



HAL
open science

**Kwani? : agent de renouvellement de la vie littéraire
Kenyane? Première approche d'une revue littéraire
comparative**

Aurelie Journo

► **To cite this version:**

Aurelie Journo. Kwani? : agent de renouvellement de la vie littéraire Kenyane? Première approche d'une revue littéraire comparative. Littératures. Pour obtenir le grade de: Docteur de l'Université François-Rabelais de Tours, 2014. Français. NNT: . tel-01258635

HAL Id: tel-01258635

<https://shs.hal.science/tel-01258635>

Submitted on 19 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »
Interactions Culturelles et Discursives (EA 6297)

THÈSE présentée par :
Aurélie JOURNO

soutenue le : **14 novembre 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université François – Rabelais de Tours**
Discipline/ Spécialité : **Anglais**

***Kwani?* : agent de renouvellement de la vie
littéraire kényane ?**

**Première approche d'une revue littéraire
contemporaine**

THÈSE dirigée par :

M. WHYTE Philip

Professeur, Université François – Rabelais, Tours

RAPPORTEURS :

M. GARNIER Xavier

Professeur, Université de Paris-3, Sorbonne-Nouvelle

Mme GOETHALS Helen

Professeure, Université de Toulouse-2

JURY :

M. CINGAL Guillaume

Maître de conférences, Université François – Rabelais, Tours

Mme GOETHALS Helen

Professeure, Université de Toulouse-2

M. GARNIER Xavier

Professeur, Université de Paris-3, Sorbonne-Nouvelle

M. WHYTE Philip

Professeur, Université François – Rabelais, Tours

IFRA LIBRARY
Accession No. _____
Date: _____
Class No. _____
IFRA 60586

IFRA LIBRARY
Accession No. _____
Date: 28:04:15
Class No. KE 808.83

À Emma et Romain JOU

Merci enfin à ma famille et mes amis, relecteurs et relectrices, pour leur soutien moral, leur patience et leur confiance : Romain Danet, Arthur Germond, Sarah Lacoste, Yann Fuchs, Hettie Le Pennec, Isabelle Rannou, Dorothée Huchet et Cécile Maudet.

Résumé

Ce travail s'intéresse à une revue littéraire kényane contemporaine, *Kwani?*, créée au Kenya en 2003. Présentée par ses fondateurs comme une plateforme d'expression pour une nouvelle génération d'auteurs aux trajectoires souvent transnationales, elle représente un objet d'étude aux multiples facettes. Objet textuel hybride qui intègre une grande variété de textes, interface entre différents champs discursifs, la revue littéraire est également le fruit d'une démarche collective construite par des agents qui appartiennent à un réseau de sociabilité mouvant. L'appréhender requiert donc que l'on s'intéresse à son contenu et à sa forme, tout en la replaçant dans son contexte précis de production, de diffusion et de réception, contexte surdéterminé par les conditions politiques, idéologiques et socio-économiques propres au pays. L'analyse des modalités par lesquelles cette revue a fait son entrée sur la scène littéraire nationale permet ainsi de mettre au jour le fonctionnement particulier d'un champ littéraire kényan embryonnaire, imbriqué dans l'espace littéraire mondial, et fondé sur un certain nombre de règles du jeu que la revue prétend subvertir. Notre démarche s'appuie sur les apports récents de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours pour proposer une première analyse du phénomène *Kwani?* à même de mettre en lumière la façon dont la revue et ses collaborateurs, dans leur grande diversité, participent à un renouveau littéraire à l'échelle nationale et régionale, et entament ce faisant un mouvement de reconfiguration de l'espace littéraire mondial.

Kwani?; littérature africaine ; littérature kényane ; sociologie de la littérature ; champ littéraire kényan ; analyse du discours ; *sheng* ; revue littéraire ; posture littéraire ; sociabilité littéraire ; Binyavanga Wainaina ; Billy Kahora ; Kenya ; contemporain.

Résumé en anglais

This dissertation focuses on *Kwani?*, a contemporary literary journal started in 2003 in Kenya. Presented by its founders as a platform of expression for a new generation of mainly transnational writers, it stands as a multifaceted object of analysis. A hybrid object integrating a wide variety of texts and an interface between different discursive fields, *Kwani?* is also the result of a collective endeavour from gathering writers who are part of an ever-fluctuating and transnational sociability network. Assessing such an object requires, therefore, taking an interest in its content and its form, while replacing its creation in its specific context of production, diffusion, and reception, a context which is over-determined by local political, ideological, and socio-economic factors. Analysing the circumstances in which the journal entered the national scene thus allows to uncover the particular workings of this embryonic literary field, which is founded on a certain number of rules that the journal claims to subvert, and which is strongly interlinked with the global literary world. Drawing on recent contributions from the fields of discourse analysis and sociology of literature, we aim to offer an original study of the *Kwani?* phenomenon identifying the ways in which the journal and its collaborators, in their great diversity, take part in a national and regional literary renewal and thereby initiate a movement towards the reshaping of the global literary world.

Kwani? ; African literature ; Kenyan literature ; sociology of literature ; literary field ; discourse analysis ; *sheng* ; literary journal ; literary posture ; sociability network ; Binyavanga Wainaina ; Billy Kahora ; Kenya ; contemporary.

Sommaire

Remerciements	4
Résumé	6
Résumé en anglais	7
Sommaire	8
Liste des tableaux	11
Liste des figures	12
Liste des annexes	13
Introduction	15
Première partie Matière et méthode.....	29
Chapitre 1 : En quête d'une histoire littéraire kényane	33
A. Les années 1960	37
B. Les années 1970	42
C. Les années 1980 et 1990	45
D. Lignes de fracture.....	46
Chapitre 2 : La revue littéraire : objet hybride.....	51
A. La revue : objet hybride	54
B. Les revues littéraires africaines : « <i>Loaded vehicles</i> ».....	55
1. <i>Plateformes d'expression et de diffusion d'une littérature naissante</i>	55
2. <i>Rôle structurant dans un champ littéraire émergent</i>	58
Chapitre 3 : <i>Kwani?</i> : espace textuel, espace humain	65
A. L'espace textuel : la revue et les collections	66
1. <i>La revue</i>	66
2. <i>Les collections</i>	71
3. <i>Axes thématiques</i>	73
4. <i>Conclusion</i>	92
B. L'espace humain : réseaux de sociabilité.....	93
1. <i>Les Open Mics et les Sunday Salons : émergence d'une classe créative urbaine</i> 93	
2. <i>Les festivals littéraires : la littérature réservée à une élite cosmopolite ?</i>	95
Chapitre 4 : Approche et démarche	101
A. Le champ littéraire : remarques préliminaires.....	102
B. L'espace littéraire mondial.....	111
C. Les apports de l'analyse du discours :.....	116

1. Ethos, posture et image de l'auteur	119
2. Paratopie créatrice, embrayage paratopique.....	126
Deuxième partie : Entrance de <i>Kwani?</i> dans le champ littéraire kényan	129
Chapitre 5 : L'espace des possibles : caractéristiques du champ littéraire kényan	133
A. Brève histoire du secteur de l'édition au Kenya	133
B. État du champ à l'apparition de <i>Kwani?</i>	145
C. Entrance de <i>Kwani?</i> dans le champ littéraire kényan	157
D. En guise de conclusion	169
Chapitre 6 : Postures de la revue	171
A. <i>The Great Debate</i> : de la légitimité littéraire	173
1. Espace (s) et lieux de la littérature	175
2. Conflit générationnel	178
B. Une double filiation.....	187
C. Iconographie de la revue	194
D. Identité littéraire, identité nationale : de l'usage du peuple	209
E. Conclusion.....	224
Troisième partie : Postures d'auteurs, <i>tricksters</i> et passeurs	227
Chapitre 7 : Figures de <i>tricksters</i>	233
A. Tony Mochama : portrait d'un « gangster littéraire »	233
1. Pseudonymies	234
2. La « périphérie du texte ».....	236
3. Parodie et image d'auteur	239
4. Dialogisme et effet rétroactif de la posture.....	242
5. Poète hors-la-loi	244
6. Conclusion	248
B. Ralph Johnstone et Jambuzi Fulani : mise en texte d'un « folklore urbain » contemporain	249
1. Un répertoire commun : le folklore urbain	252
2. Stratégies d'écriture du populaire :	256
Chapitre 8 : Billy Kahora, figure du passeur	287
A. Le cadre générique de la création non-fictionnelle	287
B. Un choix stratégique ?.....	302
C. Voix et identités : l'écrivain-journaliste de <i>The True Story of David Munyakei</i> ...	304

Chapitre 9 : La paratopie créatrice de Binyavanga Wainaina	317
A. Écrire l’Afrique : une littérature de combat	321
B. Les nouvelles : déconstruire le(s) discours	328
C. L’écriture de soi : images de l’écrivain	357
D. Conclusion.....	390
Conclusion générale	393
Bibliographie.....	407
Annexes	439
Index	491
Résumé	495
Résumé en anglais	495

Liste des tableaux

Tableau 1. Tableau synthétique des genres présents dans la revue.	70
Tableau 2. Analyse du poème de Tony Mochama, <i>The Poetry Police</i> .	246

Liste des figures

Figure 1 Citations et références sur les couvertures de <i>Kwani? 1</i> et de <i>Kwani? 2</i>	198
Figure 2. Effets de citation et de reprises sur les couvertures de <i>Kwani? 3</i> et <i>Kwani? 6</i>	202
Figure 3. Couverture de <i>Kwani? 4</i>	205
Figure 4. Effets de citation sur les couvertures de <i>Kwani? 5</i>	206
Figure 5 : Couverture de <i>What if I'm a Literary Gangster ?</i>	237

Liste des annexes

Annexe 1 : Entretien avec le Professeur Chris Wanjala.....	440
Annexe 2 : Entretien avec Billy Kahora, rédacteur en chef de <i>Kwani?</i>	452
Annexe 3 : Entretien avec Binyavanga Wainaina, fondateur de <i>Kwani?</i>	469
Annexe 4 : Entretien avec Rob Burnet, <i>Program Officer</i> de la <i>Ford Foundation</i>	475
Annexe 5 : Entretien avec John Mwazemba, éditeur chez Macmillan.	484
Annexe 6 : Liste des autres entretiens réalisés	490

Introduction

« *The African revolution is on your doorstep – coming to you live, instant, and wired*¹ ».

Dans l'espace littéraire mondial, l'apparition de la revue littéraire kényane Kwani?, lancée en 2002 par Binyavanga Wainaina, vainqueur du prix Caine la même année, a été accueillie par les critiques littéraires anglo-saxons comme le signe d'une renaissance littéraire², voire d'une révolution culturelle continentale. Son aspect révolutionnaire se laisserait lire dans la rupture thématique, stylistique et esthétique portée par la revue et ses contributeurs : « *Breaking away from old school storytelling steeped in myth and legend and born out of a long oral tradition, the new generation has invented its own idiom, a gritty mash-up of languages (English, Swahili, and Sheng-Nairobi street slang) and cultures (Zulu, Islamic, Western, and hip-hop)*³ ». Cet éloge fait apparaître de manière transparente une série d'oppositions relativement manichéennes entre tradition – liée à l'oralité, au conservatisme et à la perpétuation de récits des origines ancrés dans une culture – et modernité – conçue à travers les images de l'invention, mais aussi de l'hybridation des langues et des cultures. Les qualificatifs de « *young guns* » et de « *youthquakers* » employés par les journalistes de *Vanity Fair* sont autant de termes laudatifs servant à désigner une génération nouvelle, du sang neuf, qui s'opposerait à une vieille garde, embourbée dans des problématiques dépassées : « *While the old pioneers continue to wrestle with the devastating effects of colonialism, racism, war, and corruption, the young guns are taking aim at post-colonial subject matter such as racial and gender inequality*⁴ ».

L'article s'adresse à un public américain et laisse donc apparaître en creux les attentes supposées de ce lectorat spécifique. Au-delà des différents biais visibles – valorisation de la jeunesse plus en harmonie avec les problématiques de son temps (et qui intéressent peut-être un certain public occidental), accentuation des oppositions entre différentes générations – ces critiques semblent mettre en évidence une visibilité nouvelle de la littérature kényane et est-africaine sur la scène littéraire internationale, après des années d'invisibilité relative – « *Local*

¹ SCHAPPELL, Elissa, SPILLMAN, Rob, « The Continental Shelf », *Vanity Fair*, Juillet 2007, p. 118-197.

² WALSH, Declan, « Kenya's literary renaissance gives a voice to urban living in Nairobi », *The Independent*, Saturday, 11 October 2003.

³ SCHAPPELL E., SPILLMAN R., *art. cit.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, nous soulignons.

*literature had ground down to almost nothing since the 1970s*⁵ ». Par « *local literature* », il s'agit bien sûr d'entendre une littérature locale dont la portée dépasse les frontières nationales.

Cette visibilité nouvelle sur la scène internationale, signe d'un dynamisme littéraire émergent, s'explique également par la reconnaissance dont ont fait l'objet plusieurs écrivains kényans, contributeurs de la revue, par le biais du prix Caine, prix britannique associé au célèbre prix Booker. Binyavanga Wainaina, mais aussi Yvonne Owuor furent récompensés par ce prix en 2002 et 2003, tandis que d'autres auteurs kényans, à l'instar de Parselelo Kantai, Muthoni Garland et Billy Kahora, furent nominés et félicités par le jury. Ces écrivains, et notamment les rédacteurs en chef de la revue s'appuient sur cette même image de la révolution et de la renaissance dans leur présentation de la revue. La description hyperbolique qu'ils en font – « *Africa's first literary journal*⁶ » – apparaît comme une annonce programmatique de la place que celle-ci compte bien occuper dans l'histoire littéraire du continent en termes de nouveauté – ce « *first* » renverrait alors à une première, un événement inédit qui balaie du même coup ce qui a pu exister avant elle – mais aussi en termes de prééminence par rapport à d'autres publications.

Saluée par la critique internationale comme moteur de renouvellement et de découverte des nouvelles voix de demain, la revue reçut un accueil bien plus mitigé dans le champ littéraire kényan, où de nombreux critiques lui reprochèrent son non-respect des formes littéraires, son absorption de formes et de langues populaires, en un mot, son caractère transgressif par rapport aux règles du jeu d'une certaine orthodoxie littéraire locale⁷.

Cet écart dans la perception de la revue appelle plusieurs remarques. Il semble témoigner en premier lieu de l'écart qui sépare les deux espaces littéraires, notamment en termes de normes au nom desquelles se fait l'attribution de la valeur littéraire, illustrant par-là

⁵ WALSH, D., *art.cit.*

⁶ PALITZA, Kristen, « IPS Interviews Billy Kahora, editor of Kwani? Words that Reshape a Country's Identity », [en ligne], 18 mars 2009, [référence du 19/04/2009]. <<http://kwani.org/main/ips-interviews-billy-kahora-editor-of-kwani/>>.

⁷ Voir par exemple les critiques faites à l'encontre de la revue par Egara Kabaji, cité dans AMISI, Otieno, « Gangsters invade literary scene », *The Standard*, Nairobi, 8 décembre 2013, ou encore WA MICHENI, Mwenda, « Kwani? Flouts Writing Rules », *ArtMatters*, [en ligne], 22 septembre 2008, [référence du 25 octobre 2010]. <<http://artmatters.info/books/2008/09/kwani-flouts-writing-rules/>>.

l'opposition relevée par Pascale Casanova entre les « centres » et les « périphéries » de l'espace littéraire mondial⁸. En seconde analyse, il invite à s'intéresser de plus près à ce que l'entrée de la revue *Kwani?*, notamment à travers les réactions des acteurs – critiques, universitaires –, dit du fonctionnement de la vie littéraire nationale, dans le cadre d'un contexte politique, social et historique particulier, afin de mesurer la reconfiguration de cette vie littéraire à laquelle elle a conduit – en termes de représentation de la figure de l'écrivain et de la pratique littéraire, mais aussi en matière de normes et de valeurs esthétiques.

Parce que la naissance de la revue n'est pas un phénomène qu'il est possible de circonscrire localement tant elle est tributaire de la mise en œuvre de tout un réseau d'agents qui occupent des positions transnationales (membres de la diaspora kényane), d'institutions culturelles (*Ford Foundation* qui finance la revue) et d'instances de consécration étrangères (*Caine Prize*), elle apparaît comme un objet d'étude à même de témoigner de phénomènes de reconfiguration du système littéraire mondial qui brouille et complique – sans pour autant la dépasser complètement – une vision binaire qui opposerait centre et de périphérie, local et global.

Ce présent travail propose donc, modestement, de poser une première pierre dans l'analyse de cette revue et de la renaissance littéraire qu'elle prétend porter. Notre ambition est avant tout de proposer une première description de cette jeune revue kényane à laquelle peu d'études ont été consacrées dans le champ universitaire français, en tâchant de l'envisager dans ces multiples facettes : elle est objet textuel et « fait de discours⁹ » qui déborde du littéraire, elle représente un espace où se manifeste des phénomènes de sociabilité littéraire qui fonctionnent selon la double modalité de l'inclusion – appartenance à un groupe – et de l'exclusion – affirmation d'une différence –, et elle apparaît enfin, à travers les luttes et les débats auxquels elle donne lieu, comme un élément qui participe à la (re-)structuration de la vie littéraire. Les questions qui nous intéressent sont donc les suivantes : quelles sont les caractéristiques de cette revue ? Quelles sont les stratégies que ses fondateurs adoptent pour parvenir à se faire une place dans la vie littéraire nationale, et quelle est la nature de la position qu'elle occupe ? Quel rôle s'assigne-t-elle ? Quelles sont les valeurs qu'elle porte ?

⁸ Voir CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris : Editions du Seuil, 2008 (première édition 1999).

⁹ ARON, Paul, « Les revues littéraires : histoire et problématique », *CONTEXTES* [en ligne], n° 4, 2008, URL : <<http://contextes.revues.org/3813>>, consulté le 07/05/2013, p. 1-10, p. 3.

En vue de répondre à ces questions nous nous appuyerons sur un cadre méthodologique qui s'inspire des apports de la sociologie de la littérature, en ce que nous chercherons à nous intéresser à tous les éléments qui font la vie littéraire : « les objets textuels (langage, codes, sujets, thématiques et traditions), le contexte (littéraire mais aussi social et culturel), les valeurs (génie, adhésion, art pour art...) [et] les conditions de production et d'échange (marché littéraire, processus de reconnaissance...)»¹⁰ ».

Le choix de ce cadre méthodologique, sur lequel nous reviendrons, permet à nos yeux de rendre compte de façon plus complète du phénomène qui nous intéresse, en ce que nous nous intéressons à un moment spécifique, l'entrée dans le champ d'un groupe d'agents de la vie littéraire, plutôt démunis en termes de capital symbolique, qui s'appuie sur un objet particulier pour asseoir sa place au sein de l'espace littéraire national : la revue. Instrument servant à mettre en scène et en texte une remise en cause d'un ordre littéraire préexistant, la revue rappelle le rôle assigné à celles qui l'ont précédée dans le champ africain anglophone – *Transition*, *Black Orpheus* ou encore *Drum* – et francophone – *Présence Africaine* – et qui furent les lieux privilégiés du développement et des débats autour de la littérature africaine. Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o, mais aussi Wole Soyinka, sont autant d'auteurs reconnus aujourd'hui dans l'espace littéraire mondial qui firent leurs armes dans les revues de l'époque. Dès lors, la création de la revue rejoue une parturition littéraire antérieure, placée tout autant sous le signe de la rupture – naissance d'une littérature propre au continent, qui ne serait plus subordonnée à l'histoire littéraire des métropoles – que sous le signe de la découverte et de la création – faire exister, en la nommant et en la mettant en texte, une littérature nouvelle, mais aussi proposer un espace d'expérimentation et d'échanges. Le contexte d'émergence de la revue a toutefois largement changé par rapport à celui de ses prédécesseurs : près de quarante ans après l'indépendance du Kenya, les rapports entre les anciennes colonies et leurs métropoles se sont modifiés, et le contexte de polarisation du monde de la guerre froide, qui avait vu naître les revues *Black Orpheus* et *Transition*, semble s'être mué en un contexte de mondialisation, qui remet précisément en cause les binarités,

¹⁰ AMOSSY, Ruth, « Sociologie de la littérature ». In ARON, P. et VIALA, A., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p.724-726, p. 725.

brouille les géographies fixes du fait de la circulation accrue de signes, d'idées et de personnes à laquelle elle a donné lieu¹¹.

La pertinence de l'application de la théorie des champs littéraires aux littératures africaines n'est plus à démontrer. L'ouvrage collectif dirigé par Pierre Halen et Romuald Fonkoua, *Les Champs littéraires africains*, paru en 2001¹², présente une série de textes qui mettent en avant – et interrogent – la façon dont la théorie du sociologue peut être appliquée aux espaces littéraires africains. Cette orientation théorique, qui présente l'avantage selon les chercheurs de dépasser, à la suite de Bourdieu, la dichotomie entre lecture interne et lecture externe, a donné lieu à de nombreuses études, principalement dans le champ francophone. On peut citer notamment le travail de Buata Malela, qui s'est intéressé à la façon dont les écrivains afro-antillais de la première génération ont construit leur identité d'écrivain selon une logique propre au champ littéraire français, et plus particulièrement parisien¹³, notamment à travers l'étude des relations entre acteurs dans un microcosme littéraire, au sein duquel les discours tenus représentent autant de façons de se positionner. L'ouvrage de David K. N'Goran cherche quant à lui à démontrer l'autonomie du champ littéraire africain, notamment à travers le recours par les écrivains africains francophones aux motifs de l'oralité et de la tradition, dans ce qu'il décrit comme un « essai pour une théorie¹⁴ ».

D'autres auteurs ont complété cette approche transnationale et continentale en s'attachant à décrire le fonctionnement de certains champs littéraires nationaux : le Togo et ses institutions embryonnaires dans l'ouvrage collectif dirigé par Janos Riesz et Alain Ricard¹⁵, mais aussi le champ ivoirien dans le cas de Germain-Arsène Kadi¹⁶, qui cherche à tracer les contours de ce champ à travers l'étude d'un genre particulier, le roman ; ou encore

¹¹ Voir APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris : Payot, 2005 (1996).

¹² HALEN, P., FONKOUA, R. (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001.

¹³ MALELA, Buata, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris : Karthala, 2008.

¹⁴ N'GORAN, David K., *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.

¹⁵ RIESZ, Janos et RICARD, Alain (éd.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth : Eckhard Breitingner, Université de Bayreuth, 1991, 199p.

¹⁶ KADI, Arsène-Germain, *Le champ littéraire africain depuis 1960. Roman, écrivains et société ivoiriens*, Paris : L'Harmattan, coll. Palinure, 2010, 262p.

le champ littéraire du Congo-Zaïre dans l'ouvrage de Charles K. Djungu-Simba¹⁷, dans lequel il propose une approche diachronique à même de présenter les réseaux de relations et d'influence visibles dans ce champ. Pour notre part, nous tâcherons, à la suite de Jacqueline Bardolph¹⁸ de nous interroger sur la pertinence de la notion de champ littéraire appliqué au Kenya, mais aussi de mettre au jour ce que la revue, en tant qu'interface entre plusieurs espaces littéraires (national, continental, mondial) et en tant que manifestation de l'existence d'un réseau d'écrivains et de revues, permet de dire sur le fonctionnement d'un hypothétique champ littéraire kényan ou africain anglophone.

Le développement récent du courant de l'analyse du discours, autour des travaux de Jérôme Meizoz¹⁹, de Dominique Maingueneau²⁰ et de Ruth Amossy²¹, viendra compléter cette approche, en permettant d'échafauder des passerelles théoriques plus solides entre texte et champ littéraire. Grâce aux concepts qu'ils développent – paratopie créatrice chez D.Maingueneau, notion de posture chez J. Meizoz – les problématiques liées à l'autorité et l'auctorialité se voient enrichies dans une perspective qui dépasse la dichotomie lecture interne / lecture externe. Ces concepts nous permettront d'analyser, au-delà des phénomènes de luttes et de résistance propres au champ, la posture adoptée par la revue, posture construite à la croisée du texte, du paratexte et des méta-textes, mais aussi des postures individuelles d'auteurs, envisagées dans une relation dialogique de l'auteur/écrivain/énonciateur avec les différents agents et discours du champ littéraire, mais aussi des champs social et politique dans lesquels il s'insère.

Notre approche du phénomène qu'est la revue s'appuiera enfin sur l'apport récent des travaux menés dans le champ universitaire belge sur l'objet qu'est la revue. En effet, ces dernières années, ce champ d'études y a connu un essor important, dû notamment à une

¹⁷ DJUNGU-SIMBA, Charles K., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz, 2007.

¹⁸ BARDOLPH, Jacqueline, « Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone ». In HALEN, P., FONKOUA, R. (éd.), *Les Champs littéraires africains, op. cit.*, p. 73-86.

¹⁹ MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007.

²⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004, (édition Kindle).

²¹ AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 2009, Vol. 3, [référence du 05 mai 2013]. <<http://aad.revues.org/662>>.

volonté de renouveler l'approche de cet objet d'étude. De nombreux chercheurs belges, à l'instar de Paul Aron, Benoît Denis ou encore Daphné de Marneffe²², pour n'en citer que quelques-uns, ont cherché à renouveler et compléter l'approche traditionnelle, avant tout descriptive (retentissement de la revue) et analytique (contenu), en la complétant à l'aide de la notion de champ littéraire développée par Bourdieu²³, mais aussi à travers la notion de « sociabilité » développée par Maurice Agulhon²⁴, ajoutant aux notions de capital symbolique et de capital économique présentes dans le travail du sociologue celle de « capital relationnel²⁵ », qui s'articule à l'idée de réseaux littéraires²⁶. Dans le contexte d'« institution faible²⁷ », qu'est la Belgique, l'activité littéraire se constituerait selon le chercheur davantage « à travers la constitution de *réseaux* de connivences et d'alliances, qui induisent de la sorte une grande plasticité dans la distribution des positions à l'intérieur du sous-champ²⁸ ». Ces concepts de réseaux littéraires, mais aussi de capital relationnel paraissent pertinents à l'analyse du champ littéraire kényan, qui est lui aussi, pour des raisons historiques bien différentes, marqué, comme nous le verrons, par une faible institutionnalisation littéraire.

Cette approche nouvelle permet de proposer quelques pistes d'analyse de la revue qui nous intéresse mais pourrait également être mise au service de l'étude d'autres revues africaines, qui à ce jour, occupent une place marginale dans le champ des études littéraires africaines. Dans le cas des revues africaines anglophones des années 1960, comme *Transition*

²² Voir notamment le numéro que la revue *CONTEXTES* consacre à ce sujet : MUS, Francis, VANDEMEULEBROUCKE, Karen, VAN HUMBEECK, Ben et VAN NUIJS Laurence, « L'étude des revues littéraires en Belgique », *CONTEXTES*, [en ligne], 2008, [référence du 4 juin 2013], <<http://contextes.revues.org/2983>>.

²³ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 (1992).

²⁴ AGULHON, Maurice, *Pénitents et Francs-Maçons de l'Ancienne Provence*, Paris : Fayard, 1968.

²⁵ Le « capital relationnel » se définit comme « la capacité plus ou moins grande que possède un agent à utiliser ses liens (d'amitié, de connivence, de proximité idéologique, etc.) en vue de produire certains effets ». ARON, *Ibid.*, p. 7.

²⁶ DE MARNEFFE, Daphné et DENIS, Benoît, *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles : CIEL-Le Cri, 2006.

²⁷ Ce concept sert à pallier les connotations péjoratives de la notion de « sous-champ » qu'utilise Bourdieu dans ces travaux, en mettant en avant moins un déficit d'autonomie qu'un fonctionnement différent. Voir ARON, Paul et DENIS, Benoît, « Introduction. Réseaux et institution faible ». In DE MARNEFFE Daphné et DENIS Benoît (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles : Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, 2006, p. 7-18..

²⁸ DENIS, Benoît, « La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie ». In DUBOIS, Jacques, DURAND, Pascal et WINKIN, Yves (éd.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège : Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 175-184, p. 181-182.

(Ouganda) ou *Black Orpheus* (Nigéria) les études qui leur furent consacrées relèvent essentiellement de l'approche descriptive évoquée par Paul Aron : des monographies qui décrivent à la fois la naissance, l'impact et le contenu des revues. L'on trouve ainsi la monographie de Peter Benson, publiée en 1986 et intitulée *Transition, Black Orpheus and the Modern Cultural Awakening in Africa*, ou encore la collection d'essais du spécialiste de littérature africaine Bernth Lindfors, qui dans *Loaded Vehicles*, paru en 1996, consacre un chapitre à l'étude de *Black Orpheus*, dans une perspective descriptive (« *The Ascent and Decline of Black Orpheus* ») et un chapitre à l'études des « petites revues » (« *African Little Magazines* »), dans lequel il en dresse la liste et articule le rôle de promotion de la création littéraire qu'elles ont pu jouer.

En ce qui concerne la revue qui nous intéresse, sa relative nouveauté explique le faible nombre de travaux qui lui sont consacré, nombre qui n'est toutefois pas négligeable. La revue a d'abord intéressé des chercheuses kényanes de l'université de Witwatersrand en Afrique du Sud (Dina Ligaga et Grace Musila). Celles-ci, en s'inscrivant dans la perspective des *Cultural Studies*, ont salué, dans des articles²⁹ le nouveau souffle littéraire apporté par la revue au Kenya et en Afrique de l'Est plus généralement. Toutes deux mirent en avant la démarche novatrice de la revue en termes d'incorporation de formes populaires et contemporaines (blogs, SMS, courriels, etc.), et sa rhétorique iconoclaste, tout en soulevant des questions relatives au qualificatif de « populaire » endossé par la revue. L'universitaire kényan Tom Odhiambo a également récemment proposé une analyse assez sévère de la portée du renouveau apporté par *Kwani?*, dans un article intitulé « *Kwani? and the Imaginations around Re-invention of Art and Culture in Kenya* », paru en 2012, et dans lequel il s'intéresse, entre autres, à la question de la représentativité de la revue, en termes de public visé (local ? global ?) notamment. Ces lectures sont toutes fortement inscrites dans le courant des *Cultural Studies* qui se donnent pour objet l'étude des textes littéraires considérés comme des artefacts sociaux parmi d'autres (radio, télévision, musique, presse, etc.) et s'appuient sur une approche transdisciplinaire (anthropologie culturelle, sociologie, littéraire) tout en adoptant une posture

²⁹ Il s'agit de LIGAGA, Dina, « *Kwani? Exploring new literary spaces in Kenya* », *Africa Insight*, 2005, 35 (2), p. 46-52 et de MUSILA, Grace, « East and Central Africa », *Journal of Commonwealth Literature*, 2006, Vol.41, n° 4, p. 73-89 et MUSILA, Grace, « The "Redykyulass Generation's" intellectual interventions in Kenyan public life », *Young (Nordic Journal of Youth Research)*, 2010, Vol. 3, n° 18, p. 279-299..

d'analyse engagée (« *an engaged form of analysis*³⁰ »). C'est également dans ce courant que s'inscrit l'étude de Doreen Strauhs, parue en 2013, intitulée *African Literary NGOs : Power, Politics and Participation*. Elle qualifie toutefois son approche de socio-littéraire (« *literary-sociological approach*³¹ »), à la croisée de la sociologie, des sciences politiques et de la littérature, pour proposer une analyse de *Kwani?* et de FEMRITE, deux organisations qu'elle décrit à l'aide du concept d'ONG littéraire (« *Literary NGO* » ou LINGO), qu'elle définit comme « *a nongovernmental organization with a focus on the production and promotion of literary talent, events and publications that is situated in the nonprofit sector*³² ». Cette conception institutionnelle de la revue lui permet d'analyser la revue au carrefour entre littérature et espace social plus large, et d'aborder les questions de renouveau littéraire de front avec celles du rôle joué par la revue dans le cadre plus large de la société civile. Enfin, on peut mentionner deux travaux universitaires sur la revue. Le premier est une thèse de doctorat de Kristen Roupenian, soutenue en 2013 à Harvard, à laquelle, malheureusement nous n'avons pu avoir accès, le second est un mémoire de Master³³ soutenu à Oxford par Kingwa Kamencu, et qui porte plus précisément sur l'analyse des textes écrits par les écrivains publiés par *Kwani?* à la suite des violences électorales qui secouèrent le pays en 2008. Son approche s'inscrit dans le courant des *Postcolonial Studies*, et s'appuie notamment sur les travaux d'Homi Bhabha sur la construction nationale³⁴. Elle y montre comment, malgré une affirmation partagée d'un certain désengagement politique – articulé à l'idée de l'impuissance de l'écrivain à changer le monde – les écrivains, à travers leurs textes, construisent une démarche de dévoilement, d'exploration et de révélation de la réalité de la violence à même de redonner sens à l'idée de nation.

Ces travaux très récents témoignent de la visibilité de la revue dans les champs universitaires anglo-américain, mais aussi européen et africain. Cette thèse se donne pour première ambition de faire connaître cette revue dans un champ universitaire français où

³⁰ DURING, Simon, « Introduction ». In DURING, Simon (éd.), *The Cultural Studies Reader*, Londres et New York : Routledge, 1999 (1993), p. 1-43, p. 2.

³¹ STRAUHS, Doreen, *African Literary NGOs. Power, Politics, and Participation*, New York : Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.

³² *Ibid.*, p 22.

³³ KAMENCU, Kingwa, *Literary Gangsters? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, Msc. African Studies, Université d'Oxford, Juin 2010, 83p..

³⁴ BHABHA, Homi (éd.), *Nation and Narration*, Londre et New York : Routledge, 1990.

l'étude des littératures kényanes (et plus généralement est-africaines) reste largement minoritaire en comparaison des autres aires d'études littéraires africaines anglophones (Afrique de l'Ouest et Afrique du Sud) et francophones. Si le manque de visibilité s'explique en partie par une production littéraire moindre (en termes de nombres d'ouvrages écrits), elle s'explique également par le nombre plus faible d'auteurs kényans ayant acquis une position dans l'espace littéraire mondial.

La revue en tant qu'espace textuel (les textes qu'elle contient et les métatextes, illustrations) constitue l'objet premier de l'étude. S'il est impossible d'étudier l'ensemble des textes publiés dans les pages de la revue, nous tâcherons de proposer, en plus d'analyses générales, des micro-lectures de plusieurs textes parus dans la revue, tout en nous fixant comme borne temporelle 2008, et donc en excluant de l'analyse détaillée les deux numéros de la revue parus respectivement en 2010 et 2012.

Afin d'étudier les prises de position particulières des auteurs, nous sortirons des pages de la revue, et chercherons à lire en écho des textes publiés par les rédacteurs ou des écrivains dans la revue et ceux qu'ils ont pu publier ailleurs, et notamment dans les éditions de la revue *Kwani? Series ou Kwaninis?*. Nous nous intéresserons ainsi plus particulièrement aux deux textes des rédacteurs *The True Story of David Munyakei* de Billy Kahora³⁵, et *One Day I Will Write About This Place*³⁶ de Binyavanga Wainaina, mais aussi au recueil de poésies de Tony Mochama, *What if I'm a Literary Gangster*³⁷.

Afin de se saisir des discours portés sur la revue au moment de son entrée dans le champ, ce corpus premier, souple, sera complété par des articles de presse, extraits notamment des pages littéraires des journaux nationaux, dans lesquelles les débats firent rage entre les partisans et les opposants de *Kwani?*. Il s'agira de mettre au jour les lignes d'opposition, mais aussi de mesurer l'évolution de ces oppositions dans le temps.

Enfin, notre travail s'appuiera sur une série d'entretiens semi-dirigés réalisés avec des acteurs de la vie littéraire kényane : éditeurs (John Mwazemba de Macmillan ; Kiarie de l'EAEP), universitaires et critiques (Tom Odhiambo, Chris Wanjala, Garnett Oluoch), mais aussi d'écrivains qui ont collaboré avec la revue ou sont partie prenante de l'aventure *Kwani?* (Binyavanga Wainaina, Billy Kahora, Parselelo Kantai, Yvonne Owuor, David Kaiza), et du

³⁵ KAHORA, Billy, *The True Story of David Munyakei*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwani? Series*, 2008.

³⁶ WAINAINA, B., *One Day I Will Write About That Place*, Londres : Granta, 2011. Ce texte a également été publié par *Kwani?* dans la *Kwani Series* en 2012.

³⁷ MOCHAMA, Tony, *What if I'm a Literary Gangster*, Nairobi : Brown Bear Insigna, 2007.

Programme Officer de la Fondation Ford (Rob Burnet) à l'origine de la collaboration entre cette fondation et *Kwani?*. Nous avons retranscrit en annexes cinq de ces entretiens : ceux de Chris Wanjala, Billy Kahora, Binyavanga Wainaina, Rob Burnet et John Mwazemba.

Le premier temps de notre travail, intitulé « Matière et méthode », sera consacré à un travail de contextualisation : il s'agit dans un premier temps de proposer une esquisse – forcément lacunaire et non-exhaustive – de l'histoire littéraire anglophone kényane, rarement étudiée en tant que telle. Cette brève présentation permettra de mettre au jour la façon dont celle-ci est née, les évolutions thématiques et stylistiques qui s'y font jour, mais aussi de dégager des grandes lignes de fracture qui perdurent aujourd'hui et ont contribué à fonder les règles du jeu de la pratique littéraire kényane. Nous reviendrons dans un second chapitre sur l'objet particulier qu'est la revue littéraire, en nous appuyant sur les apports des recherches du domaine belge mais aussi sur les travaux – relativement rares – sur les revues littéraires africaines anglophones, afin de dégager les grandes caractéristiques de cet objet particulier des études littéraires. Le troisième chapitre propose, à la lumière des caractéristiques de l'objet dégagées dans le chapitre précédent, une première description de la revue *Kwani?* qui reviendra sur le format et le contenu de ses publications, sur les axes thématiques qui s'en dégagent, mais également sur les événements – festivals, lectures, ateliers – organisés par la revue et qui constituent un premier point d'entrée dans le réseau de sociabilité mis en œuvre par la revue. Enfin, cette première partie se fermera sur un chapitre plus théorique, qui cherche à présenter l'appareillage théorique sur lequel nous nous appuierons. Nous reviendrons tout d'abord sur la pertinence de la notion de champ littéraire appliqué à l'étude du phénomène qui nous intéresse, avant de la compléter par les apports du courant de l'analyse du discours qui permettent d'affiner le travail d'exploration des textes et des discours, dans une double perspective d'analyse de la revue mais aussi des trajectoires et des positions singulières de certains écrivains.

La seconde partie s'appuie sur ces cadres théoriques pour développer plus précisément les modalités d'entrée de la revue dans le champ littéraire kényan, c'est-à-dire ce qui « englobe à la fois la position et les dispositions de départ, mais aussi la dynamique de pénétration dans le champ³⁸ ». Pour ce faire, il s'agira dans un premier temps (chapitre 5)

³⁸ HALEN, Pierre, « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda ». In WA-KABWE SEGATTI, Désiré K., et HALEN, Pierre (éd.), *Du nègre Bambara au*

d'interroger la pertinence de la notion de champ littéraire appliqué à l'espace kényan en proposant une étude historique sur le développement des institutions littéraires kényanes – maisons d'édition, instances de consécration – qui permet de dresser un tableau du fonctionnement de ce champ au moment où *Kwani?* y fait son entrée, mais aussi des modifications de l'espace des possibles, à une échelle nationale et internationale, qui ont permis sa création. À partir de ces éléments de contextualisation, nous développerons plus avant les différentes facettes de la posture de la revue, envisagée comme une méta-instance d'énonciation. Il s'agira alors de voir comment les rédacteurs successifs de la revue et leurs collaborateurs construisent une certaine image de la revue, élaborée tout autant à travers la mise en scène d'une différence – générationnelle, entre autres – que par des procédés d'intertextualité et de citations qui renvoient à la présentation d'une certaine filiation littéraire. Pour compléter cette présentation, nous reviendrons sur le discours de la revue autour du rôle qu'elle s'assigne en termes de construction d'une « communauté imaginée³⁹ » nationale, discours qui réactualise – en la modernisant – l'image d'une littérature « miroir » d'une réalité, conception déjà présente dans les années 1970⁴⁰.

La dernière partie de notre travail se propose, à travers des micro-lectures, d'esquisser la trajectoire mais aussi la posture de plusieurs auteurs publiés par la revue. Nous avons ici choisi un échantillon d'auteurs et de textes qui nous paraît intéressant du fait de leur différence en termes de positions occupées – auteurs dominés parmi les dominés, auteurs dominants parmi les dominés – mais aussi en termes de stratégies mises en place : utilisation d'un folklore urbain pour construire des postures subversives et des figures d'auteurs particulières ; déploiement d'une rhétorique de passeur ; mise en scène d'une vocation d'écrivain qui s'appuie sur une conception relativement marginale de revendication de l'art pour l'art. Dans cette partie l'analyse des textes publiés dans la revue sera complétée par celle

Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel, Metz : Centre Ecritures, coll. « Littératures des mondes contemporains », 2008, n° 4, p. 97-98.

³⁹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 2003 (1991).

⁴⁰ On pense notamment à Taban lo Liyong, qui dans son cours inaugural de littérature à l'Université de Nairobi en 1973 présentait ainsi le rôle de la littérature : « *So we shall use the spoken word, the written word, as mirror, through which to examine ourselves collectively and individually* ». Voir « *Introduction to East African Writing* ». In LO LIYONG, Taban, *Another Last Word*, Nairobi : Heinemann Kenya, 1990, p. 39-42, p. 41.

de textes publiés hors d'elle par les auteurs, afin de soustraire l'analyse de ces trajectoires et postures à sa réduction à la « ligne » de la revue.

Première partie
Matière et méthode

Dans cette première partie, nous souhaiterions poser les bases de notre travail. En d'autres termes, il s'agit ici de décrire la rencontre d'un objet particulier – la revue littéraire – et d'une histoire – celle de la vie littéraire kényane. Dans un premier temps, il s'agira de retracer les grandes lignes de l'histoire littéraire kényane, afin de mettre au jour ses caractéristiques principales, caractéristiques qui influenceront la façon dont la revue a fait son apparition. Le rappel des conditions d'émergence d'une littérature kényane anglophone permettra de faire apparaître un certain répertoire des pratiques littéraires⁴¹, mais aussi de mettre en lumière comment, dans son histoire relativement jeune, s'est constituée, à travers la publication des œuvres et leur réception, une certaine « hiérarchie des genres, et à l'intérieur de ceux-ci, la légitimité relative des styles et des auteurs » qui « est une dimension fondamentale de l'espace des possibles⁴² ». L'histoire littéraire dont nous proposons de tracer les contours ici est ainsi à concevoir dans son lien à la constitution des critères d'attribution de la valeur littéraire, c'est-à-dire aussi à la mise en place d'un certain nombre de règles du jeu littéraire.

Nous nous intéresserons ensuite à l'objet particulier de notre étude que constitue la revue littéraire, pour tenter, en observant les formes qu'elle a prises et les rôles qui lui furent assignés dans l'histoire de la littérature africaine, de dégager ses caractéristiques propres. À la lumière de ces dernières, nous présenterons brièvement la revue *Kwani?*, en revenant sur deux aspects principaux et complémentaires : la revue conçue comme espace textuel, et la revue conçue comme espace humain.

L'hybridité de l'objet semble inviter le chercheur à utiliser plus d'un cadre théorique pour s'en saisir. Nous nous appuyerons donc sur une approche qui s'inspire des travaux de Bourdieu sur le champ littéraire afin de saisir la revue comme élément qui vient perturber un certain ordre littéraire et de fait met en lumière de façon aiguë les luttes qui ont cours dans le champ national tout en inscrivant ces dynamiques propres au champ national dans l'espace

⁴¹ MEIZOZ, J., *Postures littéraires* », *op. cit.*, p. 25.

⁴² BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*. *op. cit.*, p. 132-133. La notion d'« espace des possibles » semble être utilisée par Bourdieu comme synonyme de « champ ». Elle est toutefois utilisée plus particulièrement pour éclairer l'histoire littéraire, en ce qu'elle semble inviter à inscrire la question de la valeur dans une chronologie esthétique. Cette notion renvoie d'une part à un ensemble de contraintes, liées à l'histoire du champ, mais ouvre également sur la possibilité de la novation littéraire, qui participe à l'historicisation du champ.

mondial, dans lequel les acteurs de la revue occupent des places variables. Afin de ne pas nous limiter à une étude sociologique, qui court le risque de rester à la surface des textes, nous souhaiterions associer cette approche à une lecture des textes nourrie des travaux autour de l'analyse du discours, tels qu'ils ont été développés par Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz et Ruth Amossy. Les concepts mis en avant par ces théoriciens, que sont entre autres l'*ethos*, la posture et l'image de l'auteur, nous paraissent pertinents en ce qu'ils articulent les textes et le champ social qui les a vu naître, au plus près des textes, mais dans un souci de les lire dans leur relation au contexte, ou mieux au co-texte.

Chapitre 1 : En quête d'une histoire littéraire kényane

Afin de justifier notre approche du phénomène *Kwani?*, un détour par la façon dont les critiques ont traité le corpus relativement mouvant et flou que représente la « littérature kényane » semble s'imposer. À ce jour, aucun ouvrage ne pourrait relever de l'écriture d'une somme de l'histoire littéraire kényane, qui se donnerait pour mission d' « organiser un corpus d'auteurs et d'œuvres, et [de] présenter la continuité de la production littéraire nationale⁴³ ». On compte certes de nombreux articles dans des anthologies sur la littérature africaine ou plus spécifiquement est-africaine, des recensements périodiques des parutions, et ce, souvent dans un contexte régional, mais ceux-ci donnent une vision relativement fragmentée de la littérature kényane en anglais depuis sa naissance au début des années 1960. D'autres ouvrages adoptent une approche biographique, se concentrant sur la vie et l'œuvre d'un auteur, comme c'est le cas de nombreux ouvrages sur Ngugi wa Thiong'o⁴⁴ ou sur Marjorie Oludhe Macgoye⁴⁵ ou encore sur le romancier populaire Meja Mwangi⁴⁶. Une autre catégorie d'ouvrages s'intéresse à la littérature kényane dans une approche comparatiste⁴⁷, ou encore thématique.

⁴³ C'est la définition que donnent Paul Aron et Alain Viala de l'histoire littéraire telle qu'elle fut conçue au début du 20^{ème} siècle par Gustave Lanson. ARON, Paul et VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, 2006, p.21.

⁴⁴ Les monographies consacrées à Ngugi wa Thiong'o et son œuvre sont trop nombreuses, dans tant le champ anglophone que francophone, pour être citées ici de manière exhaustive, nous n'en citerons donc que quelques unes à titre d'illustration : BARDOLPH, J., *Ngugi wa Thiong'o : l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1991 ; GIKANDI, Simon, *Ngugi wa Thiong'o*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000 ; KILLAM, D. (éd.), *Critical Perspectives on Ngugi wa Thiong'o*, Washington : Three Continents Press, 1984 ; COOK, David et OKENIMKPE, Michael, *Ngugi wa Thiong'o : an exploration of his writings*, Londres : Heinemann, 1997 (1983).

⁴⁵ Voir KURTZ, Roger, *Nyarloka's Gift: The Writing of Marjorie Oludhe Macgoye*, Nairobi : Mvule Africa Publishers, 2005.

⁴⁶ Voir par exemple, JOHANSSON, Lars, *In the shadow of neocolonialism: a study of Meja Mwangi's novels, 1973-1990*, Umeå : University of Umeå, 1992.

⁴⁷ Encore une fois, nous citons quelques études à titre d'exemples, sans prétendre à l'exhaustivité : GIKANDI, Simon, *Reading the African Novel*, Portsmouth, NH: Heinemann, 1987 ; MOORE, Gerald., *Twelve African Writers*, London: Hutchinson, 1980; COOK, David, *African Literature: A Critical View*, London: Longman, 1977; NAZARETH, Peter, *An African View on Literature*, Evanston: North Western University Press, 1974.

Comme le souligne Roger Kurtz, dans l'ouvrage qu'il consacre au roman kényan et à la ville :

There has been no comprehensive, scholarly examination of the Kenyan novel. Book-length studies on the subject have tended toward one of two approaches, either addressing a single author or theme – Ngugi wa Thiong'o or the Mau Mau experience, for example – or discussing a few salient Kenyan texts as part of a broader, continent-wide or regional study of African writing⁴⁸.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette situation à l'époque où est paru l'ouvrage de Kurtz. Tout d'abord, chez de nombreux critiques, mais aussi chez le public kényan, semble régner l'idée que la littérature kényane se résume, peu ou prou, aux œuvres de Ngugi wa Thiong'o, figure tutélaire du roman kényan. Cette prédominance du romancier est visible tant dans le nombre important d'ouvrages parus sur son œuvre que dans le phénomène d'identification de la littérature nationale à cette figure. Elizabeth Knight, dans le chapitre consacré au Kenya de l'anthologie intitulée *European-language writing in Sub-Saharan Africa* publiée en 1986 écrit : « [...] it is a fact that the history of Kenyan literature since independence can largely be summarized by reference to his career⁴⁹ ». Jacqueline Bardolph fait elle aussi la part belle à Ngugi wa Thiong'o lorsqu'elle date la naissance de la littérature kényane à l'année 1964, date de parution de *Weep Not Child* : « The literature of Kenya can be said to have truly started, if a date must be given, in 1964, with what were to be its two most important features for some years to come: the collected works of young writers, mostly from Makerere University, and the writings of Ngugi⁵⁰ ». La naissance de la littérature kényane, entendue comme littérature anglophone principalement, est donc intimement liée aux débuts du romancier, mais également à l'institution universitaire qu'est Makerere en Ouganda. Cette naissance marque le début d'une littérature qui se développe d'abord à l'échelle régionale et se trouve liée à l'éducation supérieure, et donc, à l'époque, à une certaine tradition littéraire

⁴⁸ KURTZ, Roger, *Urban Obsessions, Urban Fears : The Postcolonial Kenyan Novel*. Trenton : Africa World Press, 1998, 228p., p. 1.

⁴⁹ KNIGHT, E., « Kenya », dans GERARD, Albert S. *European-language writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest : Akadémiai kiadó, 1986, 2 vol., 1288 p. ; p. 887-921 ; p. 916.

⁵⁰ BARDOLPH, Jacqueline, « Literature in Kenya ». In KILLAM, G.D., *The Writing of East and Central Africa*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1984, p. 36-53, p. 37. C'est également le sentiment que partage le critique Chris Wanjala, qui dans un entretien avec Bernth Lindfors en 1976, tient les propos suivants : « *East African writing in English [...] began in 1964 or so with Ngugi's Weep Not, Child.* », cité dans ELDER, Arlene. A., « English-language fiction from East Africa ». In OWOMOYELA, Oyekan, *A History of 20th Century African Literatures*, Lincoln : Nebraska University Press, 1993, p. 49-84, p. 78

britannique. Comme le soulignent Bakari et Mazrui, « *African literature is a child of education*⁵¹ ».

La littérature nationale est ainsi, dès ses débuts, largement liée à la production littéraire de la région, ce qui explique aussi l'importance de l'approche régionale des nombreux ouvrages qui abordent la littérature kényane. Dans l'introduction à un ouvrage récent sur la littérature de la région, *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, Simon Gikandi souligne ce réseau littéraire qui se constitue essentiellement dans le cadre des grandes universités régionales :

*One of the most distinctive aspects of the East African literature in the 1960s and 1970s was its adoption of a regional character: the majority of the writers from the region had been educated at one of the three colleges of the University of East Africa, and it was not unusual for writers from one country to live and work in another, publishing houses such as the East African Literature Bureau and the East African Publishing House were regional institutions; and local newspapers and literary magazines circulated across borders*⁵².

À ses débuts, la littérature kényane s'inscrit donc dans une littérature régionale, marquée par un « complexe d'infériorité culturelle⁵³ ». Ce complexe s'explique, toujours selon S. Gikandi, par un phénomène de double marginalisation : à l'échelle de l'Afrique d'abord, la naissance de la littérature régionale en anglais semble en retard par rapport à d'autres régions d'Afrique où la production littéraire a été plus féconde, comme l'Afrique de l'Ouest, anglophone et francophone, ou l'Afrique du Sud, du fait notamment de processus de colonisation différents ; d'autre part, la littérature en anglais se trouve marginalisée dans une région où la production littéraire en langues africaines comme le swahili⁵⁴ ou le somali connaît une longue histoire. La littérature régionale en anglais semble donc se trouver dans une position paradoxale en ce qu'elle apparaît tardivement par rapport au reste de l'Afrique, tout en étant héritière d'une des traditions littéraires parmi les plus anciennes du continent. Ce sentiment de frustration et d'infériorité ressenti par les auteurs de la région est à l'origine du texte provocateur et incisif de Taban Lo Liyong, qui en 1965 déplore la stérilité littéraire de

⁵¹ BAKARI, Mohamed et MAZRUI, Ali A., « The Early Phase ». In GERARD Albert S. *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest : Akadémiai kiadó, 1986, 2 vol., p. 863-886, p. 868.

⁵² GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, New York : Columbia University Press, 2007 édition Kindle, empl. 876.

⁵³ *Ibid.*, empl. 987.

⁵⁴ Les premiers textes en swahili datent du 15^{ème} siècle et les romans de Shaaban Roberts, grand auteur swahili précèdent ceux de Ngugi wa Thiong'o de plus d'une dizaine d'années.

l'Afrique de l'Est et cherche à y remédier dans « *Can We Correct Literary Barrenness in East Africa ?*⁵⁵ ». Ce texte a certainement aiguillé les auteurs comme en témoigne le nombre croissant d'ouvrages publiés dans les années suivantes. Il a également contribué à poser les bases de la critique littéraire des années 1960s et 1970s, en ce qu'il examinait la question du rôle de l'artiste dans les sociétés africaines nouvellement indépendantes et les apports des traditions orales.

Un autre facteur qui explique la prédominance de Ngugi dans les lettres kényanes relève quant à lui du contexte politique et social de la fin des années 1970 à la fin des années 1990. Cette époque, que l'on pourrait qualifier d'ère Moi, du nom du président Daniel arap Moi, qui succéda à Jomo Kenyatta à sa mort en 1978 et resta au pouvoir jusqu'en 2002, est caractérisée par un régime de plus en plus autoritaire, qui pratique une censure de plus en plus pesante sur les intellectuels et romanciers. Ngugi est arrêté à la fin de l'année 1977, puis contraint à l'exil comme de nombreux autres auteurs tels Micere Mugo, Ali et Alamin Mazrui, wa Kinyatta, Kimani Gecau ou Ngugi wa Mirii entre autres. À la suite de la tentative de coup d'état de 1982, la répression se fait sentir dans les milieux universitaires et aboutit également à une refonte du système éducatif en 1985, qui réduit le temps consacré à la lecture et à l'étude littéraire⁵⁶.

De plus, la crise politique et économique que traverse l'*East African Community* à la fin des années 1970 est marquée d'abord par la fin du commerce avec l'Ouganda depuis l'arrivée au pouvoir d'Amin Dada en 1971, puis par la menace de conflit avec la Tanzanie qui aboutit à une fermeture des frontières en 1977 et enfin la dissolution de la communauté est-africaine. Ces événements provoquent un repli du Kenya et une diminution des échanges culturels avec la région, qui ne favorise pas la créativité littéraire. L'unité culturelle de la région dans les années 1960 cède la place à des divergences de plus en plus marquées qui isolent les auteurs de la région et affaiblissent le caractère régional de la production littéraire. La Tanzanie, suite à la déclaration d'Arusha de 1967, adopte une politique socialiste qui se traduit au niveau culturel par l'accent placé sur la création littéraire en swahili, qui devient une des clés de voute de la construction nationale. Au Kenya, au contraire, l'alignement du gouvernement sur le bloc occidental, modèle libéral et capitaliste, favorise l'essor de l'anglais au détriment de la production littéraire en swahili, notamment par le biais du système scolaire

⁵⁵ LO LIYONG, Taban, « *Can We Correct Literary Barrenness in East Africa ?* ». In *The Last Word*, Nairobi : East African Publishing House, 1969.

⁵⁶ Voir les propos de Chris Wanjala à ce sujet dans l'entretien retranscrit dans l'annexe 1.

dans lequel l'anglais resta la langue principale d'enseignement, alors que le swahili, pourtant langue officielle nationale n'était pas obligatoire. Les années 1980 sont donc marquées par un fort déclin de la production littéraire kényane, un retrait des maisons d'édition internationales, un déclin des maisons d'édition locales et un affaiblissement des institutions littéraires régionales. Roger Kurtz note ainsi que la production littéraire passe d'environ 11 romans par an dans les années 1960 et 1970 à 4 à 5 dans les années 1990⁵⁷.

Retracer une brève histoire de la production littéraire anglophone kényane nous semble ici important afin d'envisager la façon dont cette histoire a été étudiée par les différents critiques qui s'y sont intéressés. Il s'agira de mettre en avant les dynamiques et les lignes de fracture, les tensions qui traversent cette histoire, et qui sont autant de moteurs de son évolution. Ces lignes de fracture s'articulent autour de questions fondatrices que sont le rôle de la littérature et la place de l'écrivain kényan.

A. Les années 1960

La première ligne de fracture recoupe la place centrale, tant dans les écrits critiques, que les débats littéraires ou même politiques, qu'occupe le thème de l'aliénation, née de l'expérience coloniale, de l'imposition d'une culture européenne sur les colonisés, notamment par le biais de l'école et de la religion, qui vont souvent de pair. Pour les écrivains des années 1960, pour la plupart issus de l'université, cette question est centrale. L'université comme « *primary site of literary production*⁵⁸ » rend problématique la position de l'écrivain, dans la tension qu'elle crée entre la formation littéraire que propose le cursus universitaire et la volonté d'ancrer ses écrits dans la réalité locale et contemporaine du Kenya. Contrairement à l'Afrique de l'Ouest, où existent le pidgin et un anglais créolisé, qui donneront lieu aux textes d'Amos Tutuola⁵⁹, par exemple, l'Afrique de l'Est se caractérise, selon Bakari et Mazrui, par une « *almost sanctified approach to English*⁶⁰ », que l'on retrouve dans la langue et le style des premiers romans de Ngugi wa Thiong'o. À Makerere, Ngugi entre en contact avec les grands textes de la *Great Tradition*⁶¹ littéraire britannique, dans une approche critique héritée

⁵⁷ KURTZ, *Urban Obsessions*, *op.cit.*, p. 47.

⁵⁸ GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *op.cit.*, loc. 692.

⁵⁹ L'anglais dans lequel celui-ci écrit correspond à l'anglais acquis à l'école élémentaire, qu'il arrêta à l'âge de 14 ans.

⁶⁰ BAKARI, M. et MAZRUI, A., *art. cit.*, p. 874.

⁶¹ Nom du titre du livre du critique britannique F.R. Leavis, *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, paru en 1948.

des travaux de F.R. Leavis ou de Matthew Arnold, qui promouvaient les éléments suivants : « “universal values”, interiority and individualism⁶² », et avec une prédilection pour les œuvres des écrivains modernistes, tels que Conrad et D.H. Lawrence. Pour Carol Sicherman, ce cursus, qui fait suite pour Ngugi à sa scolarité dans la prestigieuse *Alliance High School*, dont les enseignements sont également marqués par une approche eurocentriste⁶³, vise à coloniser mentalement les élèves, et produit chez les étudiants de Makerere une aliénation qu'elle compare à un asservissement mental⁶⁴.

Pour Gikandi, ce sentiment d'aliénation est au contraire ce qui a contribué à créer les tensions idéologiques et linguistiques à l'origine de la création littéraire (« *created the ideological and linguistic tensions that made creative writing possible*⁶⁵ »). Ainsi, les premières nouvelles de cette génération d'écrivains, publiées notamment dans les journaux littéraires de l'université comme *Penpoint* ou *Dhana*⁶⁶, sous la supervision de professeurs britanniques, témoignent d'une position complexe. Leur maîtrise de la langue classique héritée de la *Great Tradition* mise au service d'une réflexion sur la condition africaine donne naissance à des œuvres qui témoignent d'un écart qui sépare l'intellectuel africain de ses contemporains. Le poète et écrivain David Rubadiri parle de ces tentatives en ces termes « *[they were trying] in a rather vague and rather delicate manner to examine the position of*

⁶² SICHERMAN, Carol, « Ngugi's Colonial Education: "The Subversion...of the African Mind" », *African Studies Review*, 1995, Vol. 38, n° 3, p. 11-41, p. 19.

⁶³ Voir à ce sujet le récit que fait Ngugi de cette époque dans son dernier ouvrage autobiographique, *In the House of the Interpreter*, Londres : Random House, 2012.

⁶⁴ « *They had first to recover from colonial brainwashing, "an inevitable part of psychic murder, resulting all too often in what Nietzsche called the worst form of slavery: that of the slave who has lost the knowledge of being a slave"* (Shengold 1989, 16) », SICHERMAN, Carol, *art. cit.*, p. 32.

⁶⁵ GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *op. cit.*, empl. 710.

⁶⁶ Le journal universitaire *Penpoint* fut créé en 1958 par des professeurs britanniques de Makerere comme Hugh Dinwiddy, Margaret PacPherson et David Cook. L'objectif était de développer une littérature en anglais en Afrique de l'Est, notamment par le biais de compétitions entre étudiants de Makerere. C'est en puisant dans les nouvelles de Ngugi wa Thiong'o, de Grace Ogot et d'autres, publiées dans *Penpoint*, que David Cook édita la première anthologie de littérature est-africaine en 1965, sous le titre *Origin East-Africa*. Le journal fut peu à peu repris par des écrivains africains, parfois extérieurs à l'université, et devint *Dhana* en 1971. Lorsque d'autres centres universitaires émergent en Tanzanie et au Kenya, d'autres publications similaires voient le jour, comme *Nexus* (1967) et *Busara* (1968) au Kenya, ou *Darlight* (1966) et *Umma* (1970) à Dar-es-Salaam. Voir SICHERMAN, Carol, *art. cit.* : et ELDER, Arlene.A. , *art. cit.*, p. 52.

*the African and his community but hardly ever digging deeply into the people themselves*⁶⁷ ». Cet isolement d'une élite, pur produit du système éducatif colonial, qui cherche à réintroduire une tradition pré-coloniale africaine dans un discours littéraire trouvera une inspiration chez les auteurs nationalistes, comme J.M. Karuiki ou Tom Mboya, hommes politiques engagés dans la lutte pour les indépendances avant d'être hommes de lettres. Ces auteurs s'inscrivent dans la lignée de l'œuvre anthropologique de Jomo Kenyatta sur la culture kikuyu, *Facing Mount Kenya*, paru en 1938, qui met en avant les thèmes chers au nationalisme culturel des années 1920 et 1930 au Kenya. Ils explorent les thèmes de la résistance anticolonialiste à laquelle ils ont participé activement, notamment autour de la révolte des Mau Mau⁶⁸. Le nationalisme triomphant de ces textes offrait aux intellectuels de Makerere un exemple clair de ce que pouvait et devait être le rôle de l'écrivain dans la lutte nationaliste, un rôle nouveau, qui devait leur permettre de sortir de leur isolement élitiste et de s'inscrire dans une relation plus dynamique et symbiotique avec le lectorat africain.

L'influence de ces écritures politiques, qui dénoncent l'aliénation coloniale en célébrant la résistance culturelle locale, peut se lire dans les deux premiers romans de Ngugi wa Thiong'o, *Weep not Child*, paru en 1964 et *The River Between*, paru en 1965. On y retrouve selon Gikandi

*an intriguing tension between modernist angst and nationalist self-assertion: the main characters (Njoroge and Waiyaki) are archetypal subjects of the bourgeois novel, characters striving to acquire self-consciousness against the political demands of their families and communities*⁶⁹.

Le roman moderne européen sert ici de cadre et d'outil pour représenter la complexité de la position de l'écrivain et de l'intellectuel par rapport aux luttes anticoloniales et pour se pencher sur l'ambivalence de ses rapports à la décolonisation.

La lutte anticolonialiste et en particulier l'expérience de la révolte Mau Mau constitue ainsi un nœud thématique qui traverse le corpus littéraire kényan, et représente selon

⁶⁷ RUBADIRI, David, « The Development of Writing in East Africa ». In HEYWOOD, Christopher (éd.), *Perspectives on African Literature*, New York : Africana Publishing, 1971, p. 148-156, p. 149.

⁶⁸ On peut citer ici MBOYA, Tom, *Freedom and After*, Boston : Little, Brown, 1963 qui retrace la lutte anticoloniale d'un point de vue politique et syndicaliste, KARIUKI, J.M., *Mau Mau Detainee*, Londres : Oxford University Press, 1963, récit de sa participation à la révolte et de son internement dans un camp ou encore GATHERU, Mugo, *A Child of Two worlds*, Londres : Heinemann, 1964, analyse personnelle et anthropologique de la révolte.

⁶⁹ GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *op. cit.*, empl. 783.

Jacqueline Bardolph « *a permanent source for probing, for examining, the nature of national identity, for the problem of divided loyalties, the ultimate meaning of all suffering*⁷⁰ ». Elle représente un passage obligé, un prisme à travers lequel se laisse lire la condition kényane, « *as if the evocation of this era was a sort of touchstone, imparting a necessary tragic dimension to any vision of contemporary life*⁷¹ ». Elle apparaît d'abord, nous l'avons vu, dans des œuvres autobiographiques du début des années 1960, puis intègre le domaine de la fiction à travers les œuvres de Ngugi wa Thiong'o comme *Weep Not Child* (1964) et *A Grain of Wheat* (1967), mais aussi celles de Meja Mwangi avec *Taste of Death* (1975) et *Carcase for Hounds* (1974), et de romanciers populaires comme Godwin Wachira avec *Ordeal in the Forest* (1968) ou Charles Mangua avec *A Tail in the Mouth* (1972). Malgré le nombre important d'ouvrages qui traitent de la révolte, le sujet semble loin d'être épuisé, puisque Meja Mwangi affirmait en 1980 que « *so far, not enough has been written about this crucial stage of our development*⁷² ». La présence dans la revue *Kwani?* de textes et d'images faisant référence à cet épisode⁷³ semble confirmer la prégnance de la révolte dans l'imaginaire littéraire kényan et l'attrait qu'il exerce encore aujourd'hui chez les écrivains contemporains.

La forme du roman moderne anglais est toutefois également utilisée par des écrivains moins préoccupés par la lutte nationaliste. Ainsi, les premières œuvres de Grace Ogot⁷⁴ s'intéressent aux difficiles négociations entre tradition et modernité tant du point de vue individuel et psychologique que du point de vue des pratiques communautaires mises à mal par l'introduction d'institutions modernes. Les œuvres d'Henry Ole Kulet puisent elles aussi dans les traditions locales en adoptant la forme classique du roman moderne pour mettre en lumière les évolutions culturelles de son peuple⁷⁵.

⁷⁰ BARDOLPH, Jacqueline, « Literature in Kenya », *art. cit.*, p. 39.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

⁷² Propos de Meja Mwangi dans son entretien avec Bernth Lindfors, cité dans ELDER, A., *art. cit.*, p. 67.

⁷³ Nous reviendrons plus loin sur la prégnance de ce thème dans les pages de la revue ainsi que l'usage fait de l'iconographie autour du mouvement. Voir Chapitre 6, « Iconographie de la revue ».

⁷⁴ Pour une analyse de ses romans, et notamment de *The Promised Land* comme roman inspiré du genre gothique, voir WANJALA, Alex Nelungo, *L'émergence et le développement de la voix féminine dans la littérature kényane postcoloniale*, Thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, soutenue le 5 décembre 2009.

⁷⁵ On peut citer ici ses deux premiers ouvrages : *Is it Possible ?* et *To Become a Man* qui traitent tous deux des changements introduits par le colonialisme dans les communautés massaïs. *Is it Possible ?*, Nairobi : Longman, 1971 et *To Become a Man*, Nairobi : Longman, 1972.

Si les écrits nationalistes permettent aux écrivains issus de l'élite universitaire d'inscrire dans leurs œuvres les thématiques de la lutte anticolonialiste et de tenter de mesurer plus concrètement l'impact du colonialisme sur leur culture, la parution des deux longs poèmes de l'Ougandais Okot p'Bitek – traduits par ses soins de l'acholi (dholuo) à l'anglais suite au refus des éditeurs de les publier – représente une étape importante dans le développement d'une littérature proprement est-africaine. Ces œuvres, *Song of Lawino*, paru en 1965 et *Song of Ocol*, paru en 1971, mettent en scène précisément les conflits qui naissent de l'imposition de valeurs occidentales sur les cultures locales. Elles placent au cœur du débat la question de la forme littéraire, et notamment celle de la place de formes héritées de la tradition orale africaine dans les œuvres d'écrivains qui s'inscrivent explicitement dans une tradition classique britannique. Son œuvre marque un tournant dans les lettres est-africaines en ce qu'elle s'attaque à des questions que les écrivains avaient craint d'examiner jusqu'alors et met en question le statut qu'ils s'assignaient, un statut défini par une opposition entre « vraie », « haute » littérature, et des formes moins « nobles », indignes d'intellectuels de Makerere. David Rubadiri le formule ainsi : « *We found we had been brainwashed to think that these were not the kind of things that a fine writer in the English tradition should be concerned with*⁷⁶ ». Ngugi wa Thiong'o intègre ainsi la tradition orale des chants dans ses romans, qu'ils relèvent de la culture kikuyu traditionnelle – comme le chant de louanges à l'adresse de Mumbi et Gikuyu dans *A Grain of Wheat* – ou qu'ils servent de commentaire historique – en célébrant les *Freedom Fighters* dans *A Grain of Wheat* – ou social – sur la corruption de l'élite postcoloniale, par exemple, dans *Petals of Blood*. Ses personnages s'expriment également, comme c'est le cas chez des auteurs comme Ole Kulet ou Grace Ogot, en ayant recours aux formes traditionnelles que sont les proverbes et les aphorismes, et le *storytelling*⁷⁷ est fortement valorisé et mis en avant. Ici, le recours à ces formes peut se lire comme le signe de l'intégration d'une certaine visée didactique traditionnellement portée par le chant, les aphorismes et les contes – visée didactique qui joue également un rôle social de transmission du savoir et de commentaire – à la forme moderne et européenne qu'est le roman réaliste.

⁷⁶ RUBADIRI, David, *art. cit.*, p. 151. Nous soulignons. En Afrique de l'Ouest, Chinua Achebe puisait déjà dans les traditions orales, notamment dans *Things Fall Apart*, paru en 1958.

⁷⁷ Nous pouvons définir ce terme comme la narration d'une histoire, faite sur un mode proche de l'oralité.

B. Les années 1970

Les années 1970 voient donc l'émergence d'une littérature proprement kényane, qui pourrait se décliner en deux grandes catégories d'œuvres, dont les thèmes se rejoignent, mais dont la forme varie.

La première catégorie serait caractérisée par l'adoption de la forme moderniste, et se rattacherait à une avant-garde littéraire qui expérimente avec cette forme, dans la lignée de Wole Soyinka et d'Ayi Kwei Armah, du moins dans ses deux premiers romans, avec une dimension relativement sombre, liée à la déception et aux désillusions qui suivirent les premières années d'indépendance politique. Appartiendraient à cette catégorie des œuvres comme *Voices in the Dark* de Leonard Kibera, paru en 1970, premier roman proprement urbain, où les voix d'intellectuels, de clochards et d'hommes politiques se font écho dans un collage qui rappelle le théâtre de l'absurde de Beckett, les œuvres de poètes comme Jared Angira ou David Rubadiri, ou encore l'œuvre atypique d'Ali Mazrui, *The Trial of Christopher Okigbo*, paru en 1971. Elles témoignent de la délicate position de l'écrivain à l'égard du politique, pris dans une tension entre posture critique vis-à-vis des nouveaux pouvoirs indépendants et une certaine désillusion quant à l'impact de l'engagement politique de l'écrivain.

Les années 1970 voient également naître un second courant important de la littérature kényane, celui de la littérature dite « populaire ». Comme l'indique Evan Mwangi dans l'article qu'il consacre à la littérature populaire dans *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, ce terme est problématique en ce qu'il recouvre des éléments variables (style, ventes, etc.). Il souligne également les évolutions historiques qu'a connues l'expression. D'abord utilisé par Elspeth Huxley, la romancière *White Kenyan* chargée d'évaluer la demande en livres de la colonie en 1954, il renvoie à une littérature qui s'adresse au grand public et se compose d'œuvres adaptées ou originales, écrites dans une langue simple, qui traitent de problèmes contemporains. Ce n'est qu'après la parution et le succès de *Son of Woman* de Charles Mangua en 1971, vendu à plus de 10 000 exemplaires, que le terme prendra une connotation négative. Si ce roman interroge les conditions de vie kényanes dans une postcolonie marquée par la frustration et la désillusion, les romans de David Maillu et d'autres romanciers qui s'en inspirent semblent au contraire marqués par une absence de message politique. Ce que dénote le terme de « littérature populaire » change en ce qu'il revêt alors, selon Evan Mwangi, « *a new inflection, suggesting writing by writers outside university literature and dealing with the seedier aspects of life, such as slum*

*experience and prostitution. The term almost became synonymous with pornographic or nonserious literature*⁷⁸ ».

Visant un public de lecteurs croissant, nourri de romans populaires occidentaux, comme ceux de James Hadley Chase, des auteurs comme Charles Mangua, David Maillu ou Mwangi Ruheni publient des romans qui allient divertissement et commentaire social. Ces romans renouvellent le genre picaresque, l'intégrant dans un cadre généralement urbain, et développent la figure du « *trickster hero* » qui surmonte les obstacles grâce à sa ruse. Que leur tonalité soit plutôt sombre, comme chez Mangua, ou au contraire vive et colorée, comme chez Ruheni, la langue et le style utilisés empruntent davantage aux magazines populaires comme *Drum* qu'à la *Great Tradition* britannique. Selon Jacqueline Bardolph, ces romans remplissent une fonction importante auprès du lectorat de l'époque, en ce qu'ils proposent une version locale de ce que les lecteurs trouvaient jusqu'alors dans les livres importés. Elle oppose ces œuvres aux « classiques » :

*While they do not create new visions, new modes of expression [...] they are meant to entertain or reassure, where the major works question, disturb, challenge. The lighter books reflect the moods of a changing society, its fantasies, the image it likes to have of itself, the groping towards moral values, its latent ideologies*⁷⁹.

On note toutefois une continuité entre ces deux courants, notamment dans les thèmes traités. Les œuvres du romancier Meja Mwangi puisent dans la veine populaire pour proposer des romans urbains, marqués par leur réalisme et une attention portée à la justesse des dialogues. Sa trilogie *Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976) et *The Cockroach Dance* (1979) dresse un portrait réaliste et sans concession des difficultés de la vie urbaine en s'appuyant sur « *the unselfconscious deployment of the techniques of 'popular' fiction*⁸⁰ ». Avec cet auteur, la dichotomie entre « vraie » littérature et littérature populaire se trouve brouillée. L'influence de ce courant populaire se lit également dans les romans en kikuyu que publie et traduit Ngugi wa Thiong'o en exil dans les années 1980, comme *Devil*

⁷⁸ MWANGI, Evan, « *Popular literature* », In GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, *op. cit.*, édition Kindle, empl. 4700.

⁷⁹ BARDOLPH, Jacqueline, *art. cit.*, p. 45. Sur les fonctions de la littérature populaire en Afrique de l'Ouest, voir NEWELL, Stephanie, *Ghanaian Popular Fiction, Thrilling discoveries in conjugal life and other tales*, Oxford : James Currey, 2000. S. Newell souligne la fonction pragmatique que la lecture de ces textes revêt pour les lecteurs ouest-africains, qui loin d'être passifs, participent activement à la construction du sens.

⁸⁰ CALDER, Angus, « Meja Mwangi's novels », in KILLAM, G.D., *The Writing of East and Central Africa*, *op. cit.*, p. 177-191, p. 177.

on *The Cross* (1982) ou *Matigari* (1986) qui empruntent au genre populaire la simplicité de l'intrigue, le recours à des personnages stéréotypés, et la prédominance des dialogues dans une volonté de toucher un public le plus large possible.

Le courant populaire trouvera dans les années 1980 et 1990 plusieurs déclinaisons : des romans de mœurs destinés à répondre aux attentes d'un lectorat féminin des classes moyennes montantes de Pat Wambui Ngurukie ou de Yusuf K. Dawood⁸¹, aux romans autobiographiques de John Kiriamiti qui décrit sa vie de criminel en s'inspirant des *thrillers* américains, en passant par les satires politiques de Wahome Mutahi, connu pour sa rubrique hebdomadaire « *Whispers* » publiée dans le *Sunday Nation* ; ses avatars sont nombreux, mais tous partagent un certain pessimisme, même teinté d'humour, et une volonté de sonder le monde moderne pour y trouver des repères moraux.

L'apparition de ce courant est l'occasion de controverses parmi les écrivains et critiques de l'époque. Pour ses représentants, il répond aux attentes d'un public qui recherche « *two or three hours of light entertainment without having to worry to much about the deeper process of thought* », et qui représente « *the major reading public in East Africa*⁸² », selon Hilary Ng'weno, auteur du très populaire *The Men from Pretoria*, paru en 1975. Selon lui, l'inconfort des écrivains « sérieux » à l'égard des romans populaires, pour la plupart ancrés dans l'univers urbain, provient de leur malaise pour la ville elle-même qu'ils n'ont connue qu'en arrivant à l'université, étant issus pour la plupart de milieux ruraux⁸³. Pour ses détracteurs, ils manquent de fond. Meja Mwangi en dira par exemple « *They are simply words, words, words* », tandis que le critique universitaire Chris Wanjala y voit le signe d'une société malade : « *A society which cherishes the sick fantasies of the American thriller and the sex wasteland of Charles Mangua is decidedly sick*⁸⁴ ». La controverse entre littérature populaire et « vraie » littérature traverse la jeune histoire littéraire kényane. Elle s'articule à un réseau d'oppositions convoqué par la critique : ville / campagne ; modernité/tradition ;

⁸¹ Pour une discussion diachronique du lien entre roman urbain et classes moyennes au Kenya, voir MAUPEU, Hervé, « Le roman urbain et la nouvelle classe moyenne », *Etudes Littéraires Africaines*, n°31, 2011, p. 38-49. Voir aussi GARNIER, Xavier, « Romain urbain : les classes moyennes sous pression », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°152, octobre-décembre 2003, p. 13-17.

⁸² Propos d'Hilary Ng'weno dans son entretien avec Bernth Lindfors, cités par ELDER, Arlene, A., *art. cit.*, p. 57.

⁸³ Voir ELDER, *art. cit.*, p. 58.

⁸⁴ Propos de Meja Mwangi et Chris Wanjala respectivement cités dans ELDER, *art. cit.*, p. 58.

influences étrangères / valeurs locales ; dépravation / moralité ; divertissement / émulation intellectuelle ; mimétisme / originalité ; superficialité / profondeur.

C. Les années 1980 et 1990

Avec la crise que traverse la région et le pays dans les années 1980, le déclin de la production littéraire s'accompagne d'une dispersion des écrivains, contraints pour certains à l'exil. La répression politique à l'encontre des dissidents, entamée sous le régime de Jomo Kenyatta, se poursuit et trouve son apogée sous le régime de Daniel arap Moi, son successeur. Si le pays était de fait un régime à parti unique depuis 1968, date à laquelle le *Kenya People's Union* (K.P.U.), parti d'opposition dirigé par Jaramogi Oginga Odinga est interdit, il le devient *de jure* lorsque le parlement de Moi fait passer une loi instaurant un régime de parti unique en 1982 et interdisant toute activité dissidente. Les dissidents politiques, notamment du groupe *Mwakenya*⁸⁵, auquel appartenaient de nombreux universitaires et écrivains subissent une répression très forte, marquée par la détention et la torture dans la tristement célèbre *Nyayo House*⁸⁶. Cette répression donnera lieu à la production de romans et de récits autobiographiques autour de l'expérience carcérale qui commencent à être publiés dans les années 1990 et 2000, lorsque les réformes entreprises (notamment en termes de censure et de liberté d'expression) sous la pression de la société civile et de la communauté internationale le rendent enfin possible⁸⁷.

⁸⁵ Acronyme de *Muungano wa Wazalendo wa Kuimboa Kenya* (Mouvement Progressiste de Libération du Kenya), il s'agit d'un mouvement politique créé dans les années 1980, né d'une scission au sein du *December Twelfth Movement* (dont faisait parti Ngugi wa Thiong'o et de nombreux intellectuels dans les années 1970). Ce mouvement radical, à la tête duquel wa Kinyatti affirme avoir été, se donne la mission suivante : « *we wanted to give the people a new government that would allow them the democratic freedoms that they had been denied by the regime* », cité dans MUTONYE, Maina, « Writing Human Rights in Kenya : Mwakenya Prison Literature of Wahome Mutahi ». In CHARTON, H. et MÉDARD, C., *L'Afrique orientale, annuaire 2004*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 181-200, p. 187.

⁸⁶ Situé dans le centre ville de Nairobi, et construite pendant les années 1980, ce bâtiment symbolise la violence de la répression des années Moi. Les dissidents politiques y étaient en effet emprisonnés et torturés. Voir CITIZENS FOR JUSTICE, *We Lived to Tell the Tale : The Nyayo House Story*, Nairobi : Friedrich Erbert Stiftung, 2003.

⁸⁷ On peut ainsi citer deux romans de Wahome Mutahi, *Three Days on the Cross*, Nairobi : Heinemann, et *The Jail Bugs*, Nairobi : Longhorn, 1992, qui sont les plus connus. Ils seront suivis d'un grand nombre de textes autobiographiques sur l'expérience de la prison et de la torture. Voir à ce sujet WA MUTONYE, Maina, « Writing Human Rights in Kenya », *art.cit.*.

Avant cette libéralisation progressive de la parole, la production littéraire kényane se poursuit toutefois, dans des proportions plus faibles. Les écrivains restés au Kenya comme Grace Ogot, Marjorie Oludhe Macgoye, ou Ole Kulet continuent à examiner les effets de la modernité sur la vie de leurs héros, à des niveaux qui vont de l'échelle familiale à l'échelle communautaire ou nationale. Les écrivains exilés quant à eux, s'intéressent à des thèmes liés à la nouvelle situation de l'écrivain arraché à son pays natal. Les thèmes de la migration, de la mémoire et de son écriture travaillent ainsi les œuvres des Tanzaniens M.G. Vassanji et Abdulrazak Gurnah tandis que le Kényan Ngugi wa Thiong'o, qui écrit depuis les États-Unis, choisit de ne plus écrire qu'en kikuyu.

À un niveau international, le déclin du nombre d'œuvres publiées au Kenya de la fin des années 1980 aux années 2000 se traduit par la disparition de la rubrique « *East and Central Africa* » dans les recensions annuelles publiées par le *Journal of Commonwealth Literature*. Cette rubrique, présente des années 1960 à 1991, disparaît ensuite pour ne réapparaître qu'en 2005. Il semble donc que ce déclin relatif des productions littéraires se laisse lire tout à la fois à un niveau local qu'au niveau international de la critique.

D. Lignes de fracture

À l'issue de ce bref panorama des différents courants et mouvements de l'histoire littéraire nationale et régionale, telle qu'elle apparaît chez les critiques et universitaires, nous pouvons dégager quelques grands axes, ou métadiscours, qui semblent fonder la pratique littéraire au Kenya et ainsi définir à la fois le rôle assigné à l'écrivain et les questions auxquelles il doit faire face.

La littérature régionale en anglais trouve son point d'origine, mais aussi sa légitimation première par le biais de l'institution universitaire. De la primauté du site universitaire comme *locus* de la création littéraire découle plusieurs éléments qui nous semblent intéressants et qui ont trait à tout un réseau d'interrogations et de lignes de fracture qui traversent à la fois les textes eux-mêmes (aux niveaux stylistique et générique, par exemple), la façon dont ils sont produits et canonisés ainsi que leur visée de réception (choix de la langue, lieux de publication).

Un des épisodes fondateurs de la littérature kényane a eu lieu à l'université de Nairobi, lorsque Ngugi wa Thiong'o, alors professeur, et certains de ses collègues envoyèrent une lettre au directeur du département d'anglais dans lequel ils enseignaient en vue d'en modifier le programme. Les critiques et chercheurs y virent souvent un acte de rébellion et de

rupture violente contre l'imposition culturelle incarnée par le programme de littérature enseigné à l'université, et le point de départ d'une réflexion de Ngugi sur la « décolonisation de l'esprit ». Comme le rappelle Apollo Obanyo Amoko dans son ouvrage sur la question⁸⁸, ce moment baptisé par les chercheurs « *Nairobi Revolution* » est souvent célébré sans que les présupposés qui le sous-tendent ne soient mis en question. Carol Sicherman, par exemple, considère ce document comme « *a founding document of the canon revision endemic in international academia in the later twentieth century*⁸⁹ ». Rappelons brièvement ce qu'a été cette « révolution ». Il s'agit d'un document envoyé par Henry Owuor-Ayumba, Taban lo Liyong et Ngugi wa Thiong'o au directeur de la *Faculty of Arts* en 1968 et qui s'intitulait « *On the Abolition of the English Department* ». Ce courrier, qui connaîtra une postérité dont ne se doutaient peut-être pas ses auteurs, conduira effectivement au remplacement du département d'anglais, rebaptisé département de littérature et dont le programme sera largement modifié pour que son centre se déplace des œuvres canoniques britanniques aux œuvres kényanes, africaines et mondiales. En 1970 naît le « *Department of Literature* » dont le programme reprend les propositions du texte des « abolitionnistes ».

Celui-ci présente une approche de la littérature en cercles concentriques dont le centre serait l'environnement culturel immédiat des étudiants :

*The aim, in short, should be to orientate ourselves towards placing Kenya, East Africa, and then Africa in the centre. All other things are to be considered in their relevance to our situation, and their contribution towards understanding ourselves*⁹⁰.

Il s'agit donc de proposer des cours sur les littératures orales, la littérature swahili (décrites par les auteurs du textes comme les « racines » culturelles de la région), sur les littératures européennes (dont ils reconnaissent l'influence sur les écrivains de la région, sans toutefois qu'aucun statut particulier ne soit accordé à la littérature britannique) et enfin sur la littérature africaine contemporaine, définie comme « *works in various European languages by*

⁸⁸ AMOKO, Apollo Obanyo, *Postcolonialism in the Wake of the Nairobi Revolution*, New York : Pelgrave Macmillan, 2010.

⁸⁹ SICHERMAN, Carol, « Revolutionizing the Literature Curriculum at the University of East Africa: Literature and the Soul of the Nation », *Research in African Literatures*, 1998, Vol. 3 n° 29, p. 129-148, p. 125.

⁹⁰ NGUGI, James, OWUOR-ANYUMBA, Henry and LO LIYONG, Taban, « On the Abolition of the English Department », reproduit dans NGUGI, James (éd.), *Homecoming:Essays on African and Carribean Literature, Culture and Politics*, Londres : Heinemann, 1972, p. 145-150, p. 146.

*Africans and writers of the African diaspora*⁹¹ ». Les littératures en langues africaines devaient, elles, trouver leur place dans un autre département, le *Department of African Literature and Languages*⁹².

L'idée exprimée dans le passage cité plus haut, selon laquelle le programme d'études littéraires devait avoir pour objectif de permettre une meilleure définition d'une certaine identité kényane et africaine (« *understanding ourselves* »), laisse bien apparaître la conception de la littérature comme outil politique et idéologique. Dans cette perspective, la décolonisation politique doit s'accompagner d'une décolonisation culturelle, d'une libération du joug des imaginaires britanniques et plus largement eurocentrés, même si les langues européennes ne sont pas ici explicitement remises en cause. Cette idée sera longuement développée dans les écrits postérieurs de Ngugi⁹³. Elle se fonde toutefois sur la prémisse que l'université est le lieu par excellence du processus de canonisation littéraire et plus largement de la création et de la synthèse d'une certaine culture nationale qui servirait de fondement à une unité politique. Il s'agit là de la conception classique de la fonction de l'université telle qu'elle fut développée au 19^{ème} siècle en Grande Bretagne. Cette identification opérée par les auteurs de « *On the Abolition of the English Department* » entre culture scolaire/universitaire et culture nationale a bien été repérée par Simon Gikandi qui en souligne l'aspect paradoxal : « *The great irony, of course, is that the Leavisite tradition Thiong'o and his colleagues were fighting had already set the terms of this debate by connecting literature to tradition, community, and nation*⁹⁴ ». Amoko va plus loin et souligne que les trois universitaires, en même temps qu'ils rejettent la primauté de la littérature britannique, « *uncritically accept the argument that the mandate of a university literary education, even in a generally nonliterate and nonliterary postcolony, is the production of exemplary national subjects*⁹⁵ ». Le nationalisme culturel à l'œuvre dans le nouveau programme du *Department of Literature* se

⁹¹ *Ibid.*, p. 147-149.

⁹² Notons au passage que les programmes du département de littérature de l'Université de Nairobi n'ont que peu ou pas changé depuis les années 1970. Voir à ce sujet les propos de Chris Wanjala retranscrits dans l'annexe 1.

⁹³ Voir notamment WA THIONG'O, Ngugi, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi : Heinemann Kenya, 1986 et WA THIONG'O, Ngugi, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*. Londres : James Currey, 1993.

⁹⁴ GIKANDI, Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York : Colombia University Press, 1996, p. 234, note de bas de page 26, cité dans AMOKO, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁵ AMOKO, *op. cit.*, p. 9.

construit sur ces cercles concentriques mentionnés plus haut et se manifeste à des niveaux à la fois supra-national (littérature est-africaine et africaine) et infra-national (littératures orales), avec une orientation des programmes qui est tout à la fois afrocentrée et cosmopolite.

L'université apparaît, dans l'esprit des intellectuels de l'époque, mais aussi dans les imaginaires collectifs d'alors, comme un lieu essentiel. C'est dans son sein que s'opère la légitimation de la littérature africaine, dans ses formes orales, mais aussi dans ses formes plus contemporaines, et à travers celle-ci s'érige la définition d'une certaine identité, construite notamment par le biais d'un retour aux sources de la tradition, de l'oralité. La mission assignée à la littérature et à son étude, comme outil de compréhension du monde, de résistance idéologique et comme « *central agent of continental uplift*⁹⁶ », contribue à placer les écrivains, les universitaires et les critiques sur le devant de la scène politique, puisqu'ils sont perçus comme ceux à qui il revient d'édicter des normes, qui ne sont pas seulement esthétiques et littéraires, mais aussi politiques et éthiques.

Par là, le lien étroit qui unit le champ de l'université (et en son sein les études littéraires et ses intellectuels) au champ politique (à travers notamment les questions de la libération et de la création d'une identité nationale) assigne à une élite minoritaire une place centrale dont découle une vision – qui fut décrite par certains comme typiquement africaine⁹⁷ – du rôle de l'écrivain, mais aussi plus généralement de ce que doit être la littérature africaine, qui a encore cours aujourd'hui. L'on peut citer les variations de cette vision qui sont bien connues comme celle de l'écrivain comme instituteur (*teacher*), pour reprendre le terme employé par Chinua Achebe⁹⁸, comme libérateur (Ngugi wa Thiong'o), ou encore comme commentateur social promoteur d'une certaine morale publique (Chris Wanjala). À cette variété de projections quant au rôle de l'écrivain dans la société (c'est-à-dire

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ Citons à titre d'exemple Simon Gikandi : « *African literature was different from its counterparts in other parts of the world because it was committed to an African experience – one defined by complex histories and epistemologies – and it had had a vital role to play in the decolonization of the African polis. Whether this commitment was perceived in moral terms (in the works of African Leavisites), in neo-African ideologies, or Marxism, it was underwritten by a belief that had been difficult to dislodge: that the African aesthetic derived its value from its grounding in an African tradition and the desire for this tradition in a world defined by colonial and postcolonial modernity. African art was invariable and inevitably instrumental.* » GIKANDI, Simon, cité dans AMOKO, A. O., *op. cit.*, p. 13.

⁹⁸ ACHEBE, Chinua, « The Novelist as Teacher », *New Statesman*, Londres, 29 janvier, 1965.

par rapport au champ politique bien sûr, mais aussi au champ économique et social) s'ajoute la question de la « distance », pour ainsi dire, qui sépare l'écrivain de ses contemporains.

Ces éléments servent de cadre historique et idéologique aux débats qui ont cours sur ce qu'est et doit être la littérature kényane, autour de la question de la légitimité et de la légitimation littéraire. Apparaissent alors plusieurs questions à partir desquelles les différents agents engagés dans le champ littéraire se positionnent : quelle place et quel statut pour la littérature dite « populaire » ? Qui, du public, des représentants des institutions universitaires, des critiques et journalistes, ou des écrivains eux-mêmes, délivre aux œuvres leur droit d'entrée dans le panthéon des œuvres canoniques ? Comment les auteurs articulent-ils leur pratique de la littérature aux différents discours quant à la place qui leur revient, ou qu'ils doivent assumer dans le champ social et politique ?

On le voit, ces questions dépassent à la fois le cadre d'une analyse textuelle des œuvres (qu'elle soit stylistique ou thématique) et celui d'un va et vient de type marxiste entre le texte et le contexte (historique, politique ou même biographique) qui l'a vu naître. Elles impliquent à nos yeux que le chercheur lise l'œuvre non plus en miroir de circonstances perçues comme extérieures à elle, qu'elle refléterait par l'intermédiaire de la fiction, mais l'appréhende plutôt comme un révélateur qui met au jour, à travers les discours que l'œuvre déploie, le positionnement de son auteur par rapport à un certain nombre de contraintes du champ auquel il appartient.

Avant de nous pencher plus avant sur ce qui sera notre positionnement théorique, revenons brièvement à l'objet particulier qu'est la revue littéraire.

Chapitre 2 : La revue littéraire : objet hybride

Les revues littéraires occupent une place importante dans toute histoire littéraire. Si elles sont souvent étudiées, c'est dans la plupart des cas en tant que sources documentaires secondaires permettant d'éclairer la production d'un auteur particulier, ou l'émergence d'un courant littéraire, ou encore plus largement l'évolution des idées⁹⁹. Rarement ont-elles été étudiées en elles-mêmes¹⁰⁰, et Olivier Corpet souligne ainsi « l'écart patent entre l'importance du phénomène et la relative méconnaissance dont il est l'objet¹⁰¹ ». Ceci s'explique peut-être par les caractéristiques mêmes de cet objet hybride. Définie lâchement comme une « publication périodique au contenu variable¹⁰² », la revue se caractérise par son rapport particulier au temps, qui la différencie du livre, et qui l'inscrit dans un processus de réception et de production en constante évolution. Ce rapport différent à la temporalité se manifeste également dans la longévité variable de beaucoup de revues qui semble indiquer que celles-ci sont des instruments intermédiaires voire une étape préliminaire à l'émergence d'un mouvement particulier qui trouvera son expression dans un faisceau d'œuvres singulières, par exemple. Souvent considérées comme des productions secondaires et marginales, il apparaît toutefois qu'elles jouent un rôle essentiel dans la vie littéraire. En effet, ce support souple représente pour les nouveaux auteurs en quête de légitimité à la fois un relais éditorial relativement puissant, de par son pouvoir de diffusion, mais aussi un lieu de légitimation. Il semble donc jouer un rôle crucial dans le renouvellement littéraire, en ce qu'il permet de satisfaire « aux besoins de distinction des groupes et des écoles littéraires¹⁰³, et sa création est

⁹⁹ On peut penser notamment au traitement des revues surréalistes, ou encore des revues modernistes anglo-américaines. Voir par exemple l'ouvrage dirigé par Benoît Tadié : TADIÉ, Benoît (éd.), *Les Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris : Ent'revues, 2006.

¹⁰⁰ On peut toutefois noter l'intérêt porté à cet objet dans le domaine belge, autour des travaux de Paul Aron et de Daphné Marneffe, par exemple, dans une approche sociologique de la littérature.

¹⁰¹ CORPET, Olivier, « Revues littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 651-656, p. 651.

¹⁰² Voir la notice « revue », par Paul Aron, dans VIALA, Alain, ARON, Paul, et SAINT-JACQUES, Denis (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 521.

¹⁰³ *Ibid.*

donc souvent « le premier acte d'affirmation d'une nouvelle génération d'écrivains et de critiques sur la scène littéraire¹⁰⁴ ».

Dès lors, la revue peut apparaître comme l'instrument privilégié des avant-gardes dont le capital littéraire est encore faible. Paul Aron souligne également leur rôle central dans le développement d'une vie littéraire dans des milieux et des contextes qui lui sont peu favorables, comme la province ou la francophonie : « Leur dissémination et leur répartition géographique permettent un rapport de proximité avec des agents peu favorisés, marginaux ou d'origine périphérique qui confère aux revues un rôle déterminant¹⁰⁵ ». Dans le cas de la revue *Kwani?*, l'on retrouve bien ces deux caractéristiques : d'une part, ses créateurs se présentent volontairement comme des agents de renouvellement de la vie littéraire, comme les représentants d'une nouvelle génération désireux de rompre avec la génération précédente ; d'autre part, le contexte dans lequel la revue est créée est celui d'une faiblesse des relais éditoriaux, des instances de consécration, et plus généralement d'un climat peu propice à la création littéraire.

En tant qu'espace d'expression d'une avant-garde, les revues sont souvent décrites comme des « laboratoires », des lieux d'expérimentation. Paul Valéry les décrit ainsi comme de « véritables laboratoires pour les lettres », qui « permettent de réaliser les températures très élevées, les réactions rarissimes, le degré d'enthousiasme sans quoi les sciences ni les arts n'auraient qu'un avenir trop prévu¹⁰⁶ ». En tant que telles, elles semblent jouer un rôle crucial en tant qu'opérateur qui participe à l'historicisation du champ, pour reprendre le terme qu'utilise Bourdieu. Elles permettent conjointement l'expression d'un renouvellement artistique et la revendication d'une novation littéraire, et offre un outil intéressant d'entrée dans le champ et de légitimation potentielle¹⁰⁷. Cet opérateur d'entrée dans le champ, de disruption, a toutefois ceci de particulier qu'il est souvent le fruit d'une passion partagée, d'un travail collaboratif, et se distingue par là de la logique concurrentielle mise en évidence par Bourdieu et propre au champ littéraire. La revue, si elle permet de remettre en cause un *statu quo* littéraire du champ, et de faire entrer en concurrence des agents en position dominée avec ceux qui occupent des positions dominantes, semble, elle, opérer selon des modalités de

¹⁰⁴ CORPET, Olivier, *art. cit.*, p. 654.

¹⁰⁵ ARON, Paul, *art. cit.*, p. 521.

¹⁰⁶ Cité dans CORPET, Olivier, *art. cit.*, p. 654.

¹⁰⁷ Le lancement en 2009 d'un concours de nouvelles et de poésie ouvert aux jeunes nés après 1978, « *The Kenya I live in* », ainsi que d'un prix récompensant le meilleur premier roman (le *Kwani? Manuscript Project* en 2012) témoignent du rôle légitimant que la revue, en voie d'institutionnalisation, peut jouer.

collaboration, et présenter les caractéristiques d'une organisation en réseau. La revue, née de la collaboration d'agents groupés en réseau, semble constituer au cours de sa vie, le centre autour duquel va se développer, se modifier, s'étendre ou se restreindre ce réseau mouvant. Dès lors, la revue, centre d'attraction ou de répulsion, peut être conçue comme un « espace de sociabilité littéraire et intellectuelle autour duquel s'organisent échanges et confrontations¹⁰⁸ », un « nœud de sociabilité littéraire¹⁰⁹ ». Cet espace peut être concrètement décliné dans des lieux occupés par la revue : dans le cas de *Kwani?* ; on pense au siège de la revue bien sûr, mais aussi aux bars et lieux dans lesquels ont lieu les soirées mensuelles de performances poétiques (« *open mics* ») de lectures d'ouvrages en prose (« *Sunday Salon* ») et les festivals (*Litfest*) bisannuels¹¹⁰ organisés par le *Kwani? Trust*. B. Wainaina dans un entretien qu'il nous a accordé présentait l'objectif principal du festival de 2008 en ces termes :

The aim of the festival is really what I would call cross-pollination, reinforcing the relations between writers, building networks, while providing useful information on publishing deals, blogging, advice on others' work, etc. [...] There are so few infrastructures today in Africa that cooperation between African writers is paramount¹¹¹.

La revue représente donc davantage qu'un espace textuel, un « espace écrit, public », elle est à bien des égards également un « espace humain¹¹² », et se substitue aux infrastructures et instances faibles du champ littéraire dans lequel elle émerge – champ kényan, mais aussi plus généralement africain. À la croisée de ces deux espaces émerge le « label » que peut être la revue, ou ce que Corpet nomme « esprit » de la revue¹¹³, et qui fait entrer en jeu les notions de réception, d'auto-représentation, en un mot la posture¹¹⁴ de la

¹⁰⁸ CORPET, Olivier, *art. cit.*, p. 653.

¹⁰⁹ DE MARNEFFE, Daphné, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, Thèse de doctorat en Langues et Lettres, sous la direction du Professeur Jean-Pierre Bertrand, Université de Liège, 2007, p. 11.

¹¹⁰ On compte quatre occurrences de ces *Litfests* : en 2006, 2008, 2010 et 2012.

¹¹¹ Voir JOURNO, Aurélie et WAINAINA, Binyavanga, « Binyavanga Wainaina: The writer in a time of crisis », *Pambazuka News*, [en ligne], 9 juillet 2008, n° 386, [référence du 05 septembre 2014]. <<http://pambazuka.org/en/category/features/49335>>. Entretien reproduit dans l'annexe 3.

¹¹² Jacqueline Pluet-Despatin décline la série d'espaces de nature différente qu'est la revue dans PLUET-DESPATIN, Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues ». In *Cahiers de l'Institut de l'Histoire du Temps Présent* (IHTP), 1992, n° 20, p. 125–136.

¹¹³ CORPET, Olivier, *art. cit.*, p. 653.

¹¹⁴ Nous entendons ici le terme au sens où Jérôme Meizoz l'a développé dans ses travaux, voir *infra*.

revue. Reprenant ces divers aspects, Daphné de Marneffe, dans son travail sur les revues belges de l'après-guerre, propose la définition suivante de la revue :

La revue est [...] à la fois un « lieu d'expression débordant les limites du littéraire » (*lieu, laboratoire, témoin*) ; un « nœud de sociabilité littéraire » (*phénomène social, réseau*) et une « forme de structuration » de la vie littéraire (*forme, structure, support et institution*)¹¹⁵.

A. La revue : objet hybride

De par ses différentes fonctions, la revue apparaît à bien des égards comme un objet hybride, qui ne se laisse pas aisément saisir et présente au chercheur de multiples facettes. L'espace textuel de la revue, c'est-à-dire les contenus de ses publications, est marqué par son hybridité générique, à la frontière entre champ médiatique et champ littéraire, et qui rend son rapport au qualificatif « littéraire » attaché à la revue (en anglais « *literary journal* ») complexe. En effet, les textes publiés dans la revue relèvent certes du littéraire (essais, nouvelles, poésies) mais aussi des domaines journalistique (reportages, enquêtes, photos et dessins de presse), artistique (reproduction de peintures, entretiens avec des d'artistes) et universitaire, par exemple. L'espace textuel de la revue, par sa malléabilité et la possibilité qu'il offre d'intégrer une variété de genres, apparaît comme un objet kaléidoscopique, aux facettes multiples, qui déborde donc du champ littéraire pour s'inscrire dans un champ plus large, champ que l'on pourrait qualifier de champ culturel ou intellectuel. En ce sens, la revue représente une interface à même de faire entrer en résonance une série de discours venus de divers champs : politique, littéraire, universitaire ou artistique.

De la même façon, l'espace humain de la revue est caractérisé par la présence d'acteurs rassemblés autour d'un objectif commun, mais qui viennent d'horizons variés. Parmi les rédacteurs comme parmi les auteurs publiés, l'on trouve des journalistes, des écrivains, mais aussi des critiques et des artistes. La plupart pourraient être qualifiés de polygraphes : auteurs de nouvelles, critiques, journalistes, le « personnel » de la revue vit rarement de sa plume, à moins d'être journaliste, comme c'est le cas de certains auteurs comme Parselelo Kantai, Tony Mochama, ou encore Binyavanga Wainaina. Marqués pour la plupart par leur « double vie », pour reprendre le terme de Bernard Lahire¹¹⁶, ils s'insèrent eux-aussi dans d'autres champs que le champ littéraire, champ universitaire, journalistique, intellectuel ou encore artistique. À ces positions qui se dédoublent dans des champs de

¹¹⁵ DE MARNEFFE, Daphné, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁶ Voir LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006.

production connexes mais variés vient s'ajouter la nature cosmopolite, ou transnationale de la position occupée par ces auteurs. Nombre des fondateurs, mais aussi des contributeurs réguliers à la revue semblent appartenir à ce que Wilson nomme la « *literary transnation*¹¹⁷ », membres tout à la fois d'une élite intellectuelle locale et d'une élite africaine ayant connu l'exil ou appartenant à la diaspora¹¹⁸. La revue permet de rassembler un réseau d'individus qui s'insèrent de façons multiples dans des champs variés, et ce, à des échelles géographiques difficilement réductible à une localité clairement circonscrite.

Comment dès lors se saisir de cet objet atypique qu'est la revue littéraire ? Un bref retour sur la façon dont les revues, et plus particulièrement les revues africaines, ont été analysées, nous permettra de mieux cerner la façon dont on peut appréhender cet objet.

B. Les revues littéraires africaines : « *Loaded vehicles*¹¹⁹ »

On retrouve dans les revues africaines – tant dans leurs déclarations d'intention que dans l'analyse qu'en ont fait les chercheurs – les différentes caractéristiques que nous avons mises en lumière plus haut, à savoir leur rôle de plateforme d'expression et de diffusion, leur fonctionnement réticulaire, et leur rôle structurant dans le champ littéraire.

1. Plateformes d'expression et de diffusion d'une littérature naissante

Les premières revues africaines – qu'elles soient francophones comme *Présence Africaine* (1947) ou anglophones comme *Black Orpheus* (1957) ou *Transition* (1961) – naissent dans un contexte colonial, et se trouvent donc liées à une démarche de défense et de promotion de la littérature africaine contre une certaine hégémonie culturelle coloniale. Elles se présentent comme des plateformes d'expression pour les auteurs et intellectuels africains qui souhaitent instaurer la littérature africaine dans un mouvement de rupture avec le cadre colonial qui l'a engendrée. Dans le cas de *Présence africaine*, la revue est liée au mouvement naissant de la Négritude. L'imbrication de la démarche politique et littéraire est donc très

¹¹⁷ WILSON, Jane, « *General Introduction* », in WILSON, Jane (éd.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the new Millenium*, Londres : Routledge, 2010, p. 17-21.

¹¹⁸ On peut citer ici des figures comme Parselelo Kantai, journaliste auprès d'*Africa Report* et du *Financial Times*, et surtout à Binyavanga Wainaina, directeur du *Chimia Achebe Center for Arican Writers and Artists* au *Bard College* aux États-Unis.

¹¹⁹ Cette expression est le titre du livre que le spécialiste de littérature africaine Bernth Lindfors consacre aux magazines littéraires. LINDFORS, Bernth, *Loaded Vehicles*, *op. cit.*

forte. Ces premières revues s'assignent un rôle important dans la définition d'une identité collective, qui se joue à différentes échelles, à l'échelle régionale (*Transition*) à l'échelle africaine (*Présence africaine*), ou à l'échelle plus globale du monde noir (*Black Orpheus*). La démarche semble avant tout pragmatique : il s'agit pour ces revues de débusquer et d'encourager l'émergence d'une littérature africaine, de la publier et par là-même la rendre visible et réelle. Dans le premier numéro de *Présence Africaine*, l'objectif de la revue est décrit en ces termes « encourager les cultures nationales [...] leur activité constructive et la circulation des idées¹²⁰ ». La revue *Black Orpheus*, lancée au Nigéria par Ulli Beier, se présente d'une façon similaire : « to encourage and discuss contemporary African Writing¹²¹ » et *Transition* se définit comme « a monthly reflection of the cultural and social scene in East Africa » dont l'objectif est de « search and encourage writers and poets from East Africa¹²² ». Gerald Moore, critique et éditeur britannique, spécialiste de la littérature africaine, voit les revues comme des preuves historiques de l'émergence d'une littérature africaine (« the necessary documentary proof of [...] growth ») et insiste également sur le rôle des revues dans le soutien et le développement de cette littérature (« nurturing the new literatures in Africa »)¹²³. Outils de développement d'une jeune littérature, les revues africaines apparaissent également comme des laboratoires d'expérimentation pour de jeunes écrivains. Des romanciers comme Achebe, Rebecca Njau ou Ngugi wa Thiong'o y publieront des nouvelles ou des pièces qui seront par la suite développées en œuvres plus longues¹²⁴. Pour Grace Ogot, il s'agit d'une plateforme de diffusion idéale pour les « younger as well as older writers who are engaged in poetry and short story writing, and don't have enough collected for a book¹²⁵ ». Enfin, les revues peuvent être perçues comme jouant un rôle d'émulation et de stimulation de la créativité régionale. Bernth Lindfors souligne ainsi ce rôle

¹²⁰ Note liminaire de *Présence Africaine*, 1-2, 1947, p. 6.

¹²¹ Note liminaire de *Black Orpheus*, n°1, 1957, p. 4.

¹²² « An Introductory Offer », encart publicitaire pour la revue dans *Transition*, n°1, 1961, p. 22.

¹²³ Ces propos sont tirés d'une recension du deuxième numéro de la revue ghanéenne *Okyeame*, parue dans *Black Orpheus*, n°14, p. 60, cité dans BENSON, Patrick, *Black Orpheus, Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 19.

¹²⁴ A titre d'exemple, on peut citer la nouvelle d'Achebe, *The Voter*, parue dans le dix-septième numéro de *Black Orpheus*, et dont le thème et certains détails se retrouveront dans *A Man of the People* (1966).

¹²⁵ Entretien avec Bernth Lindfors, cité dans ELDER, Arlene, A., *art. cit.*, p. 56.

de source d'inspiration pour de nombreux auteurs¹²⁶, et insiste sur le rôle central qu'ont joué ces revues dans le développement de la littérature africaine : « *it would be no exaggeration to say that little magazines were the primary fertilizing agents underlying Africa's modern literary flowering*¹²⁷ ».

Dans les années qui suivront les indépendances, d'autres revues verront le jour, comme *Zuka*, revue lancée par la maison d'édition britannique *Oxford University Press*, et qui se donne pour but, non plus d'encourager une littérature naissante, mais bien plutôt d'offrir un lieu d'expression pour ces nouvelles voix : « *it became quite clear that it was not encouragement that was so much needed as a channel to cater for practising writers*¹²⁸ ». La revue semble alors représenter un outil de diffusion idéal pour de jeunes écrivains, dont les talents se concentrent pour la plupart dans le genre de la nouvelle, forme idéale pour être publiée dans une revue.

À cette caractéristique de la revue comme plateforme d'expression s'ajoute donc un rôle de diffusion à l'échelle africaine. À ce titre, l'importance de la revue comme espace d'échanges est capitale. À leurs débuts, des revues comme *Présence africaine* et *Black Orpheus* publient des traductions de textes d'Afrique anglophone et francophone, mais aussi des espaces lusophones et hispanophones, contribuant à développer des réseaux d'échanges culturels qui dépassent les frontières linguistiques¹²⁹. La création de *Black Orpheus* par l'universitaire allemand Ulli Beier est le fruit de sa participation à la conférence mondiale des écrivains et artistes noirs organisée à Paris par *Présence africaine* en 1956. Le titre de la revue *Black Orpheus* reprend le titre de l'essai de Sartre qui préface l'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de Senghor, parue en 1948. La revue *Transition* est créée sur le modèle de *Black Orpheus* dont elle s'inspire. Le développement des premières revues africaines semblent bien témoigner du phénomène de « *cross-pollination* » auquel B. Wainaina faisait référence, et, si champ des revues il y a à cette époque, son fonctionnement semble reposer sur des phénomènes de collaboration et d'échanges davantage que de compétition

¹²⁶ Bernth Lindfors résume ainsi le rôle de *Black Orpheus* : « *there is evidence to suggest that it was a powerful source of stimulation and inspiration* », LINDFORS, B. *Loaded Vehicles*, op.cit., p. 31.

¹²⁷ LINDFORS, B., *Loaded Vehicles*, op.cit., p. 44.

¹²⁸ « Editorial note », *Zuka*, n° 1, Sept 1967, Nairobi :Oxford University Press.

¹²⁹ À titre d'exemple, l'on peut rappeler ici que c'est *Présence Africaine*, devenue maison d'édition, qui publia le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire dans une traduction anglaise pour la première fois en 1968.

pour une position hégémonique¹³⁰. De la même façon, Neogy, le rédacteur en chef de *Transition*, fait part dans le huitième numéro de la revue de son projet de lancer la publication de la revue en Afrique de l'Ouest afin de créer « *a closer understanding and sharing between East and West Africa*¹³¹ ». Au-delà de ces réseaux développés par les revues et les événements qu'elles organisent, l'espace textuel des revues est également un espace d'échanges et de débat. Dans sa monographie sur *Transition* et *Black Orpheus*, Benson les caractérise toutes deux comme des « *chief vehicles for interchange, self-definition, communication and dispute*¹³² ».

2. Rôle structurant dans un champ littéraire émergent

Au moment où en Afrique anglophone, la littérature en langue anglaise en est à ses débuts, les revues proposent donc à la fois un espace d'expression de nouvelles voix, un lieu d'expérimentation (« *an experimental workshop*¹³³ »), mais aussi un lieu où vont se développer les débats critiques entourant la littérature africaine et est-africaine. Les pages de *Transition* accueillent ainsi les textes de Wole Soyinka sur le rôle du théâtre en Afrique¹³⁴, le débat sur la question de la langue d'écriture de l'écrivain africain¹³⁵, en un mot, les débats qui agitent les auteurs et intellectuels de l'époque trouvent un lieu d'expression dans les pages de la revue. L'importance de la revue dans le développement de la littérature est-africaine est également liée aux conférences qui se tiennent alors, comme la conférence organisée à Makerere en 1962 autour de la question de l'identité de l'écrivain africain, et dont les débats nourrissent les pages de la revue¹³⁶. Les revues, en tant que lieux où se cristallisent toute une série de questions sur le rôle, la fonction de l'écrivain africain, sur son rapport à son public, au contexte politique, mais aussi à son passé, représentent de fait des instances qui contribuent à l'autonomisation d'un champ littéraire nouveau, aux contours encore flous. Même si, à

¹³⁰ Il ne s'agit nullement ici de proposer une vision irénique de cet hypothétique « champ des revues », mais plutôt d'en souligner l'une des caractéristiques qui le différencie du modèle théorique développé par Bourdieu.

¹³¹ Cité dans STRAUHS, Doreen, *African Literary NGOs. op. cit.*, p. 56

¹³² BENSON, P., *op. cit.*, p. 11.

¹³³ *Ibid.*, p. 1.

¹³⁴ SOYINKA, Wole, « *Towards true theatre* », *Transition*, Mars 1963, Vol. 3, n° 8, p. 21-22..

¹³⁵ WALI, Obiajunwa, « *The Dead End of African Literature* », et OKARA, Gabriel, « *African speech...English word's* », *Transition*, septembre 1963, Vol.3, n°10, p. 13-15 et p. 15-16 respectivement.

¹³⁶ WA THIONG'O, Ngugi, « *A Kenyan at the Conference* », *Transition*, Vol.3, n°5, août 1962, p. 7.

l'époque de la création de ces magazines, il est encore difficile de parler de champs littéraires nationaux, on assiste toutefois à l'émergence d'un champ qui se distingue du champ littéraire des métropoles coloniales, dont les écrivains cherchent à s'émanciper. Elles jouent également un rôle structurant au sein de ce champ en posant pour ainsi dire, à travers ces débats, les règles du jeu qui le régiront. Dans un article qu'il consacre aux revues et aux maisons d'édition africaines francophones, José Serumanja souligne ainsi que « [I]es revues littéraires jouent de cette manière une fonction autonomisante de la littérature en tant qu'institution, en imposant ou en précisant les normes selon lesquelles se fait la sélection des écrits qui sont publiés¹³⁷ ». À la fonction sélective de la revue, qui fonctionne selon une double polarité d'exclusion et d'inclusion, et détermine ainsi ce qui est ou n'est pas de l'ordre du littéraire, s'ajoute une fonction d'instance de légitimation, par la publication même de textes.

Dès lors, la revue ne se laisse plus uniquement saisir comme lieu d'expression, objet matériel permettant la publication et la diffusion de textes, mais représente, au niveau du champ ou de l'institution littéraire, un élément structurant, fondateur. Dans son analyse, J. Semujanga, qui lie revues et maisons d'édition créées par ces premières, semble adopter la terminologie de la sociologie de la littérature. Il envisage ainsi la revue comme une « institution » ou une « instance », reprenant des termes utilisés par Bourdieu à propos du champ littéraire belge, dans lequel ce dernier considère les revues comme des « institutions nationales » ou des « instances nationales » (l'hésitation entre instance et institution n'est pas significative) dans un contexte où la faible autonomie du champ s'explique par un manque « d'instances de consécration spécifiques ».

Semujanga semble également s'inspirer de la théorie développée par Jacques Dubois, évoquant la littérature comme « institution » au sein de laquelle la revue représenterait une instance, c'est-à-dire un « rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre¹³⁸ ». Il reprend la gradation de Dubois concernant les différentes étapes de consécration opérée par différentes instances que sont la revue/le salon (lieu d'émergence), puis la « critique », qui apporte la reconnaissance, l'« académie » qui engage la consécration et l'« école » qui « intègre définitivement à

¹³⁷ SEMUJANGA, Josias, « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, 1991, vol. 24, n° 2, p. 99-112, p. 101.

¹³⁸ DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles : Labor, 2005, p. 122.

l'institution et garantit la conservation¹³⁹ ». En effet, dans le développement de J. Semujanga, l'école, au sens large, représente dans le champ africain l'étape ultime de la consécration littéraire qui marque l'autonomie achevée du champ : « [l]'appareil de l'édition mis au service de l'enseignement permet ainsi à la littérature africaine d'atteindre son troisième niveau d'autonomisation, en la constituant objet de savoir dans les collèges, les lycées et les universités¹⁴⁰ ». Pour lui, les revues semblent être une première étape, avant celle des maisons d'édition. Il est intéressant de noter ici le lien qui unit traditionnellement revues et maisons d'édition. Dans le cas de *Présence Africaine*, comme de *Kwani?*, la revue est la première étape qui mène à la création d'une maison d'édition¹⁴¹.

Comme Semujanga, N'goran considère les revues comme des instances. Dans un tableau récapitulatif des différents moments du développement du champ littéraire africain, les revues sont énumérées et classées avec les journaux, les maisons d'édition et les prix littéraires, en somme avec des instances de légitimation ou de diffusion, distinctes des auteurs et des acteurs du champ¹⁴². Cette idée que la revue joue un rôle fondateur du champ, que la création d'une revue est un geste qui amorce l'autonomisation du champ se retrouve implicitement chez l'un des critiques et éditeurs britanniques, spécialiste de la littérature africaine, Gerald Moore, qui écrivait dans le quatorzième numéro de la revue *Black Orpheus*, dans une recension du deuxième numéro de la revue ghanéenne *Okyeame*, que si les revues représentaient des traces historiques de l'émergence d'un courant, d'un mouvement, (« *the necessary documentary proof of fashion and growth* »), et servait le rôle mentionné plus haut de « *nurturing the new literatures in Africa* », elles marquaient en quelque sorte la naissance d'une littérature spécifique, que l'on peut concevoir en tant que champ en voie d'autonomisation : « *often they stand at the very beginning of the development of local literature, setting up standards and providing a literary market for buyer and seller – the indigenous reading public and its artist*¹⁴³. » On retrouve dans sa description l'idée de la revue comme instance de légitimation, son rôle normatif en termes de définition de ce qu'est la littérature, mais aussi comme un bien qui instaure un marché des biens symboliques,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁴⁰ SEMUJANGA, Josias, *art. cit.*, p. 109.

¹⁴¹ On peut noter ici qu'il en est de même pour d'autres revues contemporaines à *Kwani?*. La revue nigériane *Farafina* lancée au Nigéria en 2004 est publiée par Kachifo Limited, qui est aussi une maison d'édition. *Chimurenga*, revue sud-africaine créée en 2002 publie également des livres petits formats et bon marché.

¹⁴² Voir N'GORAN, David K., *Le Champ littéraire africain*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴³ *Black Orpheus*, n°14, p. 60, cité dans BENSON, *op. cit.*, p. 19.

attribue une *valeur*, et les acteurs, ancrés dans une réalité locale, de ce marché, de ce champ : les lecteurs et les artistes. Les termes de « *local* » et « *indigenus* » renvoient bien à cette idée de fondation d'un champ littéraire nouveau, même si dans le cas des premières revues, le circonscrire semble compliqué (échelles nationales, régionales, culturelles, continentales).

Toutefois, cette présentation de la revue comme instance qui fonde le champ littéraire, semble faire peu de cas de l'origine de ces normes, qui dans le cas de bien des revues sont fortement liées à des instances exogènes. Dans le cas des revues francophones, leurs liens au centre colonial parisien reste très fort : Semujanga souligne ainsi que « sur le plan de l'institution littéraire, la littérature africaine reste dépendante des appareils institutionnels parisiens¹⁴⁴ ». David K. N'goran souligne lui-aussi l'importance du capital symbolique de Paris dans le choix des étudiants africains d'y fonder et publier leurs revues (*Légitime Défense* (1931), la *Revue du Monde Noir* (1932), ou encore *Présence Africaine* (1947)¹⁴⁵. Même lorsque ces revues naissent loin des « centres » littéraires des anciennes métropoles, Paris ou Londres, comme c'est le cas des revues anglophones, elles sont souvent liées à l'institution universitaire¹⁴⁶. D'autre part, la question de leur financement, exogène, se pose. Le financement de *Transition* par la Fairfield Foundation à travers le *Congress for Cultural Freedom* (CCF), dont les liens avec la C.I.A. se feront jour et contribueront au déclin de la revue¹⁴⁷ représentent un bon exemple de la dépendance de ces revues à des institutions exogènes au champ littéraire.

Dans son ouvrage sur la *Kwani Trust* et de l'organisation ougandaise FEMRITE, Doreen Strauhs propose une réflexion sur cette dépendance relative des organisations littéraires africaines à l'égard d'institutions étrangères. Elle adopte une perspective plus institutionnelle en proposant d'envisager ces organisations comme des Organisations Non-

¹⁴⁴ SEMUJANGA, Josias, « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 99-112, p. 107.

¹⁴⁵ Voir N'GORAN, David K., *Le champ littéraire africain*, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁴⁶ *Transition* représente un contre-exemple, en ce que Rajat Neogy souhaitait précisément détacher sa revue de l'institution universitaire. Toutefois son lien à cette dernière se laisse lire dans le profil des écrivains qui y contribuent régulièrement, pour la plupart liés à Makerere. Pour une liste exhaustive des revues nées au sein de l'institution universitaire dans le domaine anglophone, voir LINDFORS, B., *Loaded Vehicles*, *op. cit.*, p. 47-48.

¹⁴⁷ Le scandale sur le financement de la revue éclate en 1967 et provoque de nombreuses critiques contre la revue et son fondateur. Neogy sera arrêté en 1968, et la revue se verra relocalisée au Nigéria où Wole Soyinka en reprendra les rênes, voir Benson, « *The CIA and a Crisis of Identity* », *op. cit.*, p. 160-176.

Gouvernementales Littéraires (*Literary NGOs*). Elle en propose la définition suivante : « *a LINGO is a nongovernmental organization with a focus on the production and promotion of literary talent, events and publications that is situated in the nonprofit sector*¹⁴⁸ ». Dans le cadre de cette conceptualisation des deux organisations, la revue *Kwani?* est avant tout décrite comme un « organe » (« *organ* ») de l'organisation, outil de diffusion de « *texts conforming to agenda*¹⁴⁹ ». Le terme de LINGO recouvre de fait la revue et la maison d'édition, mais aussi toutes les activités proposées par les deux organisations (ateliers d'écriture, lectures publiques, etc...). Les activités littéraires de ces organisations viennent combler un vide dans les scènes littéraires kényane et ougandaise : « *LINGOs [...] contribute to filling a vacuum that in Kenya and Uganda currently is not filled by academia, publishing houses, or governmental bodies*¹⁵⁰ ». Elle retrace l'histoire d'autres LINGOs africaines qui ont contribué au développement des lettres africaines, comme le *Mbari Club* au Nigéria, le *Chemchemi Creative Centre* de Nairobi, ou encore *Transition*¹⁵¹, qui avaient chacune leur revue¹⁵². Ce détour par les premières organisations littéraires et culturelles africaines lui permet d'établir une filiation entre celles-ci et *Kwani?* et de souligner ce qui les rapproche : des ambitions et des objectifs communs, le recours aux mêmes types de publications (revues), un mode de financement semblable¹⁵³, et la mise en place de structures de production littéraire et d'édition. Nous préférons pour notre part adopter une démarche qui part de l'objet hybride qu'est la revue, pour en développer les autres aspects, évoqués plus haut, qui recourent en maints endroits sa définition de la *LINGO*.

Les caractéristiques principales des revues africaines font écho à celles dégagées plus haut sur la nature de la revue littéraire et les multiples regards qu'elles invitent à poser sur lui. On peut également dégager des caractéristiques spécifiques des revues africaines. Le contexte qui les a vues naître en fait un instrument essentiel de développement de la vie littéraire mais

¹⁴⁸ STRAUHS, Doreen, *African Literary NGOs. Power, Politics, and Participation*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Le *Mbari Club* fut fondé à Ibadan en 1961 autour d'Ulli Beier, d'Es'kia Mphahlele et de jeunes auteurs nigériens comme Wole Soyinka et Chinua Achebe. En 1963, Es'kia Mphahlele exporte le concept à Nairobi où il crée le *Chemchemi Creative Centre*, dédié à aider les jeunes écrivains et artistes locaux.

¹⁵² Elle note ainsi le lien qui se fit par la suite entre *Black Orpheus* et le *Mbari Club*, à travers notamment la personne d'Ulli Beier.

¹⁵³ *Transition*, *Black Orpheus*, le *Mbari Club* et le *Chemchemi Creative Centre* furent tous financés par le *Congress for Cultural Freedom* (CCF) et la *Fairfield Foundation*, deux organisations américaines.

aussi de fondation et d'instauration d'une autonomie relative du littéraire. Autonomie toute relative en ce que les revendications littéraires de cette époque sont fortement liées aux revendications politiques d'une part, et en ce que les revues de l'époque sont relativement dépendantes des influences multiples d'institutions supra-littéraires (universités, mais aussi fondations étrangères qui les financent). Elles apparaissent toutefois comme les lieux privilégiés de l'expression d'une différence et d'une singularité qui instaurent une rupture dans l'histoire littéraire mondiale en se faisant le lieu de naissance d'une nouvelle littérature. Lieu d'émergence de nouvelles voix, elles sont également le lieu où doivent se dessiner et se négocier les définitions, et donc les normes, propres à cette nouvelle littérature. Caractérisées par un fonctionnement réticulaire qui déborde des frontières nationales, et qui fluctue en échelle selon les revues, elles représentent également un espace de sociabilité littéraire.

Nous proposons à présent de revenir plus en détails sur l'objet de notre étude, la revue *Kwani?*, à travers l'analyse des deux espaces de la revue dégagés plus haut : l'espace textuel et l'espace humain.

Chapitre 3 : *Kwani?* : espace textuel, espace humain

Née des efforts et de la collaboration d'un groupe d'écrivains et de journalistes kényans, la revue publie son premier numéro de la revue en 2003. À ce jour, huit numéros ont paru, à un rythme d'environ un numéro par an¹⁵⁴. La revue est publiée par le *Kwani Trust*, maison d'édition locale, financée par un organisme américain, la *Ford Foundation*. Le *Kwani Trust*, en plus des revues, publie également des livres de natures variées. Il organise également des événements comme des soirées mensuelles de performances poétiques (« *open mics* ») dans des bars du centre ville, des lectures d'ouvrages en prose (« *Sunday Salon* ») et des festivals (*Litfest*) bisannuels. D'emblée, l'on constate que la revue, centre autour duquel s'est développée l'activité du *Kwani Trust*, doit être envisagée comme un terme englobant qui désigne plusieurs types d'espaces. Jacqueline Pluet-Despatin évoque ainsi d'une part, l'« espace écrit, public » qui est l'espace de publication offert par la revue en tant qu'objet textuel, et d'autre part, l'« espace humain¹⁵⁵ », un espace en réseau dans lequel interagissent les artistes et écrivains qui contribuent à la revue, mais participent également à un ensemble d'événements organisées autour d'elle, la revue étant alors conçue comme un « nœud de sociabilité littéraire¹⁵⁶ ». Enfin, ces deux espaces peuvent se confondre dans ce que l'on pourrait appeler le « label » de la revue, terme qui situerait ces deux espaces superposés du côté de la réception, de la réputation ou (auto-)représentation de la revue.

Afin de mettre au jour l'espace pluriel de la revue, nous proposons une description rapide des activités du *Kwani Trust* : la publication des numéros de la revue et des livres, d'abord et l'organisation d'événements en lien avec ces publications ensuite.

¹⁵⁴ Les trois premiers numéros de la revue sont datés 2003, mais ont en fait paru respectivement en 2003, 2004 et 2005. Le numéro 4 a paru en 2007, tandis que les deux numéros 5 (*Part 1* et *Part 2*) ont paru en 2008, le numéro 6 en 2010 et le dernier numéro en 2012.

¹⁵⁵ PLUET-DESPATIN, Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », *art. cit.*, p. 125–136.

¹⁵⁶ DE MARNEFFE, Daphné, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, *op. cit.*, p. 11.

A. L'espace textuel : la revue et les collections

1. *La revue*

La revue est la publication première du *Kwani Trust*. Elle se caractérise par l'éclectisme de son contenu, propre à la forme hybride qu'est la revue littéraire. On trouve dans ses pages essais, nouvelles, poèmes, mais aussi romans photos, bandes-dessinées, extraits de blogs. L'espace textuel de la revue semble permettre la mise en présence de genres multiples, des genres « classiques », admis comme littéraires (la poésie, la nouvelle) et d'autres genres appartenant à ce que les critiques désignent sous le nom de para-littérature (bandes-dessinées, romans photos, etc.). On peut distinguer plusieurs temps dans la publication de la revue. Les trois premiers numéros (publiés entre 2003 et 2005) se caractérisent par la variété des thèmes abordés et des textes publiés. Certaines grandes thématiques apparaissent, par la mise en écho de différents textes, comme par exemple, dans le premier numéro, où la nouvelle d'Yvonne Adhiambo Owuor, *Weight of Whispers*, qui relate l'exil des Kuseremane, famille royale rwandaise, à Nairobi à la suite de l'attentat qui déclencha le génocide en 1994, précède un essai de Mahmood Mamdani intitulé « *A Brief History of Genocide* ». Dans le second numéro, deux textes d'Andia Kisia traitent des années 1980 et de la vie sous le régime de Daniel arap Moi : le premier, qui ouvre la revue, est une nouvelle, le second, qui la clôt, un essai. Dans l'ensemble toutefois, ces grandes thématiques ne constituent pas des thèmes propres à un numéro de la revue, mais les traversent d'un numéro à l'autre. Le génocide rwandais apparaît ainsi comme un nœud thématique qui, nous y reviendrons, apparaît dans presque tous les numéros de la revue. Les contributeurs à la revue sont eux-aussi caractérisés par la variété de leurs origines. On y trouve des Kényans (Muthoni Garland, Parselelo Kantai), des Kényans d'origine indienne (Rasna Warah, Shalini Goodimal, Dipesh Pabari), des Kényans de la diaspora, installés pour la plupart aux États-Unis (Mukoma wa Ngugi, Wambui Mwangi), des Africains (l'Ougandais Mahmood Mamdani, le Nigérian Uwem Akpan), mais aussi des Américains (Paul Goldsmith), des Britanniques (Marion Kaplan), et même une Chinoise (Xujun Eberlein). La plupart des contributeurs sont également polygraphes, ils s'inscrivent souvent dans plusieurs champs discursifs : journalistique, universitaire, littéraires, artistique, etc.

Le quatrième numéro, paru en 2007, s'inscrit dans la lignée des numéros précédents par la variété de thèmes et de textes qu'il contient, mais il est toutefois marqué par la présence d'un thème dominant, qui s'inscrit davantage dans le contexte politique du moment. Un grand

nombre de ses textes s'intéresse à la question ethnique à l'approche des élections présidentielles de décembre 2007 qui verront s'opposer le Président en place, Mwai Kibaki, un Kikuyu, et le Luo, Raila Odinga. Dans l'éditorial, Binyavanga Wainaina souligne ainsi l'objectif du numéro : « *This new era of political Gikuyu political power is examined in this issue of Kwani?*¹⁵⁷ ». Le traitement de cette question ne se résume pas à des essais politiques, mais se fait par le biais de textes de natures différentes : extraits de blogs, entretiens, fiction, etc. C'est la première fois qu'un thème aussi précis sert de ligne directrice aux rédacteurs de la revue. Ce quatrième numéro – à bien des égards prémonitoire de la crise politique qui suivit les élections – marque l'infléchissement du format de la revue, dont les numéros suivants, bien qu'ouverts à une variété de textes et de formes, seront davantage structurés autour d'un thème. C'est ainsi que les deux numéros suivants, *Kwani? 5* divisé en deux numéros, traitent exclusivement de la violence post-électorale. Contrairement aux numéros précédents, ils sont structurés en sections, clairement mises en avant dans la table des matières, qui renvoient à des formes particulières : des poèmes dans la rubrique « *Elegy and Verse* » ; des entretiens menés partout dans le pays pendant la campagne électorale et après dans « *Revelation and Conversation* » ; des bandes-dessinées et des caricatures regroupées dans celle intitulée « *Laughter and Panacea* » ; des reportages dans « *Maps and Journeys* » ; des nouvelles dans « *Spectacle and Invention* » ; et enfin des essais dans « *Tall Tales and Money Trails* ». La représentation kaléidoscopique de la réalité se trouve canalisée, clairement mise en ordre. Cet épisode, qui a profondément marqué les écrivains et intellectuels kényans, constitue un objet d'analyse par le biais d'une multitude de textes qui tentent de comprendre et de rendre compte, d'une façon kaléidoscopique, du basculement du pays dans la violence.

Les deux derniers numéros de la revue, parus en 2010 et 2012, renouent avec la portée cosmopolite de la revue, mais présentent aussi une cohérence – thématique ou générique – plus marquée que les premiers numéros. Le sixième numéro ne comporte que des nouvelles et des poèmes, écrits par des auteurs, kényans et africains nés après septembre 1978, date d'arrivée au pouvoir de Daniel arap Moi. Ce numéro se veut donc espace d'expression d'une nouvelle génération d'écrivains. Enfin, le dernier numéro, paru en 2012, présente lui aussi un groupe particulier d'auteurs : les membres de la diaspora (kényane principalement, mais aussi africaine) autour des thèmes attendus du départ, du retour, de l'hybridité des identités. Contrairement au numéro 6, les textes présents ne se limitent pas aux genres de la poésie et de

¹⁵⁷ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani? 4*, Nairobi : Kwani Trust, 2007, p. vii.

la nouvelle, et la revue renoue en ce sens avec l'éclectisme générique de ses premiers numéros.

Nous proposons ici une typologie générique qui distingue, par le biais d'une gradation plus que par des délimitations tranchées et péremptoires, différents types de textes. On peut dégager dans les pages de la revue trois grandes catégories : les textes appartenant aux genres « classiques » que sont la poésie, la nouvelle et l'essai, reconnus comme proprement littéraires, d'abord ; les textes qui seraient à placer du côté d'un champ journalistique comme l'entretien, les éditoriaux, les dessins de presse ; et enfin les textes qui appartiendraient au champ de la para-littérature : le roman photo, la bande-dessinée, etc. S'ajoutent à ces trois types de textes des reproductions de textes relevant des nouvelles formes de communication : le courriel, qui peut être lu comme une forme modernisée du genre épistolaire, ou le blog, forme hybride qui mêle écriture de soi et essai.

La nature hybride de la revue se vérifie dans la variété de matériaux intégrés à la revue : les genres « classiques » que sont les nouvelles, les essais et les poèmes sont représentés dans chaque numéro de manière assez stable. On retrouve également des emprunts au champ journalistique, par le biais d'entretiens, de séries de photos, ou de critiques d'ouvrages (très faiblement représentées). On note de plus d'importants phénomènes de reprises et de citations, qui contribuent à insérer la revue dans un réseau de textes qui l'ont précédée ou lui sont contemporains : reproductions de dessins de presse, reproductions de textes parus dans d'autres revues littéraires africaines contemporaines comme *Transition*, *Farafina*, etc.). Cette ouverture de la revue à d'autres revues et d'autres espaces littéraires se double d'une ouverture sur d'autres champs artistiques, par le biais de la reproduction de paroles de chansons, de peintures, qui trouvent leurs pendants dans des textes qui abordent ces thèmes (essai sur l'art au Kenya, entretien avec Kalamashaka, textes sur Branda Fassie et sur Bessie Smith, par exemple). Il y a aussi un débordement dans le champ journalistique, avec la présence de séries de photographies, des articles d'investigation, et dans le champ universitaire. On trouve également l'intégration de formes « populaires », ou para-littéraires (bandes dessinées, romans photos), mais aussi de nouvelles formes littéraires qui trouvent leur source dans les nouvelles technologies : SMS, courriels, blogs. Ces insertions renvoient à une volonté d'interroger les frontières du littéraire et d'en élargir la définition tout en contribuant à renforcer l'idée d'une circulation des textes et des discours. Elles ouvrent, en le reproduisant, un espace de dialogue : l'échange de courriels mais aussi la forme du blog appellent des réactions, des transferts, bref une circulation des textes à une nouvelle échelle, et

selon de nouvelles modalités : rapidité, extension géographique, diffusion par le biais de réseaux sociaux, etc.

La langue et son expérimentation occupent également une place importante dans la revue, avec la présence de textes en *sheng*¹⁵⁸, utilisée comme langue de création dans des poèmes, dans des nouvelles, mais aussi dans des entretiens et reportages. Elle semble être préférée au swahili. La présence croissante de textes dans cette langue, langue hybride, non formalisée, et dont la mise en texte peut présenter un aspect artificiel, témoigne également de la place faite aux nouvelles voix d'une génération pour qui cette langue est la langue d'expression principale. La langue parlée (*sheng*, anglais et swahili kényans) occupe de manière générale une place importante dans les textes, de fiction principalement.

D'un point de vue diachronique, le succès de la revue se laisse lire dans l'augmentation de son volume en nombre de pages, mais aussi dans la forme de l'objet concret qu'est la revue : l'on passe d'une édition en noir et blanc sur papier recyclé à des éditions en couleur, imprimé sur un papier de meilleure qualité. De manière générale, l'image d'une revue semi-professionnelle donnée par les premiers numéros, dans lesquels les coquilles et les variations orthographiques étaient nombreuses¹⁵⁹, s'estompe à mesure que le prestige de la revue et sa reconnaissance, tant locale qu'internationale s'accroissent. L'augmentation du nombre de textes publiés¹⁶⁰ semble également contribuer à valider, en le prouvant, le rôle de la revue de découverte de nouveaux talents et de promotion de la création littéraire. Si le nombre de textes publiés dans la revue augmente, c'est bien que celle-ci découvre sans cesse de nouveaux talents et que ceux-ci, grâce à la revue, sont de plus en plus nombreux.

¹⁵⁸ Le *sheng* est une langue hybride qui mêle swahili, anglais et langues vernaculaires. Il fera l'objet d'un développement. Voir infra, chapitres 6 et 7 notamment.

¹⁵⁹ Voir à ce sujet la critique de Mwenda wa Micheni, « Kwani? Flouts Writing Rules », *art. cit.*.

¹⁶⁰ Cette tendance se poursuit dans les derniers numéros, puisque le sixième numéro comptait 525 pages, tandis que le septième numéro en comptait 574.

Le tableau suivant est un récapitulatif des textes publiés dans les quatre premiers numéros de la revue.

	Kwani? 1 2003, 293 p. Noir et blanc, papier recyclé	Kwani? 2 2003, 316 p. Noir et blanc, papier recyclé	Kwani? 3 2003, 415 p. Noir et blanc, papier recyclé	Kwani? 4 2007, 432 p. Couleur, papier glacé.
Editoriaux	3	1	3	3
Nouvelles ou extraits de romans	7	10 (2 en <i>sheng</i>)	9 (1 en <i>sheng</i>)	11
Poèmes	17	14 (4 en <i>sheng</i>)	15	17 (4 en <i>sheng</i>)
Essais ou extraits de monographies	5	7	5	9
Reportages/ entretiens	1	2 (1 en <i>sheng</i>)	4 (1 en <i>sheng</i>)	0
Séries de photos	1	1	2	1
Arts visuels mixtes (romans photos, bandes dessinées, etc..)	- roman photo - extrait de catalogue (texte + reproduction de peintures)	0	2 bandes dessinées	2 bandes dessinées
Nouvelles technologies	- courriels (en <i>engsh</i> ¹⁶¹)	- courriels	- sms	- 14 extraits de blogs - résultats d'une recherche google
Critiques de livres	0	1	0	0
Reproductions (dessins de presse, couvertures, extraits)	dessins de presse	dessins de presse	8 extraits de <i>Joe Magazine</i>	0

Tableau 1. Tableau synthétique des genres présents dans la revue.

¹⁶¹ Variété du *sheng* parlé principalement à Nairobi par la jeunesse issue des classes moyennes et aisées. Voir ABDULAZIZ, M.,H. et OSINDE, K., « Sheng and Engsh, Development of mixed codes among the urban youth in Kenya », *International Journal of the Sociology of Language*, 1997, n°125, p. 43-63.

2. *Les collections*

Selon B. Kahora, la revue n'était pas suffisante pour publier la grande variété de textes envoyés à la revue :

*Kwani? started as an informal space for writers, and we were trying to move to become a small publishing firm, because Kwani? was not enough as a journal to capture all those forms of expression. That's when we decided to publish small titles, Kwaninis, and to start doing events to tap into the demographic*¹⁶².

Dans cette perspective, trois collections furent créées. La première collection, lancée en 2006, est la *Kwanini Series*, qui compte onze titres à ce jour. Il s'agit d'ouvrages vendus moins cher (300 Ksh (environ 3 euros) contre 700 à 900 Ksh (entre 7 à 9 euros) pour la revue), de petit format (135 mm x 115 mm), donc potentiellement accessibles à un plus large public de lecteurs. Il s'agit principalement des republications de nouvelles, ou de recueils de textes déjà parus dans la revue ou ailleurs. On y trouve, par exemple, *Weight of Whispers* d'Yvonne Adhiambo Owuor, publié dans le premier numéro de la revue, ou encore le texte illustré du peintre Richard Onyango, *The Life and Times of Richard Onyango*, paru en 2008 dans cette collection, mais déjà présent dans le premier numéro de la revue. *Running* de Jackie Lebo, paru en 2010, est un extrait d'un travail plus large sur les coureurs au Kenya, travail dont un extrait était déjà paru dans la quatrième édition de la revue sous le même titre. De la même façon, *After The Vote*, paru en 2008, comprend une série de textes qui apparaîtront dans la première partie du cinquième numéro de la revue, et *Internally Misplaced* de Wambui Mwangi paru en 2009 est une reproduction de la nouvelle présente dans la deuxième partie du cinquième numéro.

Cette collection compte également des titres déjà publiés dans d'autres revues, comme *Discovering Home*, le texte qui valut à Binyavanga Wainaina le prix Caine en 2002, et qui fut d'abord publié sur le site G21, ou *How to Write About Africa*, le pamphlet qui rendit Wainaina célèbre et fut d'abord publié dans le magazine britannique *Granta*. La nouvelle intitulée *You in America* de Chimamanda Adichie, parue en 2006, fut d'abord publiée en ligne sur le site du magazine américain *Zeostope* en 2001. La nouvelle de Parselelo Kantai, *The Cock Thief*, parue en 2009, est une version retravaillée d'une nouvelle écrite au cours d'un programme de *Creative Writing* à Birkberk, Londres, et parue dans le quatrième numéro de l'anthologie M.I.R.

¹⁶² Voir entretien avec Billy Kahora, reproduit en annexe (Annexe 2).

Enfin, la collection comprend deux textes inédits ailleurs : l'autobiographie d'Enock Odongo, qui fut chef du chœur du président Moi, *The Life of Mzee Odongo*, parue en 2008, et le texte de Binyavanga Wainaina, *Beyond River Yei*, paru en 2006, qui relate son voyage au Sud-Soudan¹⁶³.

La seconde collection, la *Kwani? Series*, elle aussi lancée en 2006, publie des œuvres de fiction et de non-fiction plus longues et compte à ce jour sept titres. Cette collection comprend des textes qui appartiennent au genre du témoignage, ou du récit de vie comme *Kizuizini*, texte de Joseph Muthee, écrit en swahili et paru en 2006 et qui relate l'emprisonnement de son auteur dans les camps d'internement pendant la révolte des Mau Mau, ou encore *Tale of Kasaya*, récit d'Eva Kasaya, jeune femme venue travailler comme domestique à Nairobi. À ce genre appartiendraient aussi les mémoires de Wainaina, parus en 2012, *One Day I Will Write About This Place*. Ce dernier titre fut d'abord publié aux États-Unis en 2011 par Greywolf Press, et en Grande-Bretagne par Granta, et sa publication par le *Kwani Trust* témoigne d'une volonté de rendre accessible à un public kényan les textes de ses auteurs, mais aussi de la double inscription des auteurs kényans dans les champs littéraires kényans et anglo-américains. La réédition (en 2008) d'un ouvrage déjà publié, mais épuisé, *The Stone Hills of Maragoli*, un roman de Stanley Gazemba, qui avait remporté le prix Kenyatta en 2003 relève de la même logique de rendre accessibles des ouvrages que d'autres maisons d'édition locales n'avaient pas pu ou voulu ré-éditer. La collection compte aussi une anthologie de nouvelles sélectionnées par le prix Caine en 2011, *To see the Mountain and other stories*, co-publiée par le Prix Caine et d'autres maisons d'édition en Afrique ; une anthologie de poésie, parue en 2010, *To be a Man*. Enfin, la collection comprend l'ouvrage de Billy Kahora, l'un des rédacteurs de la revue, sur l'affaire Goldenberg, *The True Story of David Munyakei*¹⁶⁴, paru en 2009.

Dernière collection publiée par le *Kwani Trust*, les « *Visual Narratives* », ouvrages qui allient textes et photographies. La collection comprend deux titres : *Nairobi 24*, paru en 2010 et *Kenya Burning*, paru en 2008, à la suite d'une exposition de photographies sur la vague de violences qui suivit les élections présidentielles contestées de décembre 2007.

¹⁶³ A l'origine, ce texte était une commande d'un organisme de l'Union Européenne, qui fut ensuite refusé. Wainaina raconte cet épisode dans ses mémoires, voir WAINAINA, B., *One Day I Will Write About That Place*, *op. cit.*, p. 190-191.

¹⁶⁴ Une première ébauche de ce texte avait paru dans le troisième numéro de la revue sous le même titre.

Ce bref panorama fait apparaître l'une des caractéristiques de toute revue littéraire, sa nature éclectique, qui se retrouve dans la grande variété des textes publiés dans la revue mais aussi par le *Kwani Trust*. Les publications de la maison d'édition semblent ainsi être des prolongements des textes parus dans la revue, dont elles naissent souvent, la faisant apparaître comme un lieu d'expérimentation, un laboratoire d'où peuvent émerger des œuvres. Cet éclectisme fait de la revue littéraire un objet hybride, qui semble déborder d'un cadre qui serait strictement littéraire, pour toucher à une variété de sujets qui vont de l'art à la politique, des débats de société à la vie culturelle, tout en traitant ces contenus selon différentes modalités, qui débordent là-encore d'un cadre qui serait strictement littéraire. Cette hybridité générique est également mise au service du traitement de grands thèmes qui trouvent leur place dans la revue.

3. *Axes thématiques*

Il s'agit ici de présenter les grandes thématiques rencontrées dans les textes de la revue. Ces axes thématiques sont souvent traités en miroir, au sein d'un même numéro, par les éclairages multiples sur un même thème qu'offrent la fiction, la poésie et l'essai par exemple. Dans le deuxième numéro de la revue, par exemple, la nouvelle de Wainaina, *Ships in High Transit*, qui traite des thèmes des discours multiples portés sur l'Afrique et des discours qui y répondent, est suivi d'un essai qui analyse le concept de « *mimicry* » développé par Homi Bhabha¹⁶⁵. Par son caractère englobant, la revue apparaît comme un espace textuel où peuvent être mise en résonance une grande variété de textes qui éclairent un même thème.

Nous présenterons les thématiques principales que l'on retrouve dans les pages de la revue à travers trois grandes thématiques qui se recoupent souvent et se font elles-mêmes écho. L'histoire, du continent et du pays, est le premier axe thématique saillant. Ce thème se trouve décliné à travers les nœuds thématiques que représentent les questions de la violence et de l'ethnicité. Ainsi, deux épisodes fondateurs occupent une place centrale et se retrouvent dans tous les numéros de la revue : le génocide rwandais, d'une part, et la révolte des Mau Mau d'autre part. Traités dans une variété de textes de natures différentes, poésie, fiction, essais, ils donnent également lieu à une réflexion sur leur historiographie, notamment à travers la déconstruction du récit national kényan et une interrogation sur la manipulation et

¹⁶⁵ WAINAINA, B., « *Ships in High Transit* », et PABARI, D., « *Mimicry* », tous deux dans *Kwani 2*, Kwani Trust : Nairobi, 2004, respectivement p. 59-83 et p. 84-93. Ce procédé de mise en relation de textes de natures différentes mais aux thématiques communes est très fréquent dans les pages de la revue.

l'usage fait de l'histoire dans le discours politique. Le monde politique est un deuxième axe thématique qui fait figure de fil rouge dans les pages de la revue. Qu'il s'agisse de dévoiler les ressorts de la manipulation politique de l'histoire ou de dénoncer la corruption de la vie politique kényane, le langage politique et ses effets sur la vie quotidienne des Kényans sont explorés dans de nombreux textes de la revue. Enfin, qu'il s'agisse de musique ou d'arts visuels, des essais, des entretiens mais aussi des (auto-)portraits d'artistes participent à un questionnement sur le statut de l'artiste sur la scène nationale comme internationale. Cette réflexion sur des processus créatifs proches de la création littéraire permet de mettre en scène des filiations, des influences artistiques et contribue, de manière transversale, à nourrir la création littéraire en offrant des modèles et en ouvrant de nouvelles pistes pour l'écrivain kényan.

1. L'Histoire

L'histoire du continent africain, à cause du traumatisme de la colonisation, des espoirs suscités par l'indépendance, et de la nécessité pour beaucoup d'auteurs de la première génération de présenter une histoire africaine d'avant la colonisation, occupe une place centrale dans la littérature africaine. Elle est éminemment investie par le politique et sert souvent un discours idéologique. Elle s'articule donc de manière très forte aux thématiques identitaires, politiques et idéologiques, et s'appréhende davantage comme site de multiplication de discours que simples faits historiques. Il s'agit d'une histoire profondément marquée par la violence : violence coloniale bien sûr, mais aussi des mouvements de révoltes comme les Mau Mau, qui occupent une place centrale en tant que figures historiques mais aussi en tant que symboles qui se voient investis de différentes significations. Violence postcoloniale ensuite, qui se laisse lire dans la revue dans le traitement de la postcolonie et dans celui de la tragédie rwandaise.

Les textes de la revue abordent l'histoire de différentes façons. L'on trouve tout d'abord mise en scène une démarche presque ethnographique : on trouve ainsi dans le troisième numéro de la revue la présentation d'une série de photographies datant du début du vingtième siècle (1908-1909) représentant un chef traditionnel gikuyu dans la région du mont Kenya¹⁶⁶. Le texte qui accompagne les photos est signé de deux professeurs, Neal Sobania et Gidfrey Muriuki, et s'appuie sur les images reproduites pour fournir des informations d'ordre ethnographique sur la vie de cette époque et retracer la vie du chef Wambugu dans son

¹⁶⁶ « Chief Wambogoo », *Kwani* 3, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 107-117.

interaction avec les pouvoirs coloniaux de l'époque. Il s'agit ici de proposer une relecture de l'historiographie coloniale. À l'époque où elles furent prises, ces photos, prises par un photographe affilié au pouvoir colonial, appuyaient l'ordre colonial : « *Decorative feathers, beads, wire, traditional leather dresses, along with spears and shields helped create the stereotypes of Africa against which Western populations could measure their own sophistication and modernity, the superiority of their culture*¹⁶⁷ ». Les personnes figurant sur les photos étaient rarement nommées, réduites au statut d'objets exotiques. La démarche de ce texte est donc de proposer une relecture de ces images qui permettent de les inscrire dans une certaine historicité. En contrepoint des images, qui figent ce qu'elles représentent dans le temps anhistorique de l'exotisme, le texte réinscrit Wambugu dans l'histoire en présentant la complexité de sa figure dans l'histoire du pays, en esquissant le portrait d'un chef traditionnel investi dans des entreprises d'éducation et de construction d'infrastructures modernes, au service d'un pouvoir colonial qu'il contesta aussi. Si le texte a des accents hagiographiques dans le portrait d'un chef ouvert, sage et prophète, il apparaît toutefois comme le signe d'une volonté de proposer aux lecteurs un éclairage différent sur l'histoire kényane.

Dans la même veine, on trouve dans le quatrième numéro de la revue, un texte académique sur les mariages entre femmes gikuyu¹⁶⁸, qui s'appuie sur une série d'entretiens menées avec des femmes pratiquant cette forme de mariage dans la région de Murang'a. Ici, la démarche ethnographique est ancrée dans un contexte contemporain, et l'objectif des auteurs du texte est de faire voir une réalité souvent peu traitée dans les études ethnographiques, mais aussi de récuser l'image de la femme africaine (le terme employé dans le texte est « *Third World Women* ») comme une victime, pour faire apparaître des modèles anciens et endogènes qui subvertissent l'ordre patriarcal et les définitions occidentales de la famille. De plus, ce texte peut sembler faire écho à deux autres textes présents dans le même numéro de la revue et qui traite du thème de l'homosexualité. Un texte de blog intitulé « *Homosexuality and the Bible*¹⁶⁹ » reprend ainsi les passages de la Bible qui traitent de l'homosexualité afin de dévoiler la mauvaise foi de ceux qui citent la Bible pour la condamner, arrivant à la conclusion que « *anyone can use the Bible to say anything* » (p.295). Ce texte précède le texte autobiographique de John Mburu Kabaa, intitulé « *High*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁸ WAIRIMU, Ngaruya Njembi et O'BRIEN, William, « Women marrying women », *Kwani?* 4, Nairobi : Kwani Trust, 2007, p. 107-126.

¹⁶⁹ POTASH, « Homosexuality and the Bible », *Kwani?* 4, p. 295-297.

*Stepping*¹⁷⁰ », dans lequel l'auteur raconte la découverte de son homosexualité dans un pensionnat pour garçons et les réactions de sa famille que cela provoque. La mise en relation de ces trois textes montre que le détour par l'exploration ethnographique permet d'ouvrir de nouvelles pistes d'analyse qui subvertissent l'ordre patriarcal en lien avec des sujets d'actualité au sein de la société kényane.

Le recours au passé pour réfléchir au présent se retrouve dans les épisodes de l'histoire nationale et du continent qui occupent une place importante dans les textes de la revue. Il s'agit du génocide rwandais et de la révolte des Mau Mau. Épisodes marqués par leur violence extrême, leur caractère traumatisant, leur présence sert une réflexion sur l'enfermement identitaire et les dangers du silence historique. Le génocide rwandais est présent dans trois des quatre premiers numéros de la revue et est traité dans des textes appartenant aux genres de l'essai, de la nouvelle ou encore du reportage photo¹⁷¹. Comme le souligne Mahmood Mamdani dans *A Brief History of the Genocide*¹⁷², « *[i]f the Nazi Holocaust was a testimony to the crisis of the nation-state in Europe, the Rwandan genocide is testimony to the crisis of citizenship in postcolonial Africa*¹⁷³ ». Guerre civile fratricide dont les images d'horreurs et de violence ont été relayées partout dans le monde, elle semble fasciner les auteurs kényans en ce qu'elle fait apparaître les dangers de l'enfermement identitaire qui trouvent au Kenya leur écho dans les vagues de violences ethniques qui balaient le pays à l'occasion des élections présidentielles¹⁷⁴. Cette expérience de l'horreur absolue représente à la fois un repoussoir et une menace potentielle. Il n'est donc pas étonnant

¹⁷⁰ MBURU KABAA, John, « High Stepping », *Kwani?* 4, p. 298- 308.

¹⁷¹ Dans le premier numéro de la revue, on le trouve abordé dans la nouvelle d'Yvonne Owuor, *Weight of Whispers*, dans l'essai de Mahmood Mamdani, *A Brief History of the Genocide*, tandis que dans le second numéro on trouve un extrait du livre du Rwandais Benjamin Sehene, *The Ethnic Trap*, suivi d'une série de photographies extraites d'un reportage photo de Sven Torfinn datant de 2004. Enfin, dans la quatrième édition de la revue, l'on trouve un chapitre du livre du journaliste et écrivain américain Peter Trachtenberg, *The Book of Calamities*, qui traite du difficile processus de réconciliation dans le Rwanda de l'après-génocide.

¹⁷² Ce texte, reproduit dans le premier numéro de *Kwani*, p. 38-47, avait d'abord été publié dans la revue *Transition*.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁴ Ce fut le cas lors des élections de 1992 et de 1997, où des affrontements violents eurent lieu notamment dans la vallée du Rift. Lors de la vague de violences qui secoua le pays en 2007-2008, la référence au génocide rwandais était omniprésente dans la presse.

que le thème de l'ethnicité trouve une place prépondérante dans la revue, notamment, nous l'avons vu dans la quatrième édition de la revue publié l'année des élections présidentielles.

La révolte des Mau Mau est un second nœud thématique au sein de cette thématique de l'histoire. Épisode ambigu dans la naissance de la nation kényane¹⁷⁵, il avait fait l'objet, nous l'avons vu, d'un traitement littéraire important dans les œuvres fictionnelles de la génération précédente d'auteurs kényans¹⁷⁶. Les textes qui traitent de cet épisode dans les revues l'abordent sous la perspective nouvelle de l'historiographie et de la mémoire nationale. C'est moins l'épisode historique en lui-même que son interprétation et la place ambivalente qu'il occupe dans l'histoire nationale kényane qui intéressent les auteurs. À un moment où l'alternance politique engage également une réévaluation de cet épisode dans la mémoire collective kényane¹⁷⁷, les écrivains, qui, contrairement à leurs aînés, n'ont pas connu ces événements, se servent de cet épisode marquant pour déconstruire l'historiographie officielle et les notions d'héroïsme et de mémoire. Plusieurs textes sont à cet égard frappants. La nouvelle d'Andia Kisia, parue dans le premier numéro de la revue, *A Likely Story*, met en scène les difficultés d'un historien obsédé par Dedan Kimathi à retrouver ses traces. Ce texte peut être rapproché d'un court texte paru dans le deuxième numéro, qui décrit l'ouverture au public en décembre 2003 de la tristement célèbre *Nyayo House* comme une mascarade, puisque l'accès aux cellules, repeintes et transformées en espace de stockage bureaucratique,

¹⁷⁵ Le lien entre Mau Mau et nationalisme kényan est complexe. L'épisode de la révolte fut utilisé de façons contradictoires : les combattants Mau Mau furent tantôt célébrés en héros libérateurs de la nation, tantôt rejetés du côté de la violence bestiale. James Oguide souligne à cet égard : « *Mau Mau has provided Kenyan literature with a myth or symbol upon which much of its idea of nationhood is constructed. Yet as a myth in the project of Kenya's nation formation, the image of Mau Mau has remained elastic and often contradictory.* », OGUIDE, James, « The Nation and Narration : "The Truths of the Nation" and the changing images of Mau Mau in Kenyan literature », dans ODHIAMBO, E. S. Atieno et LONSDALE, John, *Mau Mau & Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford : James Currey, 2003, p. 268-283, p. 268.

¹⁷⁶ Voir supra, Chapitre 1.

¹⁷⁷ L'installation d'une statue de Dedan Kimathi dans le centre ville de Nairobi en 2006 marque ainsi un changement de position du régime de Mwai Kibaki par rapport à ses prédécesseurs, et notamment par rapport à Jomo Kenyatta, qui après l'indépendance avait prôné une politique d'amnésie collective (« *Forgive and forget* ») qui perpétuait la perception coloniale des Mau Mau comme des terroristes et des « *hooligans* » dont il convenait d'expurger l'histoire nationale. Dans le deuxième numéro de la revue, Andia Kisia écrit ainsi : « *For all the lip service to « freedom fighters » and « heroes » by our independence governments, Mau Mau remained a proscribed society for fifty one years, including thrity nine years in independent Kenya until it was legalised in August of this year.* », KISIA, Andia, « Kenya and its Discontents », *Kwani?* 2, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 300.

est bloqué. Loin de créer un lieu de mémoire, le gouvernement efface les traces d'un passé en faisant mine de s'y intéresser, et procède à un « *whitewashing of the past*¹⁷⁸ ». Parselelo Kantai, dans le deuxième numéro de la revue, s'intéresse à l'absurdité de la fabrication de héros, dans sa nouvelle satirique intitulée *Comrade Lemma and the Jerusalem Boys Band*. Enfin, dans le quatrième numéro, une nouvelle de Mukoma wa Ngugi, intitulée *Mrs Shaw*¹⁷⁹, imagine la rencontre d'un dissident politique kényan¹⁸⁰ et de la femme d'un *Colonial District Officer* mort pendant la révolte Mau Mau (euphémisée dans les propos de Mrs Shaw à travers l'expression « *little troubles* », p. 288) dans un bar aux États-Unis. La nouvelle explore les lignes de fractures entre colon et colonisé et les brouille en déplaçant les lignes d'opposition. Mrs Shaw, d'abord perçue par le narrateur comme figure de la domination coloniale, devient victime à son tour de la violence de son mari, puis finit par s'identifier au mouvement de la révolte lorsqu'elle révèle au narrateur que c'est elle, et non les Mau Mau, qui a assassiné son mari. Le président fictif, quant à lui, au lieu de se ranger du côté de la révolte qui mena à l'indépendance, est présenté comme partageant avec le mari de Mrs Shaw « *a belief in protection of property, law and order* » (p. 291).

À côté de ces fictions qui cherchent à éclairer et déconstruire le processus historiographique, l'on trouve une volonté de donner à voir cet épisode à travers la reproduction d'images de l'époque qui témoignent de la répression britannique. Le quatrième numéro de la revue consacre ainsi cinq pages à des photographies d'époques qui montrent des détenus, suspectés d'appartenir au mouvement Mau Mau, arrivant dans les camps de détention britanniques¹⁸¹, et cette série de photographies précède un encart publicitaire annonçant la publication, par les éditions *Kwani?* des mémoires en swahili d'un survivant de ces camps, Joseph Muthee, intitulés *Kizuizini*¹⁸². Le troisième numéro de la revue s'ouvre également sur une photo rare de Dedan Kimathi.

Le contexte politique, on le voit, imprègne fortement les thématiques présentes dans la revue. La fascination pour des thèmes historiques relève de plusieurs causes. Elle témoigne tout d'abord d'une ouverture nouvelle dans le champ politique à un passé jusqu'alors

¹⁷⁸ KISIA, Andia, « Nyayo House : The Event », *Kwani?* 2, p. 232-233, p. 232.

¹⁷⁹ NGUGI, Mukoma, *Kwani?* 4, p. 280-293.

¹⁸⁰ Le narrateur n'évoque jamais le Kenya, et les noms des présidents mentionnés sont fictifs, mais l'on reconnaît l'histoire kényane de manière transparente.

¹⁸¹ *Kwani* 4, p. 130-134.

¹⁸² La traduction littérale de ce titre serait « en prison ».

largement réprimé et occulté, ouverture qui provoque chez les écrivains de la revue un désir d'exploration et de réappropriation, mais aussi une démarche critique et déconstructionniste. La prégnance du génocide rwandais témoigne quant à lui de tensions dans le champ social et politique kényan autour de la notion d'ethnicité. Ces tensions, atténuées au début du mandat de Kibaki par l'euphorie provoquée par l'alternance politique, se trouvent ravivées vers la fin de son mandat, autour notamment de la question de l'ethnicité kikuyu. On le voit donc, la thématique historique ne peut être dissociée de son pendant politique, et à travers l'exploration d'un passé encore présent, les écrivains de la revue cherchent à explorer, mais aussi à mettre en lumière des failles qui fissurent l'identité kényane, mise en lumière qui peut apparaître à bien des égards prophétique au vu de la vague de violences qui suivit les élections présidentielles de 2007.

2. Politique : du pareil au même

À la jonction de la thématique historique et politique se trouve l'exploration des années Moi. Au pouvoir entre 1978 et 2002, son régime se caractérise par la tournure de plus en plus répressive qu'il prit, notamment entre le coup d'état échoué de 1982 et le retour au multipartisme en 1992. Cette répression se fit particulièrement sentir chez les intellectuels et les écrivains, qui, perçus comme des dissidents en puissance, furent condamnés à l'exil ou emprisonnés. Cette répression trouve un exemple parlant dans le mandat d'arrêt lancé en 1986 contre un personnage créé par Ngugi, Matigari. Cette confusion entre faits et fiction explique la méfiance du pouvoir à l'égard de la littérature et de ses producteurs, et le conduit à la modification du système scolaire de sorte à ce que tout esprit créatif soit muselé¹⁸³, ainsi qu'à la purge de l'Université, où n'étaient promus que ceux qui ne représentaient pas de menace pour le gouvernement. Les années Moi, marquées par leur répression et leur hostilité à l'égard de toute velléité créatrice représentent ainsi pour les écrivains de la génération *Kwani?* qui les ont connues adolescents et jeunes adultes, un terreau thématique à explorer, pour mieux s'en libérer.

Les années Moi se trouvent souvent abordées, dans les textes fictionnels, à travers l'image de la folie, de la paranoïa. Dans *The Mayor*, Muhonjia Khaminwa¹⁸⁴ met en scène la folie qui gagne un maire de Nairobi après l'alternance politique. Celui-ci, au sortir d'un rêve

¹⁸³ Cette idée se retrouve chez de nombreux critiques et auteurs kényans. Voir les propos de Chris Wanjala sur la lecture, dans l'entretien qu'il nous a accordé (Annexe 1) ou encore ceux de Billy Kahora (Annexe 2).

¹⁸⁴ *Kwani?* 2, p. 119-127.

inhabituel dans lequel il s'entend répéter avec jubilation une phrase séditeuse, est envahi par la paranoïa : convaincu qu'il sera condamné pour trahison, il finit par se suicider. La nouvelle ressemble donc à une parabole de l'intériorisation d'une violence répressive, et de l'impossible libération de la parole pour les représentants des années Moi. Dans un passage au discours indirect libre, on trouve ainsi : « *They believe that I am the evil spirit and that the word « demokrasia » is the magic that will send me to hell, if enough voices chant it* » (p. 125). La nouvelle illustre également le pouvoir des mots, puisque c'est à cause d'eux que le maire trouve la mort.

Dans la nouvelle que Billy Kahora publie sous son pseudonyme B. Karanja wa Njama, *The Applications*¹⁸⁵, celui-ci joue sur la polysémie du terme, qui renvoie tout à la fois à la lourdeur bureaucratique et son absurdité et à la rhétorique de l'effort collectif résumée dans le terme swahili de « *harambee*¹⁸⁶ ». Institutrice comme le président, Mrs Karoki, le personnage principal, renonce un jour à vivre, détruit tous ses livres à l'exception de la Bible¹⁸⁷ et d'un manuel épistolaire, « *The All-Purpose Letter Writer, edited by Keith Johnson* » (p. 268). Elle se met alors à répondre aux modèles de lettres présentés dans l'ouvrage, et finit par écrire plus de mille lettres, qu'elle accroche au mur de sa chambre. La folie de Mrs Karoki devient l'image de la créativité réduite à une reproduction stérile.

Les années Moi sont également traitées dans la revue à travers le thème de la corruption. La nouvelle d'Andia Kisia, *1982*, parue dans le deuxième numéro de la revue¹⁸⁸, traite de la répression politique et de la corruption policière à travers l'histoire des tentatives d'une femme qui cherche à retrouver son mari « disparu » et à qui un policier sans scrupule extorque de l'argent. Deux grands textes d'investigation journalistique traitent également de ce thème, ainsi qu'un essai de l'Américain Paul Goldsmith¹⁸⁹. Dans ces textes, la corruption

¹⁸⁵ *Kwani?* 3, p. 258-276

¹⁸⁶ Terme swahili qui signifie « tirons tous ensemble », ce terme est devenu au moment de l'indépendance la devise du pays.

¹⁸⁷ La disparition des livres sous l'ère Moi est également une idée mise en avant par les auteurs à l'origine de la revue. Wainaina souligne ainsi dans un entretien : « *The people who created Kwani? were on the cliff of hip-hop, excited by the new developments in Kenyan music scene, but not really into it. They were lovers of the written word, who had been great readers since childhood. In their teens, they saw books disappear* ». Voir Annexe 3.

¹⁸⁸ *Kwani 2 ?*, p. 8-24

¹⁸⁹ Il s'agit de « *Miraa, Kahawa 'n all that Jazz* », de Paul Goldsmith et « *A Deal in the Mara* », de Parselelo Kantai », parus dans *Kwani 2 ?*, p. 166-189 et p. 240-269 respectivement et de « *The True Story of David Muniyakei* », de Billy Kahora, publié dans *Kwani 3 ?*, p. 38-98.

politique est décrite, analysée et dénoncée à travers son impact sur la vie des Kenyans ordinaires, et par une réflexion sur son impact économique. Toutefois, la corruption décrite dans ces textes n'est pas circonscrite à l'ère Moi, bien au contraire. Dans *The True Story of David Munyakei*, l'arrivée au pouvoir de Kibaki est suivie d'annonces officielles de lutte contre la corruption – l'enquête sur l'affaire Goldenberg dont traite le texte est ainsi réouverte – qui sont rarement suivies d'actions. David Munyakei se voit érigé en héros, récompensé de prix, sans que sa situation financière, conséquence de son héroïsme, ne s'améliore.

La véritable nature de l'alternance, présentée comme une rupture historique, est révélée dans de nombreux textes : il ne s'agit que d'une alternance de surface, d'apparence, inscrite dans une rhétorique de la transparence et du changement qui ne fait que masquer la continuité de (dys)-fonctionnement politique. Dans un poème¹⁹⁰ paru dans le deuxième numéro de la revue, Stephen Partington, poète d'origine britannique, utilise la métaphore du jeu de cartes : si l'arrivée au pouvoir de Kibaki coïncide avec un mélange du jeu politique (« *When the New Breed came to power / they reshuffled the cards* »), par lequel seraient éliminés les représentants de l'ordre corrompu ancien (« *dealt out/ the bad old Kings of Clubs, cabals / and mafias* »), le jeu reste le même (« *we soon, too soon discovered, that / the dullards' game of SNAP remains / just SNAP* »). L'image de ce jeu, qui consiste à frapper les cartes lorsque deux cartes similaires se suivent, renvoie bien à l'idée d'un jeu politique qui reste inchangé en profondeur malgré des changements de surface. Cette idée se retrouve dans l'image du nouveau langage du pouvoir, rhétorique de la transparence et d'ouverture à la parole publique. Parselelo Kantai l'évoquait déjà dans son court texte, *Speak Kingoso Please*, paru dans le premier numéro de la revue¹⁹¹. Le nouveau maire y est présenté comme l'exemple typique d'une nouvelle classe dirigeante qui maîtrise l'anglais (*kingoso* en *sheng*), contrairement à ses prédécesseurs, qui pratiquaient « *the opposite of speech* » (p. 115), réduction du langage politique à une répétition de monosyllabes – « *no-no-no-no-no !* » – ou au déni maladroit et mal formulé lorsqu'ils étaient accusés de corruption par des journalistes – « *It wasn't me ! I is the mayor ! [...] You ripotas get out of my para* » (p. 115). Il s'appuie sur une rhétorique de la transparence : donne son numéro à la radio, répond lui-même aux appels des journalistes qui souhaitent le rencontrer. Toutefois, l'avènement de cette « *kingoso democracy* », qui mime en tous points l'exemple américain et suit à la lettre les règles de bonne conduite – « *straight out of the text-book* » ; « *it plays by the rules : good governance,*

¹⁹⁰ Partington, C. Stephen, « Cards, and Sharks », *Kwani 2 ?*, p. 27.

¹⁹¹ *Kwani 1 ?*, p. 114-117.

transparency, accountability, and a face prepared for the camera », (p. 115) – ne signifie pas de changements de fond sur le comportement des hommes politiques : malgré ses promesses, le maire repousse sans cesse l'entretien promis au journaliste, et le texte se clôt sur la révélation d'un abus de fonds publics, sur la corruption – moins importante, certes, que celle de la génération précédente : « *Major Joe is accused of an indiscretion that would barely have raised eyebrows in the old days : smuggling a few of his buddies for the US trip* » (p. 117). Le texte dénonce ainsi ce qu'il nomme une « *Looks democracy* », fondée sur l'image que les hommes politiques donnent d'eux-mêmes, une démocratie des apparences, qui finalement se résume à une apparence de démocratie. Le choix d'utiliser le terme en *sheng* dans le titre semble renvoyer précisément au fait que cette langue si bien maîtrisée n'est qu'une langue d'apparat.

Avec l'arrivée de Kibaki au pouvoir, la liberté d'expression a certes augmenté, dans le prolongement de la décompression autoritaire du régime Moi engagée dès 1992. Les écrivains et journalistes semblent plus libres de s'exprimer. Pour autant, le rapport du gouvernement à leur égard semble s'être mué en indifférence, l'écrivain ne représente plus une menace subversive aux yeux du nouveau gouvernement, et dès lors, ne mérite aucunement son attention. Le muselage de la créativité s'est estompé pour laisser place à un désintérêt général à l'égard de la culture littéraire. C'est ce désintérêt et ce manque de patriotisme littéraire que déplore Wainaina dans de nombreux éditoriaux des premiers numéros de la revue. Il souligne ainsi sa déception et sa colère – « *I am simply disturbed by the refusal of our government to take what we are doing seriously* »¹⁹². – face à un gouvernement qui ne s'intéresse pas à ses écrivains, et qui délègue à des institutions étrangères le soin de promouvoir la production culturelle et artistique kényane – « *you can always trust the British Council, the French Cultural Centre, the Goethe Institut to do the congratulating for you ; the nurturing of YOUR culture...* »¹⁹³.

Parallèlement au dévoilement de l'artifice de la langue politique qui semble avoir éteint la langue littéraire, la revue, à travers la prédominance de textes explorant des domaines connexes de la production artistique, semble vouloir y trouver des pistes qui permettraient une révolution, une renaissance de la langue littéraire au bord de l'extinction.

¹⁹² WAINAINA, Binyavanga, « Editor's Rant, How much our government cares for writing », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 233.

¹⁹³ *Ibid.*

3. Les arts : à la recherche d'une nouvelle langue littéraire

La prédominance des textes se rapportant aux arts (arts visuels et musique, notamment) semble renvoyer précisément à cette démarche. À son retour d'Afrique du Sud, Wainaina découvre un pays porté par une énergie créative nouvelle, qui se manifeste dans la musique et les arts visuels. Signe à ses yeux d'une confiance retrouvée des Kenyans en eux-mêmes, ce renouveau est ce qui encourage l'écrivain dans sa création de la revue¹⁹⁴. L'exploration de ces nouvelles formes d'art relève d'abord d'une démarche de promotion et de valorisation, rôle important de la revue, nous l'avons vu. Dans un second temps, les effets de citation de paroles de chansons semblent pointer vers une seconde fonction de la revue, qui est aussi un laboratoire littéraire. En effet, la musique kényane, et son évolution, notamment autour du hip-hop kényan en *sheng*, est présentée comme un modèle dont peuvent s'inspirer les auteurs kényans qui cherchent à mener une révolution littéraire. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, B. Wainaina soulignait ainsi le rôle pionnier et avant-gardiste de ces musiciens : « *The influence of American culture should thus not be seen so negatively, as it has led to the development of Kenyan hip-hop in sheng in the 1990s. I would say this movement was a proper literary movement, that carried a culture* ».

La place importante faite à la musique et plus particulièrement à ces nouvelles voix du hip-hop kényan est visible dans le premier numéro de la revue. On y trouve en effet un entretien de Binyavanga Wainaina avec les membres de deux groupes de hip hop locaux, Kalamashaka et Mashifta et leur producteur. B. Wainaina y aborde les questions des thèmes qu'ils évoquent dans leurs chansons (la ville, la pauvreté, la révolution), le choix du *sheng* comme langue d'expression, et les présente comme les représentants d'une jeunesse urbaine à laquelle il n'appartient pas, mais qu'il faut selon lui écouter. L'entretien se conclut sur ces mots :

I leave the interview somewhat shaken, thinking that maybe there is another song being sang [sic] in this country, sang [sic] by that other Kenya, the urban forgotten, who are tired of being on the bottom of the pile. So many people filled Uhuru park to sing happy songs, hoping maybe that this time somebody has been listening to them when they sang of the despair.

¹⁹⁴ Voir sa description d'un développement organique des arts au Kenya dans l'éditorial du premier numéro de la revue : « *When art as expression starts to appear, without prompting, all over the suburbs and villages of this country, what we are saying is : we are confident enough to create our own living, our own entertainment, our own aesthetic* », *Kwani?* 1, p. 6.

*I hope we, on the other side, are listening*¹⁹⁵.

On y voit apparaître une dichotomie entre plusieurs Kenyas, celui qui se fait entendre et voir et cet « autre Kenya », un Kenya d'en bas (« *on the bottom of the pile* »), le Kenya de ceux qui sont oubliés et exclus du discours (« *urban forgotten* »). B. Wainaina met ici en scène l'importance de cette parole, qui grâce à l'entretien retranscrit dans les pages de la revue, se trouve libérée et rendue autrement visible et également sensible. Il la présente comme un élément potentiellement dangereux, qui produit un effet sur celui qui l'écoute : il ressort de l'entretien « *shaken* », et cet aveu produit un effet emphatique qui souligne l'importance politique du fait de publier un tel entretien. Néanmoins, la conclusion de son texte semble marquer l'écart qui le sépare de ces musiciens, et associer le lecteur en le plaçant de son côté, par le recours au pronom « *we* ». La référence à « *the other side* » renvoie à une frontière qui paraît infranchissable, mais que Binyavanga Wainaina a pourtant franchi. La scénographie mise en avant rappelle ainsi ici celle de l'explorateur intrépide revenu d'une mission lointaine, qui vient porter une parole inconnue, autre, qui peut potentiellement se faire menace.

On peut s'interroger ici sur la part de mise en scène de ces oppositions tranchées venant d'un auteur qui revendique au contraire l'inclusion d'autres formes. Présente dans le premier numéro de la revue, elle peut se lire comme une mise en scène de la démarche même de la revue qui s'aventure sur des terres jusqu'alors exclues de l'exploration littéraire et donc comme le signe d'un *ethos* de la révolution littéraire courageuse. Binyavanga Wainaina met en scène l'écart générationnel et social qui les sépare, lui et ses lecteurs, enfants de la classe moyenne bercée par la musique pop américaine « *of the bubble gum variety* » (p. 55) dont elle ne remettait pas en cause les fondements, portée par un optimisme et une croyance en la promotion sociale liée au travail et en son appartenance au « *global village* » (p. 56), des artistes de la génération suivante. Il contraste, en associant le lecteur par l'usage du pronom « *we* », sa génération à celle des années 1990, marquée par le changement du système éducatif qui fit une place plus large au swahili, rendu obligatoire jusqu'à la fin du lycée, et par un déclin économique qui vint remettre en cause l'optimisme des décennies précédentes.

¹⁹⁵ WAINAINA, Binyavanga, « *Kalamashaka* », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p.53-57, p.57.

À l'adhésion aveugle de sa génération à la culture populaire anglo-américaine aux prémisses parfois douteuses¹⁹⁶, s'oppose la créativité des artistes qui réinventent forme et langue :

Kalamashaka and Ma-shifta rap in Swahili. It's poetry really. Not your television Swahili, full of ancient wise-sayings that no one really cares about; this is Sheng grown-up – Swahili that borrowed from English, from all our mother tongues, Swahili that reinvented itself every few months. The shift was not just a language shift, the rhythms of their music are far removed from American-style rap (p. 54).

L'entretien de ces musiciens permet de mettre en scène le rôle de la revue tel qu'il est porté par son fondateur : elle doit être le lieu où se font entendre de nouvelles voix, qui informent, par leurs pratiques artistiques, la conception du rôle de la revue elle-même. L'exemple de la réappropriation et du renouvellement des formes et de la langue sur la scène musicale doit être reproduite dans le domaine littéraire. On trouvera ainsi les éditions ultérieures de la revue des textes en *sheng*, textes de fiction, poétiques et entretiens. Dans les numéros suivants, la présence de la musique populaire et plus particulièrement du hip-hop kényan se fait davantage sentir. Les artistes présentés dans le premier numéro de la revue voient certains de leurs textes publiés. Ceux-ci peuvent être répartis en plusieurs catégories, qui témoignent de différents effets. On a d'abord la citation de certaines paroles de chansons en *sheng* qui se présentent alors comme des textes, coupés de leur accompagnement musical, ce qui contribue à les faire changer de nature. En tant que textes seuls, le lecteur est invité à les lire selon l'horizon d'attente de la poésie par exemple. Dans le troisième numéro de la revue, les pages consacrées au *sheng* sont précédées d'une page qui comprend la mention « *Sheng'speare* »¹⁹⁷ suivie d'une citation de l'artiste Nonini « *Unisiongeleshe kingoso kwani we ni mfalme ?* » (ne me parle pas en anglais, quoi, tu te prends pour un roi ?). Ce titre renvoie bien à une réflexion sur la place de l'anglais comme langue littéraire. Cette référence au dramaturge classique britannique dont on transforme le nom renvoie bien à la volonté de bousculer les canons traditionnels par le biais d'une langue nouvelle, élevée au statut de langue littéraire

¹⁹⁶ Il donne ainsi l'exemple du film de 1987, *Cry Freedom* d'Attenborough : « *We thought 'Cry Freedom' was a great movie, thought that it was only right that it was about Donald Woods, a white South African whose brave liberalism did not deserve a film. [...] We saw no irony in the fact that, yet again, it was the white hero guy who the movie was about.* », *Ibid.*, p. 55

¹⁹⁷ *Kwani?3*, p. 167. Les pages qui suivent (p. 167-190) sont entièrement écrites en *sheng* et comprennent entretiens en *sheng* coupés d'interludes poétiques, à la frontière entre chansons engagées appelant à la résistance (« *Ukombozi wa ki akili* » (Libération de l'esprit), p. 168), et expérimentation poétiques (« *Prophesies to the dry bones* », p.178).

potentielle. La citation de Nonini renvoie quant à elle au rôle que peut jouer le *sheng* en tant que langue du peuple. L'anglais, langue de la domination coloniale, doit être rejetée en ce qu'elle coupe l'écrivain de son peuple. La réflexion sur le *sheng* en tant que langue potentielle de création littéraire réactualise tout en la renouvelant la réflexion menée par Ngugi wa Thiong'o sur la situation linguistique de l'écrivain kényan.

Le brouillage des frontières génériques entre paroles de chansons et poésie écrite se trouve renforcé par la présence dans la revue de textes en *sheng* écrits par des rappeurs et présentés explicitement comme des poèmes qui relèvent d'une expérimentation formelle sur la langue nouvelle qu'est le *sheng*. On trouve par exemple dans le troisième numéro de la revue un texte de Kama, membre du groupe Kalamashaka, intitulé « *Zana za vita nashika* »¹⁹⁸, qui mêle anglais, *sheng* et swahili, et présente le poète comme la réincarnation de figures historiques ou mythiques. Il intègre à son poème des références aux figures kényanes, liées à la lutte pour l'indépendance (Jomo Kenyatta, Dedan Kimathi), mais aussi des figures mythiques comme Mugo wa Kibiro, figure prophétique de la culture kikuyu qui annonça l'arrivée des Blancs et du chemin de fer, et que l'on retrouve dans *The River Between* de Ngugi wa Thiong'o. Le poème, malgré sa langue moderne et a priori perçue comme non-littéraire (mélange de langues, *sheng*, erreurs grammaticales), met en scène des *topoi* traditionnellement associés au poète. Celui-ci apparaît ainsi comme une figure engagée dans une lutte politique (« *life yangu ya last nilikuwa Kimathi* » : dans ma vie antérieure, j'étais [Dedan] Kimathi), une figure de prophète visionnaire (« *Before hiyo nilikuwa Mugo wa Kabirowa* » : avant cela, je fus Mugo wa Kabirowa), mais est aussi associé à une culture internationale réappropriée : le poète est ainsi associé à la méduse antique, de par ses dreadlocks qui sont comparés à des serpents (« *confuse hizi dreadie zangu na / Nyoka za medusa* » : on prend mes dreadlocks pour les serpents de la méduse), par le pouvoir de son regard qui fige les visages en pierres (« *Sura zichongwe jiwe* » : Que les visages se changent en pierres) et le pouvoir de sa voix qui séduit les oreilles de son auditoire.

En se présentant comme l'avatar présent de figures qui appartiennent aux domaines politique, symbolique et mythologique, le poète met en scène sa propre figure. D'une part, il se présente comme un agent de résistance et de rébellion, et présente l'art poétique comme un art guerrier (« *Vifaa vya vita nashika/ Ambazo ni kalamu karatasi* » : je prends les armes / que sont le stylo et le papier), donc potentiellement dangereux. D'autre part, il inscrit son texte

¹⁹⁸ KAMA, « *Zana za vita nashika* », *Kwani?* 3, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 30. Le titre peut se traduire par « je prends les armes ».

dans un discours sur la nation, parallèle au discours national (« *haya mashairi naandika / National archive, next na ya Jomo Kenyatta* » : ces rimes je les écris dans les archives nationales, à côté de celles de Jomo Kenyatta) et conclut son poème sur la nécessité de ne pas oublier ses origines (« *msisahau kule mmetoka* » : n'oubliez pas d'où vous venez.). D'une figure de gangster urbain potentiellement dangereuse, l'on passe, par le biais du texte, du côté d'un art poétique qui se pose comme tel en s'inscrivant dans diverses lignées, et qui présente le rappeur-poète comme une figure marquée du sceau de la résistance et de la vision.

L'inclusion de textes en *sheng* dans les pages de la revue renvoie donc d'une part à une volonté de faire entendre des nouvelles voix créatrices qui existent au Kenya et qui sont à même de présenter une autre facette de la réalité kényane, ce que l'expression en langue anglaise n'est pas à même de faire. Billy Kahora, rédacteur en chef de la revue, souligne ce point dans un entretien :

In the same way, you cannot explain Kenya through English alone, through a Western education, through a liberal kind of way, there's another thing that's developing, there's a thing in Kibera that is beyond these things, there's a thing in Dandora, there's a thing that has to be looked at. So my position was: you can't ignore sheng, you can't ignore spaces of contemporary expression like the matatu¹⁹⁹, you can't ignore the pub²⁰⁰.

D'autre part, il s'agit de mettre en avant le rôle de la revue en tant que lieu d'expérimentation littéraire, qui passe aussi par l'expérimentation sur la langue.

La musique n'est pas le seul modèle mis en avant dans cette démarche d'expérimentation. Les arts visuels offrent également une voie intéressante d'exploration. L'inclusion, dans le premier numéro de la revue d'un texte autobiographique du peintre kényan Richard Onyango²⁰¹ accompagné de reproductions de ses toiles renvoie à une volonté de faire apparaître une langue nouvelle, marquée précisément par son écart à la langue littéraire normée. Richard Onyango, peintre autodidacte, originaire de la côte où ses peintures furent remarquées par une Italienne qui participa à la diffusion de ses œuvres en Europe, fait figure de prototype d'une création artistique organique, née indépendamment de toute

¹⁹⁹ Au Kenya, les *matatu* sont les minibus de 14 places qui tiennent lieu de transports publics. Le nom vient du kikuyu « *mang'otore matatu* » (trois pièces de dix cents), prix des trajets aux débuts des *matatu* en 1952.

²⁰⁰ Entretien avec Billy Kahora, voir Annexe 2.

²⁰¹ ONYANGO, Richard, « The Life and Times of Richard Onyango », *Kwani? 1*, p. 174-209.

institution²⁰². Il témoigne de la fascination des rédacteurs en chef de la revue pour un art naïf, né de la création individuelle d'artistes qui n'ont aucun lien avec les institutions culturelles. Dans l'éditorial du premier numéro de la revue, cette forme d'art est mise en avant par B. Wainaina qui évoque Stanley Gazemba, jardinier et écrivain autodidacte, Joga, artiste peintre qui expose ses œuvres dans Eastleigh. Dans ses mémoires, B. Wainaina, présente ce dernier en ces termes :

*Joga does not know what an art gallery is; he doesn't believe me when I tell him about the Nairobi art scene at Kuona and the French cultural center. Even here, he has never apprenticed under anybody. He taught himself; his whole evolution as an artist has been mediated only by his translation of what he sees and hears*²⁰³.

Les peintures de Richard Onyango fonctionnent de la même façon. L'artiste évoque l'origine de sa passion pour le dessin ainsi : « *To keep things properly in mind I had to draw them since I didn't have a camera to record what I would like to put in memory*²⁰⁴ ». La création artistique est placée sous le signe d'une médiation individuelle, indépendante des courants artistiques, d'une volonté de faire voir, de représenter. Au moment où paraît le premier numéro de la revue, Richard Onyango est un artiste reconnu internationalement. Exposées au Kenya, en Europe et aux États-Unis, ses œuvres ont acquis une valeur importante, tant sur le plan symbolique que marchand²⁰⁵. Publier son texte revient donc à s'appuyer sur son capital symbolique né de cette reconnaissance internationale pour commencer à accumuler un capital symbolique propre à la revue. D'autre part, il s'agit de présenter un texte dans lequel l'artiste se met en scène à travers une langue naïve et oralisée, qui, comme ses peintures, présente une vision originale du monde. Le texte retrace sa rencontre avec Drosie, figure omniprésente dans les toiles qui l'ont fait connaître. Jeune femme blanche, imposante et dominatrice, elle est représentée dans ses peintures dans des mises en scène de situations, imaginaires ou réelles, qui reprennent et explorent une vision fantasmée de l'Occident par l'artiste kényan. Les rapports de domination et de soumission

²⁰² Pour plus d'informations sur le peintre, voir sa présentation sur le site du collectionneur d'art français Jean Pigozzi. URL : <<http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Onyango-Richard&bio=en&m=43>>. Consulté le 23/05/2014.

²⁰³ Wainaina, *One Day...*, *op.cit.*, p. 187.

²⁰⁴ Cité sur le site du collectionneur d'art français Jean Pigozzi, < www.caacart.com >.

²⁰⁵ Ses peintures se vendaient en 2009 entre 190 000 et 500 000 Ksh (entre 2 000 et 5 000 euros), voir NGUNJIRI, Joseph , « Artist with an eye for big women », *Daily Nation*, 8 août 2009.

sont présentés à travers une iconographie sexuelle, tandis que la fascination pour le luxe et la richesse trouve son expression dans un « fétichisme des accessoires²⁰⁶ ».

Le texte qui accompagne la reproduction de ses toiles est marqué par son caractère oral. Il s'agit d'un récit picaresque dans lequel le lecteur est invité à suivre les aventures du jeune Richard Onyango, et notamment sa rencontre avec Drosie. À cette structure linéaire viennent s'ajouter des effets d'oralité, à travers notamment les adresses au lecteur telles que « *You know what ?* » (p. 177), ou le recours à l'exclamation « *lo* » (p. 179). La présence d'onomatopées mimant le rythme des cymbales ou celui du cœur du personnage (« *che-ke.. cheke..cheke...Tii....chaaaa...Ti..chaaai* » (p. 176) ; « *pupu...pu...pu... pu...pu... pu* », (p. 191) renforce ce caractère oral. Les règles typographiques, notamment dans la mise en forme des dialogues, ne sont pas respectées, ce qui donne lieu à des flottements syntaxiques, comme en témoigne l'exemple suivant : « *I've suffered a lot as Drosie told me that you'd suffer in case I die* » (p. 209). Discours direct et indirect se trouvent mêlés dans l'emploi des pronoms et des temps. La présence de passages entiers écrits en majuscules contribue également à créer un effet d'étrangeté du texte : ces passages sont mis en valeur visuellement dans le texte, comme le seraient des détails grossis de l'une de ses peintures. Il s'agit souvent de noms de lieux et dans ce cas la typographie mime celle de panneaux (« *INTERCONTINENTAL* », p. 201 ; « *PANDYA HOSPITAL* », p. 206), ou de passages dans lesquels les deux personnages se disputent (« *I asked her WHAT'S THE BIG HELL* », p. 204). En ce sens, le texte se rapproche parfois du genre de la bande-dessinée. Dernier élément d'originalité du texte, l'étrangeté de la langue se manifeste dans des expressions imagées inattendues qui surprennent le lecteur : « *I was empty of words* » ; « *I was stranded in my mind and brain* » (p. 180). Les images utilisées à propos de Drosie s'éloignent encore des lieux communs de la description de la beauté féminine classique. Tantôt comparée à un lion (« *her arms [...] looked strong like those of a male lion* », p. 178), tantôt à un camion (« *she held me by the front of my shirt and pulled [sic] outside very quickly like a lorry pulling a trailer* », p. 194), elle est associée dans le texte à des images de force et de violence inhumaines (« *thunder-like force* », « *like a lightning* », p. 204). Le texte apparaît donc bien comme un récit naïf, qui ne se soucie d'aucune règle propre au texte écrit et littéraire. Texte

²⁰⁶ Cette analyse reprend les idées mises en avant sur le site du Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) de Genève, où fut présentée en 1999 l'exposition *Drosie and me*. Voir le site Mamco. [référence du 24 mai 2014]. <http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/O/onyango.html>.

brut, porté par la voix qui raconte son histoire, il séduit les rédacteurs de la revue, qui voient dans cet écart aux normes une liberté d'expression dont ils peuvent s'inspirer.

Comme le *sheng*, la langue naïve, orale utilisée par Richard Onyango dans son texte renvoie à l'une des déclarations d'intention des rédacteurs de la revue : faire entendre le Kenya contemporain dans ses pages, le donner à voir et donc à exister.

Les arts visuels et la musique sont également présents dans des textes qui explorent, dans le cadre d'essais et d'entretiens, le rôle et la vie d'artistes kényans, africains ou américains. À côté de cette exploration des arts dans le but d'y trouver de nouvelles voix, une nouvelle langue littéraire, il y a dans la réflexion autour de la vie de l'artiste, une réflexion sur la fonction de l'artiste au sein de la société, qui reprend, on le voit, une thématique importante de la revue *Transition*. On trouve ainsi dans le premier numéro de la revue un article du chercheur et écrivain sud-africain Njabulo Ndebele sur la figure sulfureuse et controversée de l'artiste sud-africaine Brenda Fassie²⁰⁷. Cet article, qui mêle considérations personnelles sur le rapport de l'auteur à la chanteuse et à sa musique et sources universitaires, présente la musique et la figure de Brenda Fassie comme des éléments qui œuvrent – de par sa popularité et sa visibilité médiatique, mais aussi de par sa posture rebelle et « *ungovernable* » – à la création d'une certaine identité nationale à travers l'affirmation d'une certaine culture musicale (p. 93). La présence de ce texte témoigne certes de l'influence de la culture sud-africaine sur Binyavanga Wainaina²⁰⁸, mais peut également se lire en écho à l'entretien avec les musiciens kényans mentionnés plus haut, qui, aux yeux de Wainaina, paraissent également faire émerger une nouvelle culture, à même de rassembler la jeunesse urbaine. Il cite l'un des musiciens, Joni : « *now, for the first time, young people from all classes are listening to our message. Have you ever seen a Nairobi like that? From Westlands, Lavington*²⁰⁹, *they're hearing that message*²¹⁰ ». Face à ce désir d'inclusion et de dialogue, il met en scène la peur de sa génération face à la dissolution des frontières spatiales qui partagent socialement la ville et évoque ainsi sa réaction face aux paroles de leur nouvelle chanson : « *I got the feeling of*

²⁰⁷ NDEBELE, Njabulo, « Brenda Fassie », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 86-95.

²⁰⁸ Les références aux différents moments de la vie de Brenda Fassie sont ainsi omniprésentes dans ses mémoires, *One Day I will Write About This Place*, dans lequel il raconte ses années en Afrique du Sud.

²⁰⁹ Westlands et Lavington sont deux quartiers associés aux classes moyennes et aisées.

²¹⁰ WAINAINA, B., *Kalamashaka*, art. cit., p. 54.

*caterpillars in my belly that many Kenyans get when you combine so many spices : storming State house, mentioning Kileleshwa and Mathare*²¹¹ in the same sentence » (p. 54).

Dans le second numéro de la revue, un article de Catherine Ngugi est consacré aux artistes dans la capitale²¹². À travers ses rencontres avec quinze artistes kényans appartenant à des générations différentes, elle dresse un portrait de la scène artistique kényane contemporaine. Son article se développe autour des questions du lien de l'artiste à la société, du rôle de l'art et des galeries d'art. Ces questionnements rejoignent des questions soulevées par le travail de l'écrivain, et les références à la littérature parsèment l'article. On y retrouve ainsi une comparaison entre le travail du peintre et celui de l'écrivain : « *art portrays exactly what a writer would portray. If you want to remember the history of people, if there are some people to write about it, there also should be artists to show what the people looked like, or what the events looked like* » (p. 29). Le rôle de l'art dans la construction nationale est ainsi mis en avant. L'artiste, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société, est celui qui l'observe autrement, la critique et soulève des questions. Cette position est visible dans la citation de l'artiste Jimna Kimani, qui ouvre l'article :

Most of the time what I feel is that I'm looking at the society as if they were in a TV and I was outside... You know the way you watch a movie and discuss a movie? Most of the time that's how I feel – so I would criticize, sometimes embrace what I've learned – ask questions or say something and hope that the people will feel it or say something or that you'll get your message across... I guess that's our role.

That's why they call us mad. But we're not. We are part of the society. It's just that we question everything...(p. 31)

Le rôle des institutions étrangères est également mis en avant à travers la question du public de l'artiste kényan, et à travers l'opposition entre art commercial destiné aux touristes, et qui véhicule des « *hackneyed images* » (p. 34) de Maasai et de couchers de soleil, et l'art expressif propre aux artistes, qui n'est pas encore parvenu à se créer un public local (« *Here, very few Kenyans tend to go to galleries, so you don't touch any Kenyans* », p. 41). La circulation des œuvres kényanes à l'étranger et la promotion d'artistes semblent bien souvent

²¹¹ Kileleshwa est historiquement le quartier des fonctionnaires d'état, quartier habité par les classes moyennes, tandis que Mathare est l'un des bidonvilles situés à l'est de la ville.

²¹² NGUGI, Catherine, « Kenyan Artistic Narratives Across the Generations », *Kwani? I*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 30-54.

passer par des institutions étrangères, ou financées par des organismes étrangers²¹³. Comme dans le domaine littéraire, les artistes déplorent le peu d'intérêt du gouvernement pour les arts : « *Our country limits its own development by hampering and ignoring talent, and leaving the artist with no way through* » (p. 45), voire sa volonté de museler toute créativité, comme en témoigne, selon C. Ngugi, la mesure annoncée par le gouvernement d'imposer une uniformisation des *matatu*, ces moyens de transport privés, souvent décorés par leur propriétaire : « *It is suddenly clear to me why our government wants Kenya's matatus painted regulation white. With a yellow stripe. Not much chance of sending any messages with that* » (p. 53).

À travers des descriptions de toiles, mais aussi à travers la parole et le récit d'artistes de toutes les générations, C. Ngugi donne à voir une créativité nouvelle qui anime la scène littéraire kényane (« *Kenyans are reclaiming, redefining, altering and challenging their cultural space* », p. 33), dans la même perspective que les rédacteurs de la revue, tout en mettant en avant les difficultés propres à l'artiste kényan en termes de public et de dépendance relative aux institutions étrangères, difficultés qui trouvent leur écho chez les écrivains de la génération *Kwani*?

4. Conclusion

Les textes publiés dans la revue et ses collections, leur éclectisme et les axes thématiques qui les travaillent, mettent au jour les caractéristiques de la revue telles que nous les avons dégagées plus haut. Fortement liée à un contexte de décompression autoritaire, décrite comme une « seconde libération », la renaissance culturelle et littéraire du pays est mise en scène et donnée à voir dans les pages de la revue, à l'instar des premières revues africaines. Comme celle des revues qui l'ont précédée, cette démarche d'exposition et de promotion de voix créatives nouvelles s'articule à une démarche politique forte : les artistes et écrivains mettent en avant leur rôle de critiques de la société kényane, et notamment du langage politique, autour des grands récits de la nation kényane qu'ils cherchent à

²¹³ S'il est question d'institutions nationales et régionales comme la galerie Paa ya Paa, créée par l'artiste Elimo Njau, ex-mari de la romancière kényane Rebecca Njau, les autres institutions mentionnées relèvent presque toutes d'une démarche ou d'un financement exogènes : le musée RAMOMA, créé en 2001 par Mary Collis, la *Gallery Watatu*, créée par l'Américaine Ruth Schaffner, le *Kuona Trust* et le *GoDown*, fondés en 2003 et tous deux financés par la *Ford Foundation* ou encore les centres culturels étrangers : *Goethe Institut*, Alliance Française ou *British Council*.

déconstruire, du danger des discours identitaires et ethniques, mais aussi autour d'une rhétorique artificielle d'un retour à la démocratie.

À côté de cette démarche politique, qui rappelle le rôle assigné traditionnellement à l'artiste africain, apparaît également une volonté de représenter le « peuple », à travers notamment une exploration des nouveaux langages qui disent le Kenya contemporain. La présence d'éléments propres à une culture populaire urbaine : *sheng*, *matatu*, nouveaux médias, indique une volonté d'inclusion de ces formes jusqu'alors rejetées en dehors du littéraire. Cette inclusion témoigne tout à la fois d'une démarche politique et d'un désir d'expérimentation autour de la création littéraire : exploration de nouvelles langages littéraires, de nouvelles formes. Ce rôle de laboratoire littéraire endossé par la revue permet à celle-ci de se présenter comme le héraut d'une révolution littéraire.

B. L'espace humain : réseaux de sociabilité

De l'espace textuel de la revue et de ses collections, tournons-nous à présent vers la revue comme espace humain. Le *Kwani Trust* organise également des événements publics, qui représentent des points d'intersection entre les textes et les acteurs de la revue, mais aussi des occasions d'interaction avec le public. Trois types d'événements peuvent être ici brièvement présentés, qui permettent de dresser un premier tableau sociologique du public de la revue.

1. Les Open Mics et les Sunday Salons : émergence d'une classe créative urbaine

Les *Open Mics*, lancés en 2003, sont organisés tous les premiers mardis du mois. Ils ont lieu dans un bar du centre-ville (*Club Soundd* jusqu'en février 2013, *Arfa Lounge* depuis), c'est-à-dire à proximité à la fois du *Central Business District* (CBD), centre d'affaires, du nœud de connections urbaines des principales lignes de bus et de *matatu* qui desservent la capitale, et de l'Université de Nairobi. Le tarif d'entrée est de 200 Ksh (environ 2 euros). Ces soirées sont autant de plateformes d'expression pour des jeunes poètes aspirant à être connus. Si un poète connu est souvent présent et anime la soirée, le principe de l'*Open Mic* est de donner la parole à ceux qui le souhaitent. Des questionnaires distribués au cours de ces soirées (en 2008 et 2009) donnent une idée du type de public présent, même si le nombre de questionnaires complets rendus (une centaine, sur un public d'environ 200 personnes) ne permet pas de prétendre à une représentativité statistique. Les questionnaires, distribués en

début de soirée, visaient principalement à dresser un profil du public, qui a peu changé entre 2008 et 2009. Il ressort de l'analyse des questionnaires que le public de ces soirées est jeune (70 % des répondants étaient âgés de 18 à 25 ans), éduqué (70,4 % avaient un diplôme universitaire ou étaient en train d'en mener un). La plupart d'entre eux habitaient à Nairobi (90 %), dans des quartiers traditionnellement associés aux classes moyennes plutôt défavorisées (*lower middle class*) : Eastlands, Lang'ata, South B, Kasarani, BuruBuru étaient les quartiers les plus représentés. Les hommes et les femmes étaient représentés de façon équilibrée (51,5 % d'hommes).

Les réponses aux questionnaires concernant leur rapport au champ littéraire montrent qu'une majorité du public se décrit comme étant poète ou écrivain (68 %), bien que seul un quart de ce nombre ait été publié, principalement dans des journaux ou sur des sites internet. L'analyse met également en lumière une pratique de la littérature associée à la sociabilité : les répondants affirmaient parler de littérature principalement entre amis (près de 50 %), amis qui représentaient également la première source de livres (40 %), devant les librairies et bibliothèques. Interrogés sur la langue dans laquelle ils lisaient, une immense majorité a répondu lire en anglais (plus de 80 %), loin devant en anglais et en swahili (9 %) et en langue vernaculaire (3%). Ces données, si elles doivent être considérées avec prudence, semblent toutefois indiquer que les soirées libres, ou *open mic* représentent, outre une occasion de divertissement, un lieu de sociabilité autour de la création littéraire, où aspirants écrivains et poètes peuvent espérer être légitimés à travers l'espace d'expression offert par la revue.

Autre événement mensuel organisé par le *Kwani Trust*, le *Sunday Salon* qui, depuis 2007, a lieu le troisième dimanche du mois. Il s'agit de lectures par des auteurs publiés d'extraits de leurs livres dans un bar. Le tarif d'entrée est de 300 Ksh (environ 3 euros). Ces lectures avaient lieu jusqu'en 2011 dans un bar, le *Kengeles*, situé à Lavington, quartier riche et résidentiel, à l'ouest de la ville de Nairobi, près de Westlands. L'analyse de questionnaires distribués en 2008 au cours de l'une de ces soirées montre que celles-ci touchent un public différent : plus âgé (47 % avaient entre 26 et 35 ans), plus éduqué (79 % avaient un diplôme universitaire), il s'agit d'un public de cadres supérieurs plus que d'étudiants (bien que ceux-ci soient aussi représentés), qui habite les quartiers de la classe moyenne aisée (Kilileshwa, Westlands). On note une présence plus importante d'écrivains ou de poètes publiés (58 % des 63 % se décrivant comme tels).

Ces deux premiers types d'événements s'inscrivent dans le contexte d'un dynamisme culturel en essor dans la capitale²¹⁴, avec une multiplication des scènes libres, qui témoigne de la présence de ce qu'Olivier Marcel nomme une « classe créative »²¹⁵, qu'il définit comme les

« Kenyans ayant reçu une éducation supérieure, ayant déjà eu un contact avec l'étranger et travaillant ou projetant de travailler dans le secteur tertiaire, généralement en lien avec l'industrie créative. Cette population jeune et cosmopolite [...] se revendique comme nairobiennne »²¹⁶.

Ils s'ancrent donc essentiellement dans une logique culturelle locale. Les performances et les textes lus lors de ces soirées renvoient souvent au contexte local : dénonciation de la corruption politique, lecture d'extraits de romans qui traitent d'une réalité locale et dans lesquels le public peut se retrouver. Le *Sunday Salon* de mai 2008 fut ainsi consacré à la lecture de textes évoquant les violences post-électorales, avec des auteurs comme Kingwa Kamencu, Kinyanjui Kombani, auteur de *The Last Villains of Molo*, qui traite des violences post-électorales de 1997, faisant écho aux poèmes lus au cours de l'*Open Mic* du même mois qui s'articulaient autour du même thème selon diverses modalités : élégie, dénonciation, exhortation à l'unité nationale.

2. Les festivals littéraires : la littérature réservée à une élite cosmopolite ?

Les festivals organisés par le *Kwani Trust* constituent un autre type d'événement caractérisé par leur extraversion et la mise en œuvre d'un réseau de sociabilité qui déborde des frontières nationales. La création du festival est ainsi tributaire de l'influence des *Summer Literary Seminars*, créés en 1998 par un écrivain russe émigré aux États-Unis, Michael Iossel²¹⁷. Tony Mochama, l'un des poètes publiés dans la revue, avait participé à ces festivals,

²¹⁴ Ces dernières années ont en effet vu les scènes ouvertes se multiplier dans de nombreux lieux de la capitale. Voir à ce sujet MARCEL, Olivier, « Le Nairobi des poètes – une géographie des pratiques littéraires de la 'génération Kwani'. », JOURNO, Aurélie (éd.), *Nairobi. Urbanités contemporaines, Etudes Littéraires Africaines*, n°31, 2011, p. 25-38.

²¹⁵ MARCEL, O., *art. cit.*, p. 30.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Les *Summer Literary Seminars* consistent ainsi en une série d'ateliers littéraires. Lancés en 1998 à Saint-Petersbourg par Mikhail Iossel, écrivain russe émigré aux États-Unis, ils se sont peu à peu répandus à d'autres continents, et ont à présent lieu chaque année à travers le monde (Russie, Canada, Lituanie et Kenya). Leur site internet décrit l'objectif de ces ateliers internationaux en termes de constitution d'une communauté mondiale d'écrivains : « *In our efforts to create a small multiplicity of discrete writing places*

s'était lié d'amitié avec le fondateur et sa femme, d'origine kényane, et c'est ainsi que l'idée de reproduire le festival littéraire au Kenya est née²¹⁸. Après une première tentative en 2003, le festival, dans sa version actuelle, a eu lieu pour la première fois en décembre 2006.

Les auteurs présents lors du *Litfest* organisé en 2008 étaient pour la plupart des écrivains africains, qu'ils soient ou non basés en Afrique. On y trouvait par exemple Ishmael Beah ancien enfant soldat du Sierra Leone installé aux États-Unis et qui venait alors de publier ses mémoires, *A Long Way Gone*, Aminatta Forna, journaliste et auteure, de père sierra-léonais et de mère britannique, installée à Londres, mais aussi les Ougandais David Kaiza et Kalundi Serumaga, tous deux journalistes. La présence d'Ellah Allfrey, éditrice auprès de la prestigieuse maison d'édition britannique *Random House*, témoigne également de l'insertion du *Kwani Trust* dans un réseau littéraire africain qui s'étend jusqu'à la capitale culturelle de l'ancienne métropole. Le festival, étalé sur deux semaines, proposait deux volets : un volet proprement littéraire, sous la forme d'ateliers, de lecture et de critique de manuscrits destinés à un public d'aspirants écrivains ; et un volet visant un public plus large, par le biais de conférences (notamment autour des violences post-électorales) et de journées thématiques (autour de la littérature pour enfant, du rôle des magazines au Kenya, ou encore du cinéma africain).

Les ateliers d'écriture, animés des Binyavanga Wainaina, Parselelo Kantai et Andia Kisia pour la fiction et par David Kaiza pour la non-fiction étaient ouverts à toute personne prête à payer les 7500 Ksh (75 euros) de droits d'inscription. Les ateliers se prolongeaient ensuite lors d'une retraite d'écrivains sur l'île de Lamu, au cours de laquelle les écrivains étaient amenés à débattre, écrire, mais aussi participer à des excursions touristiques.

Les lieux investis par le festival dans la ville offrent un point d'entrée intéressant pour mesurer la façon dont le *Kwani Trust* inscrit la pratique littéraire dans l'espace social de la capitale kényane. Force est de constater dans un premier temps la présence d'événements en plusieurs endroits de la ville, signe d'une diversification spatiale de la pratique littéraire, qui déborde du « *hub* » culturel traditionnel que représente la zone autour de la rue Harry Thuku,

across the globe - one which, hopefully, might some day come to be viewed as a single literary space, unified by the sameness of its components' basic underlying principle - we are guided by the notion, this article of faith we have, that writers hailing even from the most disparate cultures, political societies and linguistic families, still oftentimes find more of a common ground between each other that they might with their co-citizens, nominal compatriots and fellow native speakers ». Voir la rubrique « About » sur leur site <<http://www.sumlitsem.org/onsls.aspx>>, consulté le 20/08/2013.

²¹⁸ Binyavanga Wainaina évoque ce lien dans l'entretien reproduit en Annexe 3.

zone où se concentrent maisons d'édition, institutions culturelles nationales (le Théâtre national, l'Université de Nairobi), et étrangères (le Goethe Institut, l'Alliance française)²¹⁹. Un seul événement, une conférence intitulée « *Making Sense of Violence* », fut organisé à l'Université de Nairobi, signe du déclin de la puissance d'attraction de cette zone et d'une pratique littéraire qui se détache de ses lieux d'émergence historiques²²⁰. Ce dé-centrement de la pratique littéraire, visible de façon plus nette pendant le festival, apparaît, par exemple dans l'organisation d'événements dans deux bidonvilles : une soirée consacrée au cinéma à Kibera et une lecture pour un public d'enfants, organisée par Stanley Gazemba, à Kangemi, bidonville situé à l'ouest de la ville et où l'auteur réside alors. Cette incursion dans un espace populaire reste cependant marginale lorsque l'on considère l'ensemble du programme du festival. De plus, les événements qui y sont organisés concernent des domaines connexes à la pratique littéraire ou dans le cas de la littérature pour enfants, un domaine marginal par rapport à l'activité principale de *Kwani?*. Les ateliers d'écriture, les débats d'auteurs s'inscrivaient quant à eux dans des lieux qui, dans la ville, sont socialement et historiquement très marqués. Par exemple, la journée consacrée à un débat sur le rôle des revues et magazines, suivie d'une lecture de la Gambienne Dayo Forster eurent lieu dans l'ancienne maison de Karen Blixen, tandis qu'un dîner d'auteurs, animé par Aminatta Forna et Binyavanga Wainaina, fut organisé au Muthaiga Club. Ces deux lieux, héritage direct de l'ère coloniale, sont associés, dans la ville, aux élites politiques et économiques. Enfin, les ateliers, qui devaient avoir lieu dans un restaurant du quartier de Westlands, furent finalement organisés dans le prestigieux lycée international de Braeburn, situé à Lavington, quartier résidentiel riche où se tenait également le *Sunday Salon* organisé pendant le festival, mais aussi la soirée intitulée *Authors in Conversation* qui eut lieu dans les *Kifaru Gardens* de la maison d'Eric Wainaina, chanteur populaire kényan, et de son épouse, Sheba Hirst, fille de l'un des fondateurs du magazine populaire kényan *Joe*. Cette édition du festival, organisée par Dipesh Pabari et Shalima Goodimal, semble donc marquer, par les lieux qu'il investit, une association étroite entre une certaine classe sociale, plutôt aisée, et pratique littéraire.

Les lieux choisis semblent dessiner une cartographie littéraire liée de manière étroite à des lieux investis d'un capital symbolique important : lieux associés à une culture dominante,

²¹⁹ Au sujet de l'importance de ce « *hub* », voir par exemple MWANGOLA, Mshai, « Njia Panda: Kenya Theater in search of identity ». In NJOGU, Kimani (éd.), *Getting Heard, [Re]claiming Performance Space in Kenya, Art, Culture & Society*, 2008, vol. 3, p. 1-24.

²²⁰ La levée de boucliers des universitaires kényans à l'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire est peut-être une autre raison du délaissement relatif de cette zone, fortement associée à l'institution universitaire.

marqués par un ancrage historique fort. Ils témoignent également de la nature des réseaux dont font partie les premiers contributeurs de la revue qui appartiennent pour la plupart à une classe d'intellectuels et d'artistes cosmopolites ayant leurs entrées dans de tels lieux, et pouvant s'appuyer sur un capital relationnel important en vue de faire venir à Nairobi des écrivains installés ailleurs. Ce caractère élitiste de la pratique littéraire fut souligné par les critiques et universitaires.

Chris Wanjala, dans un reportage sur la lecture au Kenya, souligne ainsi l'image d'une pratique littéraire élitiste – associée aux caractéristiques de cette classe créative mise en évidence par O. Marcel – portée par la revue :

At the outset of Kwani? workshops, the eminent writers from abroad who came to facilitate in the Kwani? training meetings were people who did not know about the growth of literary traditions here in East Africa...It was, therefore, felt, then, that to belong to Kwani? you had to be a member of a local elite who uncritically admired views on literature from outside. And besides, you were forced to read your own poems in posh restaurants with some artificial accent and afford an expensive trip to Lamu as you accompanied those « international » writers, who in any case were sufficiently funded to pay for those kinds of excursions. The IT had just arrived and you needed your own facilities like mobile phones, laptops and kindles to match²²¹.

Cette description de la classe créative articule toute une série de valeurs et de croyances portées par le critique. Il y a bien évidemment la mise en avant du caractère exclusif du groupe *Kwani?*, composé principalement de membres de cette classe créative, qui loin de favoriser une démocratisation de la pratique littéraire perpétue l'image d'une pratique élitiste d'un cercle réduit d'individus, cercle dont l'accès serait conditionné par la détention d'un capital économique important. À cette critique d'élitisme s'ajoute la dénonciation d'un réseau d'auteurs cosmopolites décrits à travers leur ignorance des réalités littéraires locales, leur asservissement aveugle à des normes littéraires (« *uncritically admired views on literature from outside* ») et linguistiques (« *artificial accent* ») étrangères²²².

Les éditions ultérieures du festival nuancent quelque peu cette image d'une pratique littéraire élitiste, calquée sur des modèles occidentaux et inscrite dans un espace urbain socialement marqué. Contrairement à l'édition précédente, elles sont plus concentrées dans

²²¹ Chris Wanjala, cité par REUTERS, « Is anyone reading in Kenya ? », *Reuters : Video Gallery*. [en ligne] 4 octobre 2008, [référence du 31 août 2014]. <<http://uk.reuters.com/video/2008/10/04/is-anyone-reading-in-kenya?videoId=91650>>.

²²² Nous développerons plus avant le sens de ces oppositions, voir notamment *infra*, chapitre 6.

l'espace de la ville et dans le temps. L'édition 2010 avait ainsi lieu autour de deux zones. Un pôle culturel national, autour des lieux relativement centraux que sont le nouveau musée national, situé sur Museum Hill, entre le CBD (*Central Business District*) et Westlands, et l'Université de Nairobi, avec laquelle les relations du collectif *Kwani?* semblent s'être apaisées, d'une part ; et la zone plus résidentielle de Lavington, puisque les ateliers étaient organisés à Braeburn et le lancement du festival avait lieu dans les *Kifaru Gardens*. En 2012, ce resserrement géographique se poursuit puisque les événements ont pour la plupart lieu au musée national, à l'exception d'un événement organisé au Goethe Institut, dans le CBD, et dans les *Kifaru Gardens*.

Cette brève présentation appelle plusieurs remarques à propos de l'espace humain de la revue. On constate tout d'abord que les événements organisés par la revue contribuent à renforcer l'idée que la pratique littéraire représente une forme de socialisation qui s'inscrit concrètement dans des lieux de la ville et marque ceux qui les occupent. L'investissement de plus en plus marqué de lieux traditionnellement associés à la pratique littéraire et culturelle dans sa forme institutionnalisée, canonisée (musée, université) marque une évolution du statut de *Kwani?* au sein du champ national. D'autre part, ces événements témoignent également de l'inscription double de la revue et de ses fondateurs dans le champ national et dans le champ international. Les réseaux de sociabilité de ses agents s'étendent en effet bien au-delà des frontières, et permettent à ceux-ci de s'appuyer sur leur capital relationnel pour accumuler un certain capital symbolique : la présence d'écrivains nouvellement légitimés dans l'espace littéraire mondial comme Chimamanda Adichie ou Ishmaël Beah, ainsi que celle d'Ellah Allfrey, éditrice de la prestigieuse maison d'édition *Random House*, et donc représentante d'une instance de légitimation d'un « centre » important de l'espace littéraire mondial (Londres) en témoignent dans les premières éditions du festival ; la présence de Ngugi wa Thiong'o lors de l'édition de 2010 en est un autre indice.

On retrouve également la mise en avant de ces réseaux de sociabilité dans les remerciements que s'adressent les écrivains publiés dans la rubrique « remerciements » (« *Acknowledgements* ») de leurs livres. L'amitié entre Binyavanga Wainaina et Chimamanda Adichie s'y laisse lire : celle-ci le remercie dans chacun de ses livres²²³, tandis que Binyavanga Wainaina la remercie dans *One Day I Will Write About This Place*²²⁴.

²²³ On trouve ainsi dans les remerciements de *Purple Hibiscus*, son premier livre « [Thank you to] Binyavanga Wainaina [...] for beating my drums », ADICHIE, Chimamanda N, *Purple Hibiscus*, Londres : Fourth Estate, 2004, p. 307 ; mais aussi dans *Half of a Yellow Sun* : « Thanks [...] to Binyavanga Wainaina for his excellent

À l'issue de cette présentation, il s'agit à présent de dégager les grandes lignes de notre méthodologie et de s'arrêter sur les cadres théoriques qui guideront notre réflexion. L'objet qui nous intéresse, de par sa nature kaléidoscopique, invite à une approche englobante permettant de saisir ses différents aspects, afin d'éviter de le réduire tantôt à un objet textuel tantôt à un objet social. Nous nous appuyerons donc sur des méthodologies qui ont en commun leur désir de se saisir des objets littéraires en dépassant les oppositions entre lectures internes (réduction de l'objet à un texte clos) et lectures externes (inféodation du texte au réel) et qui cherchent d'autres manières de l'aborder dans un double souci de reconnaissance de la nature particulière de l'objet littéraire et de son insertion dans l'espace qui l'a vu naître.

complaints », ADICHIE, Chimamanda N., *Half of a Yellow Sun*, Nairobi : Kwani Trust (*Kwani Series*), 2006, p. 436 ; et enfin dans son dernier roman, *Americanah* : « *I'm grateful to these dear friends : Aslak Sira Myrhe, Binyavanga Wainaina...* », ADICHIE, Chimamanda N., *Americanah*, Londres : Fourth Estate, 2013, p. 397.

²²⁴ « *I would like to thank my muses and readers who all intervened with support and love during the many creative crises : Martin Kimani, Chimamanda Adichie...* », WAINAINA, B., *One Day I Will Write About This Place*, *op. cit.*, p. 255.

Chapitre 4 : Approche et démarche

Lorsque la revue *Kwani?* paraît pour la première fois en 2003, c'est, on l'a vu, dans un contexte marqué par une faible production littéraire locale et une certaine dispersion des producteurs littéraires, qui publient souvent dans les champs anglo-américains.

La création même du magazine naît de la conjugaison de plusieurs facteurs combinés et concomitants : une reconnaissance internationale qui vient de fait légitimer la production littéraire de B. Wainaina jusqu'alors en dehors des cercles littéraires kényans ; un sentiment de lacune à combler par rapport à un public visé : celui de la génération qui n'a vécu ni la colonisation, ni l'ère Kenyatta, et qui ne trouve pas de voix pour exprimer ses préoccupations ; et un contexte politique particulier, marqué d'abord par le mouvement de « décompression autoritaire » engagée depuis le retour au multipartisme en 1992 et qui a conduit à une libération de la parole, marqué aussi par l'alternance politique, avec l'arrivée au pouvoir de Mwai Kibaki en 2002.

Contrairement aux auteurs kényans de la première génération, les rédacteurs de *Kwani?* font de la naissance du magazine un geste inaugural de rupture par rapport à la situation existant dans les champs africain et kényan considérés en eux-mêmes, et non plus dans leur seul rapport de domination par le champ colonial. Le changement de perspective que cette démarche implique peut apparaître comme une sorte de recentrement de la littérature kényane sur elle-même, le choix d'engager une conversation littéraire qui serait d'abord nationale avant d'être internationale. Doit-on y voir le signe d'une autonomisation d'un champ littéraire proprement kényan ? Dans cette volonté de rupture, qui s'exprime à la fois par rapport à des champs autres que littéraire – champ politique et économique ; par rapport aux champs littéraires exogènes anglophones dominants ; et par rapport aux membres du champ littéraire kényan²²⁵ qui y occupaient des positions dominantes (universitaires, critiques littéraires), nous voyons une invitation à nous interroger plus précisément sur les

²²⁵ L'utilisation de ce terme ici n'implique pas que celui-ci soit constitué de façon complètement autonome au Kenya, et ne nie pas ses spécificités par rapport au modèle du champ tel qu'il est décrit par Bourdieu, champ littéraire français dont l'histoire diffère en maints aspects. L'analyse du champ littéraire kényan trouvera sa place un peu plus loin dans cette étude.

caractéristiques du champ littéraire kényan et la place nouvelle que *Kwani* cherche à y occuper.

Il nous semble donc judicieux, avant de nous lancer dans une analyse plus fine de la rhétorique mise en œuvre par les rédacteurs du magazine, et de leurs détracteurs, de commencer par quelques remarques d'ordre théorique sur la notion de champ littéraire, notamment dans son application à notre corpus.

A. Le champ littéraire : remarques préliminaires

Depuis les années 1990, le concept de champ littéraire s'est vu appliqué aux littératures africaines, essentiellement francophones, avec les travaux sur le champ franco-allemand du Togo de Janos Riesz et d'Alain Ricard en 1991²²⁶, suivis des travaux collectifs dirigés par Pierre Halen et Romuald Fonkua en 2001²²⁷, et il a donné lieu ces dernières années à des thèses portant sur des champs spécifiques : le champ africain francophone dans le cas de David K. N'Goran²²⁸, le champ du Congo-Zaïre dans le cas de Djungu-Simba²²⁹. La notion semble cependant avoir été peu développée dans les études consacrées aux champs anglophones, hormis quelques travaux de Jacqueline Bardolph autour des questions de délimitation de ces champs²³⁰.

Dans la pensée de Bourdieu, la notion de champ littéraire naît d'une volonté de remettre en cause la tendance des lecteurs et des producteurs de littérature à affirmer que toute lecture rationnelle du phénomène littéraire est impossible, en ce qu'elle va à l'encontre du caractère supposé ineffable de l'art. Il se donne dès lors comme objectif de faire de la littérature un objet d'étude sociologique au même titre que d'autres phénomènes sociaux.

²²⁶ RIESZ, Janos et RICARD, Alain (éd.), *Le champ littéraire togolais*, op. cit..

²²⁷ FONKUA, Romuald et HALEN, Pierre (éd.), *Les Champs littéraires africains*, op. cit..

²²⁸ N'GORAN, David K., *Le champ littéraire africain*, op. cit..

²²⁹ DJUNGU-SIMBA K, Charles, *Les écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit..

²³⁰ Voir par exemple BARDOLPH, Jacqueline, « Identité et frontières d'un domaine de recherche : l'exemple de la littérature d'Afrique anglophone », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 35 n°140, Encrages, p. 725-738, ou son article dans l'ouvrage de Pierre Halen et Romuald Fonkua cité plus haut : BARDOLPH, Jacqueline, « Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone », art. cit., p. 73-86.

Cette démarche, selon Bourdieu, ne détruit pas l'expérience esthétique, comme le craignent écrivains et lecteurs :

[L]'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire [...] elle ne paraît annuler d'abord la singularité du « créateur » au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve « englobé et compris comme un point ». Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue particulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe²³¹.

Nous ne prétendons pas ici faire œuvre de sociologue, mais plutôt trouver dans le travail de Bourdieu, et des auteurs qui se sont inspirés de ses recherches, des éléments qui nous semblent éclairer de manière tout à fait pertinente le « phénomène » qu'est *Kwani?*. Magazine né de l'initiative d'un écrivain peu connu dans son pays avant qu'il ne reçoive le prix Caine, qui s'inscrit dans une démarche de rupture par rapport à ce qui existait jusqu'alors, *Kwani?* apparaît bien comme un phénomène littéraire qui vient modifier, voire bouleverser, la vie littéraire kényane. Les réactions et le débat que le magazine a provoqués au sein du monde des critiques et des universitaires indiquent la portée de la révolution instaurée par *Kwani?* et met au jour des luttes, propres au champ littéraire, qui portent sur la revendication d'un monopole de la légitimité « littéraire ».

De plus, les rapports complexes et parfois ambigus qu'entretiennent les fondateurs du magazine avec d'autres champs, champs littéraires exogènes que sont les champs littéraires anglo-américains, ou encore avec le champ hybride qu'est celui des institutions culturelles étrangères établies au Kenya, *Goethe Institut*, *British Council*, et celui des fondations étrangères comme la *Ford Foundation* qui finance le projet *Kwani?*, nécessitent une analyse. La fluidité même d'un champ littéraire kényan, dont les frontières nous semblent floues et mouvantes ajoute à sa complexité.

Adopter la méthodologie mise en œuvre par Bourdieu pour analyser un champ littéraire présente l'avantage de replacer la naissance du magazine dans un contexte sociopolitique particulier, qui est celui d'une phase d'ouverture à la créativité locale et de relâchement de la censure, sans en faire un élément explicatif unique, qui rendrait également

²³¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. op. cit.*, p. 14-15.

compte de la teneur des textes publiés dans le magazine et de sa forme même. Il s'agit donc, à la suite de Bourdieu, de tâcher de dépasser la dichotomie entre lecture externe et lecture interne. Comme le souligne Bourdieu,

si l'on trouve dans le champ littéraire tous les traits caractéristiques du fonctionnement des champs politique et économique, et plus généralement de tous les champs – rapports de force, capital, stratégies, intérêts –, il n'est aucun des phénomènes désignés par ces concepts qui n'y revête une forme tout à fait spécifique, tout à fait irréductible à ce que sont par exemple les traits correspondants dans le champ politique²³².

Cette approche, qui prend en compte le caractère « médié » des déterminations sociales, permet d'éviter de poser une « relation d'homologie entre textes et société²³³ », relation qui tend à nier la spécificité du texte littéraire. D. N'Goran reproche à la critique traditionnelle de la littérature africaine de rester

profondément attachée à la société réelle qu'elle transposait dans le texte littéraire. Elle faisait dire alors au texte et à son auteur, ce qu'elle attendait du réel, inféodé à l'imaginaire, lui-même ayant pour point de chute absolu, l'espace clos de la communauté identitaire²³⁴.

On retrouve à bien des égards cette tendance dans le travail des critiques de la littérature kényane récente.

L'ensemble de l'analyse menée par Roger Kurtz sur la littérature postcoloniale kényane repose ainsi sur des rapports d'homologie, posés tantôt entre la ville et le roman (« *It is my contention that the city and the novel are inextricably linked in postcolonial Kenya; to understand one, we would do well to understand the other*²³⁵ »), tantôt entre le roman et la nation (« *In postcolonial Kenya, both the novel as a form of creative expression and the notion of the nation state as a primary community have been in a state of constant flux and crisis*²³⁶ »). Cette analyse par analogies entre différents champs, entre différents domaines

²³² BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 338.

²³³ DURAND, Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », dans FONKUA, Romuald et HALEN, Pierre, *Les Champs littéraires africains*, op. cit., p. 20.

²³⁴ N'GORAN, David K., « Pierre Bourdieu et l'Afrique Littéraire. Essai de sociologie du texte », « Pierre Bourdieu et l'Afrique Littéraire. Essai de sociologie du texte », [en ligne], non daté [référence du 23 août 2008], <www.rile-ci.org/articles/article1/Article14.pdf>, p. 10.

²³⁵ KURTZ, Roger, *Urban Obsessions, Urban Fears*, op. cit., p. 4.

²³⁶ KURTZ, R., op. cit., p. 3.

d'études, semble se contenter d'établir des parallèles entre le développement du roman et celui de la ville, sans montrer réellement comment les changements sociaux, urbains ou politiques ont été traités par le champ littéraire et plus précisément par la médiation des textes eux-mêmes. Elle reste finalement en surface des textes, prise entre l'analyse politique et l'analyse littéraire, comme si ces dernières étaient interchangeables. On trouve alors des remarques qui, en renvoyant le texte à la réalité qu'il décrit, le signifié au signifiant, « inféodent » le texte littéraire au réel.

La problématique posée dans l'introduction de R. Kurtz fait bien apparaître cette conception de la littérature comme reproduction et représentation du monde : « *How have Kenyan writers represented and reproduced the dynamics of urbanization that are unique to Kenya*²³⁷ ? » Plus loin, dans un chapitre consacré aux romans de Meja Mwangi, le critique va jusqu'à justifier les incohérences qui parsèment ses romans par la ville elle-même : « *The inconstancy of tone and perspective is less problematic because city life itself is inconsistent*²³⁸ ».

De la même manière, on retrouve cette lecture de la littérature comme témoignage social dans l'ouvrage de Raoul Granqvist, *The Bulldozer and the Word, Culture at Work in Postcolonial Nairobi*²³⁹. Ici, c'est son approche, ancrée dans la perspective méthodologique des *Cultural Studies*, qui explique une vision des textes comme outils explicatifs d'une réalité, comme expressions d'une conception généralisable de la ville. Son analyse des romans populaires publiés dans la collection « Spearbooks²⁴⁰ », proposée dans la deuxième partie de l'ouvrage, permet de mettre en lumière l'évolution de l'image de la ville et de ses représentations :

*[It] brings out an early city persona (male) or city map of naive uncontrolled post-colonial swank that gradually (the early 1980s) collapses into bitter self-reflection and acid degradation. The images should be seen as effectual metaphors of the evolution of Nairobi's historical self-conception*²⁴¹.

²³⁷ *Ibid.*, p. 6.

²³⁸ *Ibid.*, p. 123.

²³⁹ GRANQVIST, Raoul J., *The Bulldozer and the Word, Culture at Work in Postcolonial Nairobi*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2004.

²⁴⁰ Cette collection fut lancée par Henri Chakava, représentant au Kenya de Heinemann (aujourd'hui East African Educational Publishers) en 1974.

²⁴¹ GRANQVIST, Raoul J., *op. cit.*, p. 22.

Si le terme de « métaphore » renvoie bien à l'idée d'un reflet qui naîtrait de la mise en textes de fiction, et ne se résume donc pas à un lien d'analogie établi entre texte et mentalités, il n'en demeure pas moins que les auteurs de ces textes sont bien ici considérés comme les « porte-parole inconscient[s] d'un groupe social²⁴² » (les habitants de Nairobi), à qui l'on nie de fait toute individualité. Les textes littéraires sont ici convoqués comme des exemples, des manifestations d'une certaine évolution de l'image de la ville, dans une étude qui se rattacherait dès lors davantage aux disciplines historique et géographique.

De la même façon, des études récentes sur les textes qui nous intéressent, comme par exemple l'analyse que fait Marie Kruger de la nouvelle d'Yvonne Adhiambo Owuor, « Weight of Whispers »²⁴³, lisent le texte en s'appuyant sur une série de concepts tirés d'écrits appartenant aux sciences politiques. Les écrits de Mahmood Mamdani et de Scott Straus sur le génocide rwandais sont convoqués pour analyser le texte. Si les arguments qu'elle met en avant permettent de faire émerger du sens (notamment sur la part de fiction que contiennent les constructions identitaires héritées du colonialisme), et illuminent le texte, ce dernier est lu comme une illustration de ce qui serait perçu comme une vérité déjà là, dévoilée par les chercheurs mentionnés plus haut. Peu de cas est fait du caractère spécifiquement littéraire du texte comme création fictionnelle, qui met en scène un monde distinct du monde réel. Loin de nous l'idée qu'il faille exclure du champ de l'analyse littéraire tout concept qui lui serait étranger, ou que ce détour par des écrits historiques ou politiques soit vain. Nous avons plutôt le sentiment que ces analyses ne rendent pas justice à la particularité du texte lui-même. Reste qu'Yvonne Owuor a choisi d'écrire une nouvelle et non un essai, et c'est ce choix aussi que le chercheur doit prendre en compte dans son analyse. Que fait la fiction que ne fait pas l'essai ? Que s'y passe-t-il ? La lecture externe du texte, propre à un certain courant de l'analyse littéraire anglophone contemporaine, efface de tels questionnements qui nous paraissent essentiels.

L'influence de ce type de lecture externe des textes, inspiré de Luckàcs et de Goldman se retrouve, cette fois-ci de façon clairement énoncée, dans le travail de David Maughan-Brown, sur les textes de fiction traitant de la question de la révolte Mau Mau²⁴⁴.

²⁴² BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 334.

²⁴³ Voir KRUGER, Marie, *Women's Literature in Kenya and Uganda. The Trouble with Modernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, et plus précisément le chapitre intitulé « Royal Desire and Patricidal Wars: Yvonne Owuor's "Weight of Whispers" », p. 117-128.

²⁴⁴ MAUGHAN-BROWN, David, *Land, Freedom and Fiction, History and Ideology in Kenya*, London: Zed Books, 1985.

Son approche s'inspire des lectures de Frederic Jameson, notamment de son idée d'« inconscient politique », et prône une lecture matérialiste des textes, à la suite de Terry Eagleton qui considère la littérature comme une pratique sociale : « *the assertion of a political unconscious proposes that we [...] explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts*²⁴⁵ », Ces lectures s'appuient essentiellement sur une démystification de la littérature considérée comme « artefact social », et que l'on est en devoir de considérer comme n'importe quelle autre pratique sociale. C'est ce que souligne Terry Eagleton : « *Literature, like any other social practice, employs determinate means of production to transform and determinate 'raw-material' into a specific product*²⁴⁶ ». Si cette approche peut sembler trouver des échos dans la volonté de Bourdieu de mettre au jour cette « imposture légitime collectivement méconnue, donc reconnue²⁴⁷ » que représente l'idée d'un pouvoir créateur intouchable, inexplicable et inanalysable, semblable en ce point à la magie ; Bourdieu ne procède pas à une « banalisation » de la littérature et cherche au contraire à mettre en lumière la singularité de toute création artistique.

Chez D. Maughan-Brown, c'est la distinction entre littérature « populaire » consommée par un large public et la « *high culture* » qui justifie qu'on évacue toute la dimension proprement littéraire des textes :

*many of the novels under consideration here have been, and are, widely read for « light entertainment ». They are likely to have produced a quite considerable social and political impact which would not be within the reach of works obeying the conventions which confer « high cultural » status (which status usually depends, in any case, on the works in question belonging to the past)*²⁴⁸.

Les œuvres au statut culturel élevé semblent ainsi moins perméables à ce qui se passe dans les champs politiques et sociaux, du fait de leur circulation plus restreinte d'une part et de leur canonisation qui les extrait pour ainsi dire du temps social et politique d'autre part. Si la littérature dite « populaire » peut être lue comme une traduction fidèle d'une situation sociale, c'est aussi du fait, semble nous dire D. Maughan-Brown, de sa localisation dans une région du

²⁴⁵ JAMESON, Frederic, cité dans MAUGHAN-BROWN, David, *Land, Freedom and Fiction*, op. cit., p. 11.

²⁴⁶ « *Literature, like any other social practice, employs determinate means of production to transform and determinate 'raw-material' into a specific product* », EAGLETON, Terry, cité dans MAUGHAN-BROWN, David, *Land, Freedom and Fiction, History and Ideology in Kenya*, op. cit., p. 11.

²⁴⁷ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 283.

²⁴⁸ MAUGHAN-BROWN, David, op. cit., p. 15.

champ qui est plus perméable aux effets des champs social et politique, et qui entretient avec ceux-ci des rapports d'influence et de dépendance plus importants²⁴⁹. Dès lors, la lecture de quatre romans des romanciers kényans Meja Mwangi, Godwin Wachira et Charles Mangua lui permet de conclure: « *In fact the gestural nationalism of these writers entirely fails to contain or disguise their dependence on the ideological models of their metropolitan masters*²⁵⁰ ». L'analyse de D. Maughan-Brown présente l'avantage de mettre au jour le réseau d'influences qui pèse sur ces écrivains : le discours politique de Kenyatta, qui à l'indépendance somma les Kényans d'« oublier et de pardonner » (« *Forgive and forget*²⁵¹ ») l'épisode de la révolte des Mau Mau ; l'emprise du discours colonial sur la révolte et des images conjurées par le pouvoir britannique et relayées dans les textes des écrivains coloniaux ; mais aussi la volonté affichée de s'inscrire dans la lignée de la « Grande Tradition » littéraire britannique avec des épigraphes citant Shakespeare. Apparaissent ainsi clairement toutes les tensions qui traversent les écrits de cette première génération d'écrivains, qui éprouve encore quelques difficultés à s'affranchir de ses liens, à la fois avec le champ politique kényan et avec le champ littéraire britannique et colonial.

Cependant, les trois auteurs, aux parcours pourtant fort différents, sont traités de manière indifférenciée, comme si leurs œuvres étaient interchangeables. L'analyse de ces textes ne revêt dès lors pas à proprement parler un caractère littéraire – on analyse ces textes au même titre que s'il s'agissait d'articles de presse, de témoignages historiques, soit dans une approche essentiellement thématique qui tend à gommer la spécificité du littéraire²⁵².

²⁴⁹ Stephanie Newell répond à ce type d'arguments dans son ouvrage sur la littérature populaire ghanéenne, dans lequel elle cherche à montrer la nécessité de dépasser cette vision, notamment en s'intéressant à la *textualité* des ouvrages : « *I emphasize the textuality of individual publications. Contextual and historical information is of course essential to one's understanding of local literatures, but none of the texts explored here simply reflects empirically valid « truths » about the author's or the reader's own society. Instead, authors are employing the written word to express, to mediate and often symbolically to resolve commonly held preoccupations about money, religion, marriage, gender and other issues* », NEWELL, Stephanie, *Ghanaian Popular Fiction*, *op. cit.*, p. 8.

²⁵⁰ MAUGHAN-BROWN, David, *op. cit.*, p. 217.

²⁵¹ Ces expressions sont récurrentes dans la rhétorique du gouvernement de Kenyatta dans les années qui suivirent l'indépendance en 1963 : « *The policy of amnesia was encapsulated in the official slogan « Forgive and Forget », a slogan repeated by the government spokesmen throughout the early independence period.* » CLOUGH, Marshall S., « Mau Mau and the Contest for Memory ». In ODHIAMBO, Atieno et LONSDALE, John (éd.), *Mau Mau and Nationhood*, Oxford : James Currey, 2003, p. 251-268, p. 256.

²⁵² MAUGHAN-BROWN, David, *op. cit.*, p. 14.

Cette approche, caractérisée par une vision du texte comme produit et révélateur social, se retrouve dans un certain nombre d'ouvrages récents, cristallisés notamment autour des notions de littérature ou de culture populaires. Ces approches « culturelles » des textes contribuent certes à rappeler que, contrairement aux lectures structuralistes et formalistes qui prônaient une lecture interne des textes, considérés comme des entités autotéliques, indépendantes de tout sauf peut-être du système littéraire dont elles étaient issues, il est nécessaire de les lier aux circonstances historiques qui les a vu naître. Karin Barber souligne ainsi : « *Texts are produced in specific historical circumstances the imprint of which they bear upon them*²⁵³ ». Ces dernières années, un grand nombre d'études, thèses et mémoires se placent dans cette lignée, notamment dans le domaine kényan. George Otieno Ogola, dans la thèse qu'il consacre aux textes populaires de Wahome Mutahi²⁵⁴, souligne par exemple dans son introduction le regain d'intérêt universitaire pour la littérature populaire, regain d'intérêt qui s'explique selon lui par la capacité de cette dernière à donner à voir une réalité souvent méconnue :

*popular literature is being taken seriously in part because of perceptions that it offers insights into what Imbuga (1993) describes as "the reality experienced by a majority of East Africans presenting a true mirror of the hidden reality of the region's social experiences" (127)*²⁵⁵.

Il apparaît clairement dans cette citation que l'analyse de la littérature populaire est avant tout un outil de compréhension sociale du réel, un « miroir » qui serait à même de révéler une « vérité » empirique sur une réalité jusque-là cachée. Moins forme artistique que témoignage social, la littérature populaire est envisagée ici comme clé d'accès et de compréhension du réel, et comme outil herméneutique. Dès lors, le réalisme devient un des critères principaux à l'aune duquel sont lus ces textes.

Ce renouveau de l'intérêt pour la littérature et la culture populaire au Kenya, s'il tend vers des lectures qui opèrent des liens directs entre contenu des textes et conditions socio-économiques, et donc vers une lecture externe des textes, présente toutefois l'avantage de

²⁵³ BARBER, Karin, *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham: Centre of West African Studies, University of Birmingham, 1989, p. 2.

²⁵⁴ OGOLA, George Otieno, *Stirring Whispers: Fictionalising the Popular in The Kenyan Newspaper*, mémoire de doctorat, Université de Johannesburg, 2004.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

remettre en question la dichotomie profondément ancrée dans la tradition (certes relativement jeune) de la critique kényane, entre littérature populaire et « vraie » littérature²⁵⁶. L'intérêt pour les formes populaires contribue en effet non seulement à « réhabiliter » ces dernières, à les transformer en formes étudiables par l'université et donc potentiellement « canonisables », mais également à mettre au jour le caractère construit de cette dichotomie, qui sert une partie des membres du champ littéraire, établis en gardiens d'un certain ordre littéraire. Holger Ehling souligne ainsi que cette distinction est le fait des

*prejudices of a minority, an aesthetically educated elite, which, on the one hand, rigidly seeks to employ its own – elitist – perspective, but on the other hand is not willing to acknowledge the fact that the different varieties of literature are but pictures of highly complex social formations*²⁵⁷.

Si l'on retrouve cette conception de la littérature comme « image » (« *pictures* ») ou reflet de certains groupes sociaux, H. Ehling met ici en avant un des aspects essentiels du champ, cette lutte entre différents acteurs pour « le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes²⁵⁸ » et souligne, à la suite de Bourdieu, la dimension socialement construite de tout jugement esthétique²⁵⁹.

Ce bref retour sur certains traits de la critique de la littérature kényane souligne peut-être, en plus du contexte de naissance du magazine, l'intérêt d'une approche différente, qui aurait pour ambition de dépasser l'opposition entre lecture externe et lecture interne des textes, et qui, de surcroît, s'attacherait à analyser le champ même dans lequel la critique évolue. En effet, les débats soulevés par la parution du magazine, notamment autour de sa validité même en tant qu'objet littéraire, font apparaître les grandes lignes de rupture qui traversent le champ littéraire kényan, dans lequel interagissent auteurs et critiques, universitaires et éditeurs, et qui représentent à nos yeux le signe d'une évolution du champ.

²⁵⁶ Comme nous le verrons, cette dichotomie est centrale dans la compréhension des luttes pour la légitimité littéraire au Kenya. Les variations sémantiques sont à cet égard révélatrices d'un certain nombre de conceptions de ce que doit ou ne doit pas être la littérature : « *serious / frivolous* » ; « *high-brow / low-brow* », etc.

²⁵⁷ EHLING, Holger., « The Biafran War and Recent English-Language 'Popular Writing': Kalu Okpi's *Fire!* and Kalu Uka's *Ben Brim* », GRANQVIST, Raoul (éd.), *Signs and Signals: popular culture in Africa*, Umea: University of Umea, 1990, p. 156.

²⁵⁸ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 261.

²⁵⁹ BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

Cette approche permet également de croiser les niveaux d'analyses, institutionnel, politique, économique – puisque la question de l'autonomie du champ littéraire kényan mérite amplement d'être soulevée - et littéraire, afin de pouvoir, de manière la plus fine possible, « comprendre et [...] sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe²⁶⁰. »

B. L'espace littéraire mondial

La naissance de la revue, nous l'avons vu, est venue bouleverser les règles du jeu du champ national et a provoqué de nombreuses résistances de la part des gardiens de l'ordre littéraire national. Toutefois, la position particulière des fondateurs de la revue, qui se positionnent à la fois dans le champ national et dans un espace mondial nous invite à élargir notre regard sur la revue dans son insertion dans un espace littéraire mondial. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les grandes lignes d'analyse que propose Pascale Casanova dans son travail sur ce qu'elle nomme « la république mondiale des lettres²⁶¹ ». Sa démarche prolonge celle de Bourdieu en ce qu'elle cherche à

dissoudre l'antinomie réputée indépassable entre la critique interne, qui ne trouve que dans les textes eux-mêmes le principe de leur signification, et la critique externe, qui décrit les conditions historiques de production des textes, mais est toujours dénoncée par les littéraires comme incapable de rendre compte de leur littérarité et de leur singularité²⁶².

Néanmoins, il s'agit à ses yeux de changer de perspective afin de proposer une vision de la littérature mondiale qui irait plus loin qu'une simple juxtaposition de manuels sur les histoires littéraires de chaque pays. L'espace littéraire mondial est ainsi présenté comme un espace régi par un ensemble de lois, de rapports de rivalité et d'inégalité qui permettent d'éclairer de façon nouvelle les productions littéraires. Le concept d'espace littéraire recouvre à la fois l'idée d'une géographie, faite de centres et de périphéries, et d'une histoire, puisque cette géographie est mouvante en ce qu'elle s'inscrit dans une historicité : les espaces dominants ne l'ont pas toujours été, et leur statut dominant s'explique par une accumulation historique, par une certaine ancienneté. P. Casanova développe ainsi la notion de méridien de

²⁶⁰ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 15.

²⁶¹ CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris : Editions du seuil, 2008 (première édition 1999).

²⁶² *Ibid.*, p. 21.

Greenwich littéraire, qui « permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartiennent à l'espace littéraire²⁶³ ». Cette distance au centre se manifeste tant dans une vision spatiale, autour de notions de périphéries et de centre, que dans une vision temporelle autour des idées de modernité et d'ancienneté. Dès lors l'insertion des écrivains dans l'espace littéraire mondial peut s'analyser également dans les rapports qui existent entre champs nationaux et champs internationaux. Si l'espace littéraire international s'organise selon l'opposition entre les espaces littéraires les plus dotés en ressources littéraires et les espaces littéraires démunis ou en formation, les premiers se caractérisant par une autonomie plus grande à l'égard notamment du politique, tandis que les seconds sont dépendants des instances politiques et nationales, les espaces nationaux ont une structure homologue dans cette opposition entre un pôle autonome, cosmopolite et un pôle « hétéronome, national et politique²⁶⁴ ». Elle poursuit en soulignant que

L'homologie entre l'espace littéraire international et chaque espace national est le produit même du champ mondial, mais aussi du processus de son unification : chaque espace national s'unifie sur le modèle et grâce aux instances de consécration spécifiques qui permettent aux écrivains internationaux de légitimer leur position au plan national²⁶⁵.

On retrouve ce processus dans le cas qui nous intéresse, puisque c'est une instance de consécration exogène au champ kényan, le prix Caine, qui a permis à B. Wainaina de légitimer sa position dans le champ kényan. En s'appuyant sur le crédit littéraire apporté par un prix décerné par un « centre » littéraire²⁶⁶, B. Wainaina peut faire son entrée dans le champ national en prétendant y bouleverser les normes dominantes renvoyées du côté d'un modèle dépassé, donc distant du méridien de Greenwich littéraire. Si le recours à ce prix littéraire comme garantie d'un crédit littéraire qui manquait à B. Wainaina peut être perçue comme le signe d'une domination du champ britannique sur le champ kényan, cette domination est ambiguë dans la mesure où il s'agit d'une « forme particulière de dépendance par laquelle les

²⁶³ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 135.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 164.

²⁶⁶ Pour une discussion du poids de Londres comme centre littéraire, du fait notamment de l'immensité de son ancien empire colonial, voir *Ibid.*, p. 177-185.

écrivains peuvent à la fois être dominés et user de cette domination comme d'une forme d'émancipation et de légitimité²⁶⁷ ».

La situation des écrivains des « petits » espaces littéraires²⁶⁸, qui doivent être compris comme ceux qui sont les plus démunis littérairement, est décrite par Casanova comme une situation de dilemme où il leur faut choisir :

soit affirmer leur différence et se “condamner” à la voie difficile et incertaine des écrivains nationaux (régionaux, populaires) écrivant dans de “petites” langues littéraires et pas ou peu reconnus dans l'univers littéraire international, soit “trahir” leur appartenance et s'assimiler à l'un des grands centres littéraires en reniant leur “différence”²⁶⁹.

C'est à partir de ce dilemme originel que P. Casanova nous présente différentes attitudes ou stratégies d'auteurs, qu'ils appartiennent aux « assimilés » ou aux « révoltés ». La plupart des écrivains africains dont elle évoque le parcours appartiennent à la seconde catégorie. Écrivains de l'indépendance politique, ils sont aussi ceux qui s'appuient sur des stratégies de « dissimulation » ou de différenciation en vue de fonder une littérature nationale, qui va souvent de pair avec la construction nationale : « dans ces univers où les pôles politiques et littéraires sont encore indistincts, les écrivains sont le plus souvent constitués en “porte-parole”, au sens propre, du peuple ²⁷⁰ ». La référence au « peuple », qui prolonge la révolution herderienne dans laquelle nation, langue, littérature et peuple se trouvent associés, devient, pour les écrivains issus de « petits » pays démunis en termes d'ancienneté littéraire, un outil permettant de fonder une légitimité littéraire fortement liée au pôle politique et d'accumuler des ressources littéraires. La découverte et la promotion de la littérature orale par les premières générations d'écrivains comme Wole Soyinka, la volonté de puiser aux sources de l'oralité lisible dans les œuvres de Ngugi wa Thiong'o peuvent se laisser lire comme autant de stratégie de différenciation permettant une accumulation de capital littéraire²⁷¹. La question du choix de la langue d'écriture se pose alors de façon aiguë pour ces écrivains. P. Casanova poursuit l'analyse des stratégies des dominés littéraires en s'intéressant à la question

²⁶⁷ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 174.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 260.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 259.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.280

²⁷¹ Toutefois, cette promotion d'une littérature orale passe chez Soyinka par la traduction vers l'anglais. Il traduit ainsi les contes yorubas transcrits par Olorunfumi Fagunwa.

linguistique. Elle oppose là-encore les assimilés²⁷², qui optent pour une hypercorrection linguistique qui leur permet de gommer en quelque sorte les traces linguistiques de leur origine, et les révoltés, qui, placés sous le signe de la différence, cherchent au contraire à marquer leur écart à la langue dominante, que ce soit en instaurant un nouvel usage de la langue qui rompt avec les normes – on peut penser ici au français subverti d’Ahmadou Kourouma ou de Sony Labou Tansi – ou « en créant ou recréant une nouvelle langue nationale²⁷³ », comme ce fut le cas pour Ngugi wa Thiong’o, qui décida de ne plus écrire qu’en kikuyu²⁷⁴. Pour les écrivains de la génération *Kwani?* la question de la langue, et donc du rapport à une langue dominante, imposée par le colonialisme, mais devenue la seule langue maîtrisée²⁷⁵, se pose différemment, mais on retrouve dans les pages de la revue la tension entre volonté de différenciation qui passe par le recours à une langue « populaire » contemporaine, le *sheng*, et usage de la langue dominante, l’anglais, qui, dans un contexte d’autonomisation de l’espace littéraire, « devient, pour les écrivains dominés, une garantie d’appartenance immédiate à l’univers littéraire²⁷⁶ ».

La position des fondateurs de la revue, qui pour la plupart assument une position cosmopolite, se constitue dans une tension, que l’analyse de l’espace littéraire mondial faite par P. Casanova permet d’éclairer, entre des désirs contradictoires : fonder une légitimité littéraire locale au sein d’un champ national excentré et entrer de plain pied dans l’espace littéraire mondial. Cette tension apparaît pour le critique kényan Tom Odhiambo comme une contradiction intenable, et il soulève ainsi une série de questions autour de la revue :

Is it possible that individuals whose writing is often more ‘transnational’ than national argue that they represent the local ? [...] Is the desire to ‘localize’ Kwani? not likely to run counter to the expectations to reach and be read beyond the borders of Kenya, especially considering that the reception of Kwani? outside the

²⁷² Les exemples choisis par P. Casanova pour illustrer cette catégorie sont V. S. Naipaul, Henri Michaux, Cioran et Ramuz.

²⁷³ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p.361.

²⁷⁴ Notons ici qu’il s’agit dans ce cas moins d’une langue nationale qu’infra-nationale.

²⁷⁵ On pense ici à Binyavanga Wainaina qui ne maîtrise ni kikuyu, ni swahili à un niveau qui lui permette de l’utiliser comme langue d’écriture. Voir à ce sujet ses mémoires, *One Day I Will Write About This Place*, op. cit..

²⁷⁶ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p.372.

*country probably matters more than what local readers think of it ?*²⁷⁷

Les résistances des agents du champ littéraire kényans à l'égard de ces nouveaux entrants, qui fondent leur légitimité par un appui sur des instances de consécration d'un des « centres » de l'espace littéraire mondial, s'appuient sur une conception de l'écrivain kényan légitime comme représentant national et héritier d'une tradition nationale et non cosmopolite²⁷⁸. Les écrivains de la génération *Kwani?* quant à eux s'appuient sur des ressources littéraires exogènes qui, en leur garantissant une certaine légitimité, leur permettent de subvertir les règles nationales de la création littéraire, et ce faisant, peut-être de renouveler ce champ et de contribuer à son autonomisation à l'égard du politique.

L'analyse de P. Casanova viendra donc nourrir notre réflexion sur la façon dont *Kwani?* a fait son entrée dans le champ littéraire kényan, puisque cette élargissement du regard permet à nos yeux de mieux comprendre une situation nouvelle de l'écrivain kényan qui doit négocier sans cesse, à travers ses textes et ses discours, sa double appartenance, parfois complémentaire, parfois contradictoire, à l'espace littéraire national et à l'espace littéraire mondial.

Toutefois, si l'on s'en tenait là, on pourrait nous reprocher à notre tour de nous saisir du phénomène qu'est *Kwani?* d'un point de vue qui reste relativement extérieur aux textes eux-mêmes. Certes, l'analyse de Bourdieu contribue à dynamiser pour ainsi dire le rapport qui lie l'œuvre et son auteur au champ auquel ils appartiennent, par la relation d'interdépendance qu'entretiennent les concepts de position, d'*habitus*²⁷⁹, qui recouvre l'expérience de l'agent telle qu'elle le pousse à agir ou à penser d'une certaine façon, et d'*illusio*²⁸⁰, cette croyance dans le jeu et l'intérêt pour lui qu'ont les acteurs, qui conditionnent tous deux le

²⁷⁷ ODHIAMBO, Tom, « *Kwani?* and the Imaginations Around Re-Invention of Art and Culture in Kenya ». In OGUDE, James, MUSILA, Grace A., et LIGAGA, Dina (éd.), *Rethinking Eastern African Literary and Intellectual Landscapes*, Trenton : Africa World Press, 2012, p. 23-38, p. 34.

²⁷⁸ C'est également l'argument mis en avant par Chris Wanjala dans l'entretien qu'il nous a accordé. Il souligne ainsi que ces réticences provenaient de sa perception de *Kwani?* comme « *an offshoot of journalism, creative journalism which is basically a South African school* », voir Annexe I.

²⁷⁹ Défini par Bourdieu comme « système de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser », BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, op.cit.*, p. 351.

²⁸⁰ Sur cette notion, voir COSTEY, Paul, « *L'illusio* chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, [en ligne] 2005, n°8, [référence du 24 septembre 2010], <<http://traces.revues.org/2133>>.

fonctionnement du jeu, tout en en étant d'une certaine manière le produit. Reste que son analyse s'inscrit dans un travail sociologique qui ne s'intéresse finalement aux œuvres que de loin, sans entrer dans le détail du texte. S'il met au jour les particularités du champ littéraire par rapport à d'autres champs, la singularité du discours littéraire n'apparaît qu'en filigrane.

La même relégation du texte littéraire au second plan se retrouve chez d'autres sociologues intéressés par le champ littéraire. Bernard Lahire, par exemple, met en lumière des particularités du champ littéraire qui informeront aussi notre analyse, comme par exemple la notion de « double vie de l'écrivain » et donc son inscription dans des champs autres que littéraires. L'utilisation qu'il fait du concept de « jeu » littéraire plutôt que de champ, nous paraît également féconde pour notre analyse. D'une part, la majorité des auteurs publiés dans *Kwani?* ont une « double vie », par leur profession (ils ne sont que rarement écrivains « à plein temps »), et d'autre part, il semble que dans un contexte de faible légitimation du statut d'écrivain, cette notion permette de dégager des caractéristiques propres au fonctionnement littéraire au Kenya. Toutefois, le discours sur lequel le sociologue fonde son analyse est avant tout le discours extratextuel, c'est-à-dire les propos que tiennent ces écrivains journalistes ou écrivains enseignants sur leur pratique, par le biais d'entretiens ou de questionnaires élaborés par le chercheur. Les textes littéraires publiés sont mentionnés de l'extérieur, mais il semble qu'à aucun moment ils ne soient analysés en tant que tels.

Il semble donc nécessaire de construire un nouveau pont théorique qui permettrait d'adosser, à des analyses d'ordre sociologique, une analyse approfondie et détaillée des textes. C'est ici que les apports d'un courant qui, lui non plus, n'appartient pas à proprement parler aux études littéraires²⁸¹, nous paraissent pouvoir entrer en scène.

C. Les apports de l'analyse du discours :

Le courant de l'analyse du discours s'intéressant à la littérature connaît un essor important en France depuis les années 1990. Il semble partager avec la sociologie de la littérature un certain nombre de notions et de questions. Jérôme Meizoz souligne ainsi, dans l'introduction de son essai *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*²⁸², la convergence des interrogations de chercheurs s'intéressant à la sociologie de la littérature,

²⁸¹ Cette approche pluridisciplinaire nous paraît être la mieux à même d'éclairer les textes et leur fonctionnement en relation avec les positions occupées par leurs créateurs dans le champ littéraire.

²⁸² MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007.

comme Alain Viala ou Paul Aron, et de celles des spécialistes d'analyse du discours comme Ruth Amossy, Dominique Maingueneau ou Marc Angenot. S'appuyant sur la sociologie proposée par Bourdieu, D. Maingueneau souligne le désir commun de l'analyse du discours de rejeter les lectures internalistes des textes et de déconstruire l'illusion que représente l'idée romantique d'une création littéraire propre à un sujet créateur exceptionnel :

Considérer le fait littéraire comme « discours », c'est contester le caractère central de ce point fixe, cette origine « sans communication avec l'extérieur », pour reprendre une célèbre formule du *Contre Sainte-Beuve* de Proust, que serait l'instance créatrice. C'est renoncer au fantasme de l'œuvre en soi, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice ; c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du dire y traversent le dit et le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés²⁸³...).

Il s'agit donc de replacer le texte littéraire, conçu comme un discours produit par un écrivain « inscripteur », pour reprendre le terme de D. Maingueneau, dans un champ discursif²⁸⁴ plus large et qui possède les caractéristiques de tout champ, tel qu'il est conçu dans la sociologie bourdieusienne. Les discours qui s'y déploient se définissent toujours en relation avec d'autres discours, avec lesquels ils entrent en concurrence en vue d'obtenir une légitimité maximale.

²⁸³ MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. op. cit.*, empl. 885 .

²⁸⁴ À la suite des analystes du discours, on peut définir ce champ discursif de la façon suivante : un lieu « où un ensemble de formations discursives (ou de positionnements) sont en relation de concurrence au sens large, se délimitent réciproquement : par exemple les différentes écoles philosophiques ou les courants politiques qui s'affrontent, explicitement ou non, dans une certaine conjoncture, pour détenir le maximum de légitimité énonciative », Voir CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, 2002, p. 97.

Ces similitudes ne doivent toutefois pas masquer les divergences d'approches qui proviennent des disciplines respectives dans lesquelles elles se situent. Bourdieu n'a pas conçu sa théorie du champ littéraire pour la littérature mais bien comme une branche de la sociologie, et ainsi que le souligne D. Maingueneau, elle ne s'appuie pas sur une conception de l'activité discursive,

elle a beau faire, elle ne peut sortir de l'opposition entre structure et contenu ; si parfois Bourdieu s'intéresse au contenu des fictions littéraires, on ne dépasse guère la conception spontanée de l'œuvre comme reflet d'une réalité sociale déjà donnée²⁸⁵.

Chez Bourdieu, l'activité créatrice et l'œuvre qui en résulte sont lues comme les simples manifestations d'une certaine position de l'auteur dans le champ, sans que la façon dont l'œuvre participe, par son énonciation même, à créer cette position ne soit prise en compte. Cette approche, sociologique avant d'être littéraire, explique les critiques faites à l'encontre de Bourdieu par certains chercheurs en littérature. Antoine Compagnon reprend l'idée que l'étude minutieuse de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire du texte lui-même, est placée pour ainsi dire au second plan, ce qui contribue à réduire l'œuvre à une simple stratégie sociale²⁸⁶. De plus, craignant de tomber dans les travers d'une lecture formaliste interne qu'il dénonce, Bourdieu tend à lire les textes « de loin » et donc à se refuser à lire le texte dans ses détails, dans une démarche qui s'attellerait par exemple à une analyse des formes, ou à une « sociologie des styles » pour reprendre l'expression de Bakhtine²⁸⁷.

Le recours aux outils que propose l'analyse du discours permet de dépasser l'opposition frontale mise en avant par bien des approches entre le texte et les conditions de production, ou encore la réalité sociale. Appréhender le texte littéraire comme discours, c'est en effet donner à voir la médiation qu'opère ce dernier, qui construit en s'énonçant les conditions de sa propre énonciation. L'énonciation se fait sur une scène d'énonciation particulière qui est mise en place par le discours lui-même.

²⁸⁵ *Ibid.*, empl. 991.

²⁸⁶ Antoine Compagnon, cité dans MEIZOZ, Jérôme, « Champ littéraire et analyse du discours : quelles articulations ? », in MAINGUENEAU, Dominique et ØSTENSTAD, Inger, *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 76.

²⁸⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1979.

D. Maingueneau évoque ce phénomène de la façon suivante :

L'œuvre s'énonce à travers une situation qui n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énoncé même. Elle se légitime à travers une boucle : à travers le monde qu'elle met en place, il lui faut justifier tacitement la scène d'énonciation qu'elle impose d'entrée²⁸⁸.

Nous reviendrons ici sur un certain nombre de concepts développés par des chercheurs engagés dans l'analyse du discours littéraire, car ils nous semblent à même d'enrichir la démarche sociologique de Bourdieu, et de contribuer à placer au premier plan de l'analyse le texte en tant que discours et lieu d'énonciation d'une instance particulière.

1. Ethos, posture et image de l'auteur

L'analyse du discours appliquée aux textes littéraires propose d'étudier le texte littéraire comme discours qui se pose dans le champ discursif plus large d'une société donnée à un temps donné, par le biais d'un énonciateur à l'origine de ce discours. Cette approche soulève deux questions complémentaires que sont d'une part la question de la situation d'énonciation propre au texte littéraire, et d'autre part l'énonciateur à l'origine de ce discours, communément appelé « auteur », avec toutes les ambiguïtés et les questions que soulève une telle notion.

La situation d'énonciation, telle qu'elle est conceptualisée par Antoine Culioli à la suite de Benveniste, désigne le système qui comprend les trois positions fondamentales de l'énonciateur, du co-énonciateur et de la non-personne, et qui se trouve à la base des repérages spatiaux et temporels présents dans les énoncés. À ce concept de situation d'énonciation, qui, selon D. Maingueneau, considère le processus de communication d'un point de vue extérieur, ce dernier propose de substituer celui de scène d'énonciation qui se laisse lire dans le texte, conçu comme « la trace d'un discours où la parole est mise en scène²⁸⁹ ». La scène d'énonciation propre au littéraire comprendrait trois plans distincts, qui s'articulent les uns aux autres. La scène englobante, en premier lieu, qui correspond à un type de discours : discours politique, religieux ou littéraire. Cette scène englobante contribue à déterminer un certain nombre de présupposés pour le lecteur : dans le cas de la scène englobante littéraire,

²⁸⁸ MAINGUENEAU, D., *Le Discours littéraire, op. cit.*, empl. 1142 .

²⁸⁹ *Ibid.*, empl. .5022 .

les faits présentés sont fictifs et le lecteur est invité à suspendre son incrédulité (*suspension of disbelief*²⁹⁰).

En deuxième lieu, la scène générique régit les conditions d'énonciation propres à un genre spécifique au sein de la scène englobante. Les attentes des lecteurs en fonction du genre choisi, et l'anticipation de l'auteur par rapport à ces attentes, conditionnent l'énonciation.

Enfin, à un dernier niveau, la scénographie désigne ce qui se présente tout d'abord au lecteur, et qui place au second plan les deux premières scènes, qui lui servent pourtant de cadre. Il s'agit de choisir la façon dont l'histoire va être racontée, par le biais d'une scénographie du journal intime, de la correspondance, des confessions, etc. Il faut toutefois se garder d'appréhender la scénographie comme le simple contenant d'un message, car elle « ne fait qu'un avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient²⁹¹ ». Elle est donc à la fois le producteur et le produit de l'énoncé ou, pour citer D. Maingueneau :

Énonciation par essence menacée, l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de son propre dire. La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient²⁹².

Ces scénographies se laissent lire dans les textes par plusieurs types d'indices. Elles peuvent se trouver explicitées dans le paratexte que sont le titre, les préfaces, etc. Des indices d'ordre textuel peuvent également montrer dans quelle scénographie s'inscrit le texte. Notons ici que ces indices peuvent être de nature plus ou moins explicite et parfois contribuer à inscrire l'œuvre dans une scénographie validée, c'est-à-dire connue du public, dans un effet d'intertextualité ou d'interdiscursivité, par une reprise de scénographies connues que serait par exemple, un certain type de parole emprunté à des situations de communication qui ne sont pas forcément d'ordre littéraire. Dès lors, l'on voit comment la scénographie ne peut en aucun cas être circonscrite à l'énoncé littéraire contenu dans le texte seul. Au contraire, la scénographie mobilisée contribue à dire « obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole

²⁹⁰ COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres : J.M. Dent & Sons, 1975 (1906).

²⁹¹ MAINGUENEAU, D., *Le Discours littéraire*, *op. cit.*, empl. 5082.

²⁹² *Ibid.*, empl. 5082.

littéraire »²⁹³. Elle articule donc aussi le lien entre l'objet esthétique qu'est l'œuvre et les conditions d'émergence de celle-ci.

Toute situation d'énonciation est constituée d'un énonciateur qui s'adresse à un coénonciateur dont on cherche à gagner l'adhésion. L'analyse du discours part donc du principe que l'énoncé littéraire, le texte, a une certaine visée pragmatique qui est celle de faire adhérer le coénonciateur, le lecteur, à un certain univers de sens. Dès lors, les travaux de la discipline renouent avec certains concepts hérités de la rhétorique ancienne, et convoquent par exemple, la notion d'*ethos*. Ce terme, rappelons-le, est utilisé par Aristote dans sa *Rhétorique*²⁹⁴, et recouvre l'idée d'une certaine image de soi transmise par l'orateur et qui permet de gagner la confiance de l'auditoire et donc de le convaincre. Il vient ainsi s'ajouter au *logos* (les arguments rationnels) et au *pathos* (l'appel aux émotions et sentiments de l'auditoire). L'*ethos* s'inscrit dans le discours. Il ne s'agit pas pour l'orateur de dire explicitement qu'il est bienveillant, prudent ou vertueux (les trois qualités fondamentales mentionnées par Aristote) mais bien plutôt de le montrer en même temps qu'il transmet une certaine information. Cet *ethos* est induit par l'auditoire à partir du discours tenu, indépendamment de toute connaissance préalable sur la personne de l'orateur. Mais cet *ethos* n'est pas uniquement intradiscursif car il vient s'ajouter à l'image de lui-même que projette le locuteur par sa façon de dire, par des données extérieures au discours, qui relève d'une présentation de soi (vêtements, façons de parler, gestuelle, etc.) et que l'on pourrait nommer « *ethos* pré-discursif ». À cela s'ajoute l'*ethos* « dit », inscrit dans les formules où l'énonciateur met en scène son énonciation, telles que : « c'est un ami qui vous parle ». Ces deux dernières formes de l'*ethos* s'ajoutent à la définition de l'*ethos* discursif par Aristote. Dans le cadre de l'œuvre littéraire, l'on retrouve ces différentes instances de l'*ethos*, qui, dans leur interaction, contribuent à la constitution de ce que Maingueneau nomme l'*ethos* « effectif »²⁹⁵. Le concept d'*ethos*, jusqu'alors lié à l'oralité, peut se transposer au texte littéraire, si l'on considère, à la suite de D. Maingueneau que tout texte possède une certaine vocalité, une « voix » qui donne corps à l'énonciateur du texte (qu'il ne faut bien entendu pas confondre avec le locuteur extradiscursif), et en fait un *garant* du texte :

Ma première déformation (d'aucuns diront trahison) de l'*ethos* a consisté à le reformuler dans un cadre d'analyse du discours qui, loin

²⁹³ *Ibid.*, empl. 5327.

²⁹⁴ ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris : Le livre de poche, 1991.

²⁹⁵ MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire, iop. cit.*, empl. 5431.

de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, pose que tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral ; on peut parler du « ton » d'un livre²⁹⁶.

Le concept d'*ethos* présente donc ici l'avantage de faire émerger du texte une figure d'énonciation, ce que D. Maingueneau et R. Amossy nomment le « garant » du texte à la suite des travaux de Booth²⁹⁷ sur l'auteur implicite (« *implied author* »), et qui répond dans le texte au désir d'auteur qu'a le lecteur. La question de la mort de l'auteur proclamée par Barthes²⁹⁸ se trouve ainsi contournée, dans la mesure où l'*ethos* implique la présence d'un garant de l'énonciation qui ne coïncide pas avec l'auteur réel, la personne physique de l'écrivain et qui correspond aussi à la projection d'un désir du lecteur. R. Amossy formule ainsi l'intérêt théorique de la notion d'*ethos* :

La notion d'*ethos* permet de s'en tenir à l'image que le locuteur présent ou absent projette de sa personne dans le discours sans faire de l'auteur la source intentionnelle du sens, mais aussi sans dissoudre l'instance auctoriale dans l'interprétation globale du texte²⁹⁹.

À cet *ethos* discursif s'ajoute, on l'a vu, l'*ethos* préalable, pré-discursif, qui correspond à la représentation que l'auteur donne de lui-même. Cet *ethos* préalable, s'il peut être le fait d'un auteur qui se met en scène dans le champ littéraire, se construit également dans tout un réseau de discours portés sur lui par d'autres agents du champ. On voit ici que cette notion impose une distinction claire de différentes instances actoriales, qui clarifierait les ambiguïtés portées par le terme d'auteur. On peut reprendre ici les trois niveaux dégagés par D. Maingueneau, niveaux qu'il faut concevoir non pas comme des entités distinctes, mais

²⁹⁶ MAIGUENEAU, Dominique, AMOSSY et Ruth (éd.), *Images de soi dans le discours*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1999, p. 78.

²⁹⁷ BOOTH, C. Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: Chicago University Press, 1961.

²⁹⁸ Barthes, dans *Le Plaisir du texte* souligne la persistance de la figure de l'auteur si l'on envisage le texte du point de vue de sa réception, et en fait la projection d'un désir du lecteur : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne », voir BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 45-46.

²⁹⁹ AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *art. cit.*, p. 7.

bien plutôt comme étant imbriquées les unes dans les autres, « comme un anneau de Moebius »³⁰⁰ que forment la personne, l'écrivain et l'inscripteur.

À un premier niveau, la personne renvoie à « l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée »³⁰¹ ; elle désigne donc l'auteur en tant que citoyen d'une société donnée. Le terme d'écrivain désigne l'acteur tel qu'il est pris dans le champ littéraire, c'est-à-dire aussi dans son rapport à l'institution littéraire. Dans les cas, relativement fréquents en littérature, du recours à un pseudonyme, le vrai nom correspond à la personne tandis que le nom de plume correspond à l'écrivain. L'inscripteur renvoie au sujet de l'énonciation, celui qui inscrit son discours sur une scène d'énonciation (qui va de la scène englobante à la scénographie). D. Maingueneau poursuit en soulignant leur caractère indissociable :

À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent ; à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent la trajectoire dans l'espace littéraire³⁰².

S'il est parfois nécessaire de dissocier ces trois instances dans l'analyse, leur interaction permanente témoigne précisément de la complexité du positionnement dans le champ littéraire, qui se joue à autant de niveaux et qui n'est pas, comme semble parfois le faire sentir Bourdieu, le fruit d'une identité stable, fixée sous les caractéristiques de son *habitus*, mais bien au contraire en constante négociation entre ces différences instances pourtant indissociables.

Cette tripartition semble pouvoir éclairer de façon plus complète les effets de positionnements des auteurs publiés dans la revue, dont certains usent à dessein de pseudonymes significants³⁰³. À cette tripartition, nous pourrions ajouter ici une méta-instance d'énonciation qui porterait le « ton » de la revue, instance composite et pourtant unifiée des rédacteurs en chef de la revue, responsable du choix des textes qu'ils incluent dans leurs pages. Cette instance d'énonciation contribue en effet également à mettre en scène une

³⁰⁰ L'expression est empruntée à Jérôme Meizoz, dans son article : MEIZOZ, Jérôme. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 2009, Vol. 3, [référence du 06 mai 2013]. <<http://aad.revues.org/667>>, p. 3.

³⁰¹ MAINGUENAU, Dominique, *Le Discours littéraire, op. cit.*, empl. 2798.

³⁰² *Ibid.*, empl 2815.

³⁰³ Voir par exemple le chapitre 7 consacré à l'écriture de *Jambuzi Fulani* (« voleur quelconque »), nom d'auteur programmatique et révélateur d'un positionnement dans le champ.

certaine idée de ce qu'est la littérature, et valide ainsi sa présence dans le champ littéraire. Elle serait, plus que la somme de ses membres, l'aboutissement de négociations internes dont le chercheur ne peut qu'imaginer la teneur et les enjeux. Son évolution représentera un des points de notre analyse, car elle témoigne également de négociations à l'œuvre dans son *ethos*, et dans la façon dont elle se montre.

Afin d'articuler à la fois ces différentes instances et leur contribution à un certain positionnement dans le champ littéraire, la notion de « posture » développée par J. Meizoz nous paraît pertinente. Nous avons relevé plus haut des éléments relatifs à la façon dont *Kwani?*, et plus précisément son fondateur principal, Binyavanga Wainaina, avaient fait leur entrée dans le champ kényan. L'*ethos* de la rébellion et de la rupture, par rapport à une certaine tradition littéraire kényane, et tel qu'il se déploie dans les textes de B. Wainaina, notamment dans ce qui relève du paratexte (éditoriaux, autodescriptions sur le site internet) s'accompagne d'une certaine *hexis* corporelle, c'est-à-dire selon Bourdieu, l'incarnation d'un certain nombre de dispositions qui s'inscrivent dans le corps et l'allure. Cette *hexis*, que l'on perçoit par exemple dans le port de dreadlocks, vient renforcer l'*ethos* de la rébellion, en ce qu'elle est associée, dans le champ kényan, à l'*hexis* des guerriers Mau Mau, et à tout un mouvement de la jeunesse urbaine. Elle relève dès lors d'un *ethos* pré-discursif qui va conditionner la réception des textes de leur auteur, et dans une certaine mesure tout un discours d'autres agents du champ, que sont par exemple les journalistes, les critiques et les universitaires kényans. Il faut toutefois se garder de présenter ces deux pôles (*hexis* et effets qu'elle produit) de façon séparée, car l'un et l'autre sont en interaction constante, et le discours tenu sur B. Wainaina et la revue qu'il a créée peut faire l'objet à son tour d'une réappropriation, d'un rejet, d'une subversion³⁰⁴. C'est ce que J. Meizoz nomme « effet rétroactif de la posture », c'est-à-dire que « la posture adoptée, comme une mise en scène publique du soi-auteur, peut avoir un effet en retour sur celui-ci, lui dictant alors des propos et des conduites générés tout d'abord par le choix postural³⁰⁵ ».

La notion de posture permet ici d'articuler l'*ethos* au corps des discours qui y répondent en ce qu'ensemble, ils contribuent à créer une certaine « identité littéraire³⁰⁶ ». Pour J. Meizoz, cette notion est à la jonction du collectif et de l'individuel, et elle permet

³⁰⁴ C'est le cas, par exemple, du poète Tony Mochama, qui intitule son premier recueil de poème *What if I'm a Literary Gangster?* et subvertit, en la revendiquant, l'appellation péjorative que lui avait donnée l'universitaire kényan Egara Kabaji. Ce point fera l'objet d'une analyse dans le chapitre 7.

³⁰⁵ MEIZOZ, Jérôme, « Champ littéraire et analyse du discours : quelles articulations ? », *art. cit.*, p. 84.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 79.

d'articuler fait linguistique et fait sociologique, discours tenus par les auteurs et leur trajectoire dans le champ littéraire. Elle paraît ainsi enrichir en deux endroits la sociologie des champs de Bourdieu. D'abord, la notion de posture complexifie la notion bourdieusienne de « position », en permettant de l'appréhender du point de vue singulier d'un auteur. A. Viala, qui le premier avait utilisé cette notion, le souligne ainsi :

Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position ; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste ... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position)³⁰⁷.

Ensuite, elle permet de lier les niveaux intra- et extra-discursifs, en ce que la posture englobe la « scénographie auctoriale », c'est-à-dire la façon dont l'inscripteur se met en scène à un niveau discursif (*ethos*) et dans la façon dont sa personne se conduit (*hexis*), et elle incorpore également tous les discours portés sur l'auteur et l'œuvre : elle « se forge [...] dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements³⁰⁸ ». Elle permet d'appréhender une trajectoire singulière dans le champ littéraire, trajectoire qui se construit dans l'œuvre (au sens d'ensemble de textes) par une variété d'*ethè*, qui peuvent être différents d'un texte à l'autre, mais aussi par l'interaction des textes, des conduites de l'auteur et de la façon dont son image se construit dans des discours qui englobent et dépassent le sien.

R. Amossy, quant à elle, s'intéresse à ce qui se passe dans l'interaction entre le texte et les discours qui se construisent du point de vue de la réception, et qui contribuent à l'émergence de la figure d'écrivain, telle qu'elle est conçue par D. Maingueneau. Elle la désigne sous le nom d'image de l'auteur et la décrit ainsi :

Ainsi s'élaborent et circulent des discours qui esquissent une figure imaginaire, un être de mots auquel on attribue une personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité soutenue par des photos et par des apparitions télévisées. L'image au sens littéral, visuel du terme se double donc d'une image au sens figuré. Elle comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par

³⁰⁷ VIALA, Alain, « Éléments de sociopoétique. ». VIALA, Alain et MOLINIÉ, Georges, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris : PUF, 1993, p. 139-220, p. 216-217.

³⁰⁸ MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *art. cit.*, p. 4.

des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi³⁰⁹.

Le concept permet une analyse extérieure au texte qui révèle l'imaginaire autour de la figure de l'écrivain propre à une époque donnée. Comme le souligne R. Amossy, « les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir³¹⁰ ». D'autre part, cette image d'auteur, si elle n'est pas contrôlée par l'écrivain, influence tout de même sa façon de se positionner et de se montrer, par réciprocité, et en vue d'infléchir cette image. Cet infléchissement est ainsi au cœur de ce que J. Meizoz nomme la posture, qui écrit que « lorsque l'image d'auteur est produite et assumée par l'écrivain dans une stratégie de positionnement plus ou moins délibérée (elle n'a pas besoin d'être consciente et calculée), [...] elle peut recevoir le nom de posture³¹¹ ».

Ces concepts nous semblent pertinents pour l'analyse du phénomène *Kwani?*, car ils permettent de montrer comment la construction d'une identité littéraire et le positionnement dans le champ national et l'espace littéraire mondial sont le fait de facteurs combinés, enchevêtrés, et qui témoignent davantage d'une interaction entre différents agents du champ que des simples choix ou stratégies délibérés des uns et des autres. Ils permettent également de montrer comment l'émergence de toute définition et légitimation de ce qu'est le littéraire ou la littérature – dans un contexte historique spécifique – est le fruit d'une négociation et d'un dialogue qui se trouvent aussi mis en scène et inscrits dans les textes.

2. Paratopie créatrice, embrayage paratopique

Arrêtons-nous à présent sur une notion mise en avant par D. Maingueneau, celle de paratopie créatrice. Si les apports de la théorie des champs et notamment du champ littéraire de Bourdieu a permis de mettre en avant les relations d'interdépendance, mais aussi et surtout de médiation qui existe entre la société (entendue au sens large comme incluant les champs économique, politique et social) et la littérature, la notion de paratopie propose de renouveler la réflexion autour de la position de l'écrivain dans son inscription problématique par rapport à ces deux entités. La paratopie est d'abord conçue chez D. Maingueneau comme caractéristique du discours littéraire, qui est un discours constituant, c'est-à-dire comme un de

³⁰⁹ AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image de l'auteur », *art. cit.*, p. 2.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

³¹¹ *Ibid.*

ces « discours qui se donnent comme discours d'origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise elle-même³¹² ». L'énonciateur qui se place dans le cadre d'un tel discours ne se trouve, selon D. Maingueneau, ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société. Il nomme cette localité « paratopie » et en donne la définition suivante :

Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable³¹³.

Pour l'énonciateur, en lequel se trouvent indissociablement liées les figures de la personne, de l'écrivain et de l'inscripteur, elle se conçoit non pas comme une situation initiale, mais bien plutôt comme à la fois le produit et la condition de l'énonciation littéraire, c'est-à-dire comme partie prenante du processus créateur. Elle reflète l'intenable position de l'écrivain, son « impossibilité de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société³¹⁴ ». C'est au travers de son œuvre que chaque écrivain gère cette position intenable, qui est aussi l'origine même de l'œuvre. D. Maingueneau poursuit en développant différents types de paratopies qui témoignent chacune d'un écart par rapport à une appartenance qui peut être d'ordres différents : spatial (écart par rapport à un lieu), identitaire (écart par rapport à un groupe), temporelle (écart par rapport à un moment), linguistique (écart par rapport à une langue). Ces paratopies peuvent se conjuguer.

Dans le texte, on trouve des traces de cette paratopie constitutive dans ce que D. Maingueneau appelle l'« embrayage paratopique ». De la même façon que l'embrayage linguistique permet d'inscrire la situation d'énonciation dans l'énoncé – il est marqué notamment par l'emploi de déictiques (je/tu, ici/là,,etc.) qui appartiennent à la fois à la langue et au monde – l'embrayage paratopique regroupe des « éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde³¹⁵ ». Il peut se faire par l'intermédiaire de la position

³¹² MAIGUENEAU, D., *Le Discours littéraire, op. cit.*, empl. 1199.

³¹³ *Ibid.*, empl. 1356.

³¹⁴ *Ibid.*, empl. 2185-2195.

³¹⁵ *Ibid.*, empl. 2468-2480.

d'un personnage, mais surtout par le « réseau de relations dans lequel il entre³¹⁶ ». On retrouve chez les auteurs du collectif *Kwani?* ces paratopies, c'est-à-dire la mise en scène d'un certain écart qui se manifeste selon des modalités variables : écart de la langue par le recours au *sheng*, langue urbaine à laquelle la revue fait une place particulière, écart spatial à travers la revendication d'un autre lieu pour le discours littéraire, à travers le motif de l'exil et du retour au pays, écart identitaire par les figures d'auteurs rebelles, hors-normes mises en avant par la revue. La paratopie, on le voit ici, s'articule donc à la posture de l'écrivain : si elle est à la source du discours littéraire qui cherche à la résoudre, elle est aussi ce qui contribue à la manière dont chaque auteur négocie son positionnement par rapport à la société et au champ littéraire.

Afin de mettre au jour les négociations qui ont cours, nous procéderons en deux temps. Dans un premier temps, nous tâcherons de décrire, en suivant la démarche de Bourdieu, les caractéristiques du champ littéraire kényan, de son fonctionnement et de ses agents. L'exposition de ces caractéristiques est en effet essentielle pour qui voudrait comprendre la façon dont la revue est entrée dans le champ, car elles représentent les conditions qui la rendent ou non possible tout autant qu'elles informent la manière dont cette entrée dans le champ s'est effectuée. Dans un second temps, nous procéderons à une analyse des stratégies de positionnement des agents du champ et des postures que ces derniers adoptent. Ces deux aspects sont en réalité indissociables, et ne cessent d'interagir, et les deux chapitres qui suivent se donnent pour objectif de faire entrer en résonance deux niveaux d'analyse que nous dissociions par souci de clarté.

³¹⁶ *Ibid.*, empl. 2596.

**Deuxième partie : Entrance de *Kwani?* dans
le champ littéraire kényan**

En juillet 2002, le nouveau lauréat du prix britannique Caine³¹⁷, considéré comme l'équivalent du *Booker Prize* pour l'Afrique, est annoncé : il s'agit du Kényan Binyavanga Wainaina pour sa nouvelle *Discovering Home*. Pour la première fois, la photo d'un jeune homme portant des dreadlocks qui fait la une des journaux nationaux n'est pas celle d'un criminel recherché par la police mais d'un artiste, reconnu internationalement pour son talent. Ce prix pousse Binyavanga Wainaina à créer une plateforme pour les jeunes écrivains émergents du Kenya³¹⁸. Il décide ainsi d'utiliser les 15 000 dollars du prix pour lancer un magazine littéraire, s'appuyant sur un réseau d'intellectuels, de journalistes et d'écrivains kényans qui partagent un même désir de faire entendre leurs voix et celle de leur génération. La revue sera financée par une organisation philanthropique américaine, qui a une branche à Nairobi : la *Ford Foundation*. Le premier numéro du magazine paraît fin 2003, et contient la nouvelle *Weight of Whispers*, d'Yvonne Adhiambo Owuor, lauréate du prix Caine en 2003.

Cette partie sera consacrée à l'étude du phénomène d'« entrance » de la revue et des agents qui gravitent autour d'elle dans le champ littéraire national. Le concept d'« entrance » développé par Pierre Halen précise l'idée d'« entrée » en insistant sur l'aspect dynamique du processus. Il le définit comme ce qui « englobe à la fois la position et les dispositions de départ, mais aussi la dynamique de pénétration dans le champ³¹⁹ ».

Nous nous appuierons d'abord sur une analyse historique du développement du champ littéraire kényan, depuis la naissance des maisons d'édition au début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui. Celle-ci permettra de mettre au jour ce qui caractérise ce champ littéraire en formation : une production et un lectorat réduits, du fait de facteurs politiques, économiques et sociaux, qui viennent compliquer la question de l'autonomisation du champ littéraire par rapport à d'autres champs de productions culturelles et intellectuelles ; la faiblesse des instances de légitimation ; une certaine endogamie et clôture des milieux littéraires et une extraversion qui rend le champ littéraire kényan tributaire et relativement

³¹⁷ Le prix Caine, du nom de Sir Michael Caine, l'ancien président de Booker-plc, qui subventionnait le prix du même nom, fut lancé en 2000. Il récompense chaque année les meilleures nouvelles écrites en anglais du continent africain.

³¹⁸ « *Binyavanga Wainaina, credits this award for inspiring him to create space for budding writers* », MUSILA, Grace, « East and Central Africa », *art. cit.*, p. 77.

³¹⁹ HALEN, Pierre, « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora », *art. cit.*, p. 97-98.

dépendant d'autres champs étrangers, à une échelle qui varie de l'échelle régionale à l'échelle mondiale.

Le décor posé, pour ainsi dire, nous reviendrons sur les circonstances qui ont permis cette entrance : des circonstances proprement politiques avec l'alternance politique de 2002 et la poursuite d'un processus de « décompression autoritaire³²⁰ » entamée en 1992, une modification des espaces des possibles, liée notamment à l'importance croissante de l'internet. Marquée par sa marginalité par rapport au milieu éditorial préexistant et par sa légitimation et ses sources de financement exogènes, la revue entre dans le champ littéraire kényan en adoptant une démarche qui se veut résolument décalée et en rupture avec la *doxa* littéraire kényane. Cette dynamique d'entrée de la revue donnera lieu au « *great debate*³²¹ » qui se déploiera essentiellement dans les pages littéraires de la presse nationale et qui verra s'affronter critiques et universitaires qui vilipendent ou portent aux nues ces nouveaux auteurs. L'enjeu de ce débat, précisément, est « le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes » qu'évoque Bourdieu³²² et qui est, pour le sociologue, l'enjeu même des luttes internes au champ qui fondent l'historicité du champ. S'impose donc ici une analyse du métadiscours, des discours critiques, et des manifestes, en un mot de tout ce paratexte qui accompagne les textes et les inscrivent dans un champ discursif plus large qui englobe les écrits théoriques et académiques du moment. Nous nous appuierons sur une analyse d'articles de presse et sur les textes des fondateurs de la revue qui exposent et défendent leur démarche littéraire. Mettre l'accent sur une lecture de ce corpus de textes qui entourent les textes de la revue permettra de mettre au jour la posture de la revue, conçue ici comme une « méta-figure d'énonciation », pour reprendre ici le terme de Jérôme Meizoz³²³.

Il apparaîtra ainsi que la naissance de la revue n'est pas un phénomène qui peut être coupé d'évolutions plus générales qui ont cours dans d'autres champs – qu'ils soient politique, universitaire ou artistique – mais en représentent peut-être l'actualisation ou la réalisation littéraire.

Le caractère hérétique de cette nouvelle génération d'écrivains ne doit toutefois pas être réduit à la résistance que leur entrée a provoquée chez les critiques et universitaires

³²⁰ Nous reprenons ici la notion développée par Jean-François Bayart, dans BAYART, Jean-François, « La Baule, et puis après ? », *Politique africaine*, 1991, n° 43, p. 5-20, p. 11 et sq.

³²¹ C'est en ces termes que la critique Grace Musila décrit le débat qui suivit l'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire kényan. Voir MUSILA, Grace, « East and Central Africa », *art. cit.*, p. 77

³²² BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 261.

³²³ MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *art. cit.*, p. 6.

appartenant à ce que l'on pourrait appeler la *doxa* littéraire, défenseurs d'une certaine vision de la littérature, car il est aussi « fabriqué » par ces écrivains en vue de se positionner dans le champ. Nous le verrons à travers une analyse des phénomènes de filiation visibles dans les effets de citations (visuelles et textuelles) dont font usage les rédacteurs de la revue. Enfin, nous reviendrons sur la question de la revendication du « populaire », et sur les négociations autour des questions relatives au rôle de l'écrivain africain en tant que représentant de son peuple.

Chapitre 5 : L'espace des possibles : caractéristiques du champ littéraire kényan

Are Ngugi wa Thiong'o and Meja Mwangi the only writers Kenyan publishers are interested in? Why aren't new writers being published in Kenya? Some writers got frustrated with waiting for publishers to just acknowledge they had received a manuscript. One year was frequently mentioned as the waiting period. Others were told no, after waiting a year for some acknowledgement. Many just never heard back. Was textbook publishing so lucrative that general fiction manuscripts were not of interest ?³²⁴

Tom Maliti, directeur du conseil d'administration du *Kwani Trust*

Afin de mettre au jour la révolution que représenta l'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire kényan, nous souhaiterions brièvement présenter quelques éléments qui semblent caractériser celui-ci. Avant de développer ces caractéristiques particulières, un bref retour sur la naissance de l'édition au Kenya nous semble indispensable pour mieux comprendre son fonctionnement.

A. Brève histoire du secteur de l'édition au Kenya

Peu de choses ont été écrites sur l'édition au Kenya. Nous nous appuyerons ici sur les études d'Henry Chakava, qui fut éditeur d'abord auprès de la branche kényane d'Heinemann à partir de 1972, puis directeur général de la maison d'édition *East African Educational Publishers* en 1992, après qu'il eût racheté la branche avec d'autres Kényans. Il a publié de nombreux articles sur l'édition, regroupés dans deux ouvrages que sont *Books and Reading in Kenya*³²⁵, paru en 1981 et *Publishing in Africa: one man's perspective*³²⁶, paru en 1996. Les résultats d'un travail de recherche sur le monde de l'édition au Kenya mené en 1994 par deux chercheuses kényanes, Ruth L. Matkosi et Lily Nyariki furent publiés dans un ouvrage paru en 1997 intitulé *Publishing and Book Trade in Kenya*³²⁷. Enfin, le travail universitaire de

³²⁴ Extrait du texte « Our History » du site de *Kwani?*, [référence du 30 août 2014] : <<http://www.kwani.org/our-history/kwani.htm>>.

³²⁵ CHAKAVA, Henry, *Books and Reading in Kenya*, Paris : Unesco, 1981.

³²⁶ CHAKAVA, Henry, *Publishing in Africa: one man's perspective*, Bellagio Studies in Publishing, 6, Nairobi : EAEP (copublished), 1996.

³²⁷ MATKOSI, Ruth L., et NYARIKI, Lily, *Publishing and Book Trade in Kenya*, Nairobi : EAEP, 1997.

Gciniwe N. Nsibande, qui date de 2006, analyse l'industrie du livre en Afrique anglophone en se concentrant sur les cas kényan et nigérian, et offre des pistes d'analyse intéressantes³²⁸.

1. Des missionnaires aux multinationales :

L'analyse que nous proposons ici considère dans un premier temps le monde de l'édition dans son ensemble, sans pour l'instant établir de distinction entre édition littéraire (fiction, théâtre, par exemple) et édition de manuels scolaires, ou de livres pour enfants. En effet, la difficulté à avoir une vision claire et globale du monde de l'édition au Kenya provient en grande partie du fait de la forte imbrication de ces différents domaines, et du poids écrasant de l'édition de manuels scolaires. Brian Wafawarowa, éditeur sud-africain et président de la *Publishers Association of South Africa* souligne, à l'instar d'autres spécialistes³²⁹, que les politiques éditoriales des gouvernements africains tendent à privilégier outrageusement l'édition de manuels scolaires au détriment des autres domaines :

*national book development in Africa tends to cater predominantly for textbooks acquisition because Africa is dominated by school text book publishing ... while the role of the textbook market in sustaining an ailing book sector on the continent should be acknowledged, it is true that sustainable book development lies beyond textbooks. It is also true that concentration on textbooks in schools has happened at the expense of general book development*³³⁰.

Cette centralité de l'édition de manuels scolaires, de la visée d'abord éducative de l'édition de livres trouve en grande partie son origine dans la volonté « civilisatrice » et prosélyte des missionnaires britanniques à l'origine du développement des premières imprimeries et maisons d'édition au Kenya.

Ce sont les missionnaires, allemands puis anglais, qui établirent les premières imprimeries au Kenya. La première vit le jour en 1887 dans la mission de Freretown, près de Mombasa, où étaient recueillis les esclaves libérés, que les missionnaires cherchaient à convertir à la foi chrétienne et à « éduquer ». L'objectif premier de ces imprimeries était de

³²⁸ GCINIWE, N. Nsibande, *Strategies for national book development in anglophone Africa : A case study of Kenya and Nigeria*, MA, University of Witwatersrand, Johannesburg, 2006, 113p.

³²⁹ Voir aussi MAKOTSI et NYARIKI, CHAKAVA, et l'entretien avec l'éditeur John Mwazemba, reproduit en annexe (Annexe 5).

³³⁰ WAFAROWA, Brian, « Book Policies and Book Development in Africa », *Cape Librarian*, 2001, Vol. 45, N° 3, p. 10-13, p. 11.

développer l'édition locale, donc moins coûteuse, de traductions de la Bible dans les langues vernaculaires, dans des versions parfois simplifiées, visant à convertir les populations le plus rapidement possible au christianisme, première étape de la mission civilisatrice chère aux colonisateurs. S. Ouma, que citent Matkosi et Nyariki, insiste sur cet aspect :

Like education, the foundation of the book trade was built by the missionaries. To be able to spread the gospel effectively, missionaries had to have adequate literature at their disposal, and for this reason they could not fully rely on publishing and book distribution concerns thousands of miles away in their homelands³³¹.

L'édition religieuse domina jusqu'aux années 1940, date de la création de la première maison d'édition commerciale locale, la *Ndia Kuu Press*, sous l'égide des missionnaires de la *Church Missionary Society*. Là encore, les objectifs étaient avant tout éducatifs : « *to publish educational and literature materials as well as to develop materials in local languages so as to provide reading material for the increasing numbers of the literate Kenyans³³²* ». Cette première maison d'édition prit rapidement une envergure régionale et devint en 1948 l'*East African Literature Bureau* par décret du pouvoir colonial avec à sa tête le missionnaire Charles Richard. Dans les années 1950, des maisons d'édition britanniques commencent à s'implanter au Kenya, avec d'abord Longman en 1950, suivi par l'*Oxford University Press* (O.U.P.) en 1954. Elles concentrent leur activité sur l'édition scolaire.

À l'indépendance en 1963, le milieu de l'édition kényan se caractérise par une extraversion extrême, et la présence prédominante de maisons d'édition transnationales et multinationales. Celles-ci ne publient pas localement, elles se contentent de repérer les manuscrits intéressants et de les envoyer à la maison mère à Londres pour une éventuelle publication. L'importance des multinationales est telle que Henry Chakava souligne l'absence de maisons d'édition locales au moment de l'indépendance (« *there was neither a privately owned local publishing house, nor a national one³³³* »), tandis que Matkosi et Nyariki insistent sur leur nombre croissant, allant jusqu'à 90 représentants sur le marché kényan au début des années 1970³³⁴.

³³¹ OUMA, S., cité dans MATKOSI et NYARIKI, *op. cit.*, note 21, p. 34.

³³² GCINIWE, N. Nsibande, *op. cit.*, p. 60.

³³³ CHAKAVA, Henry, *Publishing in Africa, op. cit.*, p. 6.

³³⁴ MATKOSI et NYARIKI, *op. cit.*, p. 26.

À cette extraversion et la prédominance de multinationales étrangères vient se combiner la centralité des matériels éducatifs. En effet, en 1964, la commission Ominde se réunit autour de la question de l'éducation, et de cette commission naît le K.I.E. (*Kenya Institute of Education*), sans que la question de l'édition ne soit centrale. L'édition de manuels scolaires se concentre alors dans les mains des multinationales étrangères présentes au Kenya. C'est en 1965 qu'est mise en place la J.F.K. (*Jomo Kenyatta Foundation*), gérée par le gouvernement et qui travaille directement avec le K.I.E, et dont la mission est de développer des manuels scolaires et d'attribuer des bourses aux enfants les plus défavorisés, sans toutefois que le gouvernement ne réussisse à en faire une maison d'édition d'État. Ce n'est qu'en 1980 que le *Kenya Literature Bureau Act* ouvre la voie à un monopole d'État sur la publication de manuels scolaires. Le *Kenya Literature Bureau* (qui remplace l'*East African Literature Bureau*, dissolu en 1979 après l'écroulement de la communauté est-africaine) devient alors « *the country's official publisher and distributor of all educational material*³³⁵ ».

1965 est aussi l'année qui verra la création par un groupe d'universitaires de l'*East African Publishing House* (E.A.P.H.), dont l'objectif est le suivant :

[...] *to cater more satisfactorily to the academic and general educational needs of the local communities and to reflect a more positive image of the African heritage, which, was felt, the existing foreign publishers had failed to do*³³⁶.

Une maison d'édition privée fait également son entrée sur le marché kényan en 1965, l'*Equatorial Publishers* fondée par un ancien employé de Longman. Des multinationales comme Longman ou Heinemann, et par la suite Macmillan, ouvrent des branches locales à Nairobi, espérant répondre à la demande en livres scolaires.

Dans les années qui suivent l'indépendance, on dénombre donc trois types de maisons d'édition : celles qui sont en partie ou entièrement entre les mains de l'État (comme l'E.A.P.H.), des maisons d'édition commerciales privées locales (*Equatorial*) et les branches de multinationales, pour la plupart britanniques (Longman, O.U.P., Heinemann).

³³⁵ MATKOSI et NYARIKI, *op. cit.*, p. 37.

³³⁶ CHAKAVA, Henry, *Publishing in Africa, op. cit.*, p. 9.

Les années 1970 voient la création d'un nombre important de maisons d'édition locales, souvent développées par des personnes qui quittent leur poste auprès de l'E.A.P.H.³³⁷, ou par des auteurs qui ne trouvent pas de maisons prêtes à les publier³³⁸.

Les années 1970 marquent donc le développement d'un champ économique autour du livre, champ qui commence à se structurer, notamment grâce à la création d'associations et d'organisations sectorielles. En 1971 sont créées la *Kenya Publishers Association* et la *Kenya African Booksellers and Stationers Association* qui deviendra par la suite la *Kenya Booksellers and Stationers Association*. La première association travaille en étroite collaboration avec le gouvernement, et finance le premier prix littéraire kényan qui récompense tous les deux ans les meilleurs auteurs de livres pour adultes et pour enfants publiés en anglais et en swahili, le *Jomo Kenyatta Prize* mis en place en 1972 en vue d'encourager la création littéraire. Ce prix est selon Taban lo Liyong un jalon important dans le développement de la création littéraire au Kenya, tant pour les écrivains que pour les éditeurs que cette mise en compétition pousse à publier des romans qui pourraient être nominés pour le prix³³⁹. Cette période, qui va de l'indépendance en 1963 à la fin des années 1970, représente l'âge d'or du secteur de l'édition au Kenya, avec le développement d'instances de légitimation, d'associations destinées à défendre les intérêts d'un groupe constitué, donc en voie de légitimation.

2. *L'African Writers Series et la naissance d'un champ afro-anglophone*³⁴⁰

Il convient toutefois de revenir sur la question de l'autonomie de ce champ. D'une part, le monopole d'État sur l'édition des livres scolaires complique l'autonomisation par rapport au champ politique. D'autre part, la prédominance des branches de maisons d'édition étrangères fait du champ kényan un champ largement afro-anglophone, notamment lorsque l'on s'intéresse à l'édition littéraire à proprement parler. En effet, la parution en 1964 du

³³⁷ C'est le cas par exemple de John Nottingham qui quitte l'E.A.P.H. en 1973 et fonde *Transafrica Publishers et Book Distributors*, ou encore de Fred Ojienda, lui aussi de l'E.A.P.H., qui crée en 1974 *Foundation Books*. Voir CHAKAVA, Henry, *Ibid.*, p. 11.

³³⁸ L'exemple le plus connu est celui de David Maillu, artiste, écrivain et graphiste, qui crée *Comb Books* en 1972 en vue de publier ses propres romans.

³³⁹ Arlene A. Elder cite ses propos : « *Soon all of them were trying very, very hard to produce books which could be entered for that competition.* », dans ELDER, Arlene, A., *art. cit.*, p. 55-56.

³⁴⁰ Nous adaptons ici l'expression de « champ afro-francophone » que Bernard Mouralis utilise dans la préface à la thèse que David K. N'goran a consacrée à la question. N'GORAN, David K., *Le champ littéraire africain*, *op. cit.*, p. 12.

premier roman de Ngugi wa Thiong'o, *Weep Not Child*, a poussé Heinemann à développer une branche locale en 1972, après avoir publié Ngugi wa Thiong'o dans la collection *African Writers Series* (AWS).

Un retour sur la création et le développement de cette collection nous semble pertinent ici, en ce qu'il s'agit à nos yeux d'un exemple révélateur d'un processus de légitimation exogène qui se met en place pour les écrivains africains, et kényans dans le cas qui nous intéresse, et dont les effets semblent perdurer aujourd'hui encore.

La collection voit le jour en 1952, et est développée sur le même modèle que les *Penguin Books*, qui avaient démocratisé le marché du livre de poche en Grande-Bretagne quelques 25 années plus tôt avec leur couverture orange et leur prix abordable. L'objectif de cette collection est donc de lancer, de développer la littérature africaine³⁴¹, et le public visé est d'abord le public africain. La démarche de la maison d'édition, une maison traditionnellement liée à la publication de livres et matériaux éducatifs, est ainsi expliquée par Alan Hill, l'un des éditeurs : « *Only the educational company had the know-how and the marketing organisation to bring the African Writers Series to the ordinary African*³⁴² ». L'on a ici clairement l'expression d'un processus de légitimation exogène : les maisons d'édition basées dans l'ancien centre colonial deviennent le point de passage obligé d'une reconnaissance et d'une légitimation littéraire. La collection publie *Things Fall Apart* de Chinua Achebe en 1958, et celui-ci intègre ensuite le comité éditorial attirant à lui les jeunes auteurs africains aspirant à être publiés. C'est ainsi par Achebe que Ngugi wa Thiong'o sera découvert et publié. Dans l'ouvrage de James Currey, ce dernier présente la collection comme le véritable acte de naissance de la littérature africaine anglophone constituée comme telle. Selon lui, c'est grâce à la collection que se développent en Afrique des maisons d'édition nationales et locales, maisons qui ne remettent pas en cause la domination de la collection :

increasingly there were publishers in the larger African countries encouraged by the market which had grown for creative writing.

³⁴¹ Il est à cet égard intéressant de noter que l'ouvrage publié par la branche kényane d'Heinemann, l'E.A.E.P., et qui revient sur l'histoire de cette collection, la présente comme celle qui a « lancé » et « établi » la littérature africaine. L'introduction porte le nom révélateur de « *The Establishment of African Literature* ». Voir CURREY, James, *Africa Writes Back. The African Writers Series and the Launch of African Literature*, Nairobi : E.A.E.P., 2008.

³⁴² *Ibid.*, p. 6.

*However, the African Writers Series was so dominant that most of the writers offered their work to us first*³⁴³.

H. Chakava, qui a intégré la branche kényane d'Heinemann en 1972, évoque également l'influence qu'eut la collection sur les jeunes écrivains : « *the ambition to appear in the African Writers Series was great among local writers, and the local office was kept busy receiving, processing, and forwarding promising manuscripts to London for consideration and possible publication*³⁴⁴ ».

La création de cette collection, si elle naît d'un authentique désir de faire découvrir de nouvelles voix africaines, est le signe d'un processus de légitimation de la création littéraire qui se fait depuis l'ancien centre colonial, centre qui se pose comme le détenteur des critères de jugement esthétique et à même de décider qui méritait d'être publié et donc d'acquérir le « titre » d'écrivain africain. L'écrivain David Maillu, qui ne parvient pas à faire publier ses romans, décrit ainsi cette situation, et se montre très critique à l'égard des maisons basées à Londres :

*Those who wanted to be published had to be published outside Africa in a place like London, and English people had their own way of assessing African writers. [...] To be published by them, you had to write in a certain style, and depict the African in the image they liked*³⁴⁵.

Si cette critique peut être lue comme une réaction au refus de la maison d'édition de le publier, on la retrouve chez Wole Soyinka, qui refusa d'abord que *The Interpreters* soit publié dans la collection, qu'il qualifiait d'« *orange ghetto*³⁴⁶ ». La collection et ses éditeurs se posent comme une instance de légitimation double : vis-à-vis du public africain, d'abord, dans ce qui ne peut manquer d'apparaître comme une certaine continuation de rapports de domination culturelle hérités du colonialisme³⁴⁷, mais aussi vis-à-vis du public occidental,

³⁴³ *Ibid.*, p. 9.

³⁴⁴ CHAKAVA, H., *op. cit.*, p. 20. Il évoque également les auteurs est-africains publiés dans la collection : Taban lo Liyong, Meja Mwangi, Mwangi Ruheni, Okot p'Bitek, par exemple.

³⁴⁵ David Maillu dans un entretien avec Bernth Lindfors, cité dans ELDER, Arlene, A., *art. cit.*, p. 55.

³⁴⁶ Cité par David Kaiza, dans KAIZA, D., « *But why, Father ?* », *Transition*, 2011, n°106, p. 88-105. Dans cet article récent, D. Kaiza procède à une critique des grands auteurs publiés dans la collection, et s'attaque plus particulièrement aux romans de Ngugi wa Thiong'o, qu'il qualifie de « *essays with a sprinkling of literary device* » (p. 104).

³⁴⁷ Dans son travail sur la collection, C.B. Lizarribar décrit ainsi la démarche et la vision d'Alan Hill à la création de la collection : « *a mixture of the [...] missionary mentality, which proposed education as the route into the*

puisqu'ils s'assignent la mission de convaincre celui-ci qu'il existe bel et bien des écrivains africains dignes d'être pris au sérieux : « *we set out to provide the links to get the best of the authors noticed outside Africa. We wanted to persuade that industry to take writing by Africans seriously*³⁴⁸ ».

La collection semble donc témoigner d'un double mouvement en ce qui concerne les processus de canonisation de la littérature anglophone africaine. La chercheuse Loretta Stec évoque ainsi l'effet centrifuge et centripète de la collection. Centrifuge d'abord, car la collection permet de déplacer le centre de la tradition littéraire de la métropole érigée en canon, en publiant des textes qui remettent en cause le statut canonique de certaines œuvres du centre, comme *Heart of Darkness* de Conrad. En effet, les textes qu'elle publie avancent un contre-discours aux discours occidentaux tenus sur l'Afrique et propose un point de vue décentré, qui subvertit en l'interrogeant la légitimité de ce discours et partant sa canonisation. Cependant, avec son développement et l'augmentation de ces titres, elle contribue également à faire émerger une force centripète, autour des nouveaux canons de la littérature anglophone africaine, définissant à mesure de la publication de nouveaux textes – destinés, notons-le, à être étudiés dans les écoles secondaires et à l'université – les caractéristiques du canon africain. Loretta Stec le formule ainsi : « *Heinemann has had a very strong effect on what Anglophone African literary works are considered valuable enough to read, discuss, analyze in print, and teach: hence their value transmutes them into a canonical list*³⁴⁹. »

Les caractéristiques du canon africain tel qu'il apparaît dans la collection, dans un même mouvement centripète, ressemblent souvent à celles du canon britannique ou occidental. Loretta Stec résume ces effets d'influence mutuelle de la façon suivante :

The 'publishing empire' substitutes in this case for the British empire in Africa. At the same time, the differences of African writing, and

light of Christianity, and [a combination of] Western values and his own business savvy, which made him aware of the potential market involved. As a modern missionary, Hill would not merely bring light into the Dark Continent ; [...] he would provide a light that would allow the Dark Continent to reveal its own mysteries through the mediation of literature and good business sense ». Voir LIZARRIBAR, Camilla Buxo., *Something Else Will Stand Beside IT : The African Writers Series and the Development of African Literature*, Thèse de doctorat, Harvard, 1998, p. 83-84.

³⁴⁸ CURREY, J., *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁹ STEC, Loretta, « Publishing and Canonicity: The Case of Heinemann's 'African Writers Series' », *Pacific Coast Philology*, 1997, Vol. 32, No. 2, p. 140-149, p. 144.

*other 'postcolonial' writing, effect a challenge to the British canon.
It's a dynamic process of mutual shaping and reshaping*³⁵⁰.

On voit bien ici que l'édition joue un rôle important dans la définition des rapports parfois compliqués qu'entretiennent les auteurs à ces processus de légitimation et de canonisation, notamment à travers leur rapport au canon britannique.

La collection eut un effet moteur dans le développement du monde de l'édition locale, puisque d'autres maisons d'édition qui se développent à cette époque adoptent une même démarche de classification, qui est aussi canonisation implicite. On peut évoquer ici les deux collections lancées par l'E.A.P.H., la *Modern African Library* qui publie Okot p'Bitek et Charles Mangua, et la collection *Poets of Africa Series*. D'autres multinationales lanceront également des collections destinées à la publication d'auteurs qui leur apparaissent canonisables : la *Drumbeats Series* pour Longman et les deux collections *New Fiction from Africa* et *New Drama from Africa* pour l'*Oxford University Press*.

Ces collections représentent à nos yeux des outils qui, dans le champ littéraire kényan naissant, contribuent à établir une certaine hiérarchie ou du moins une typologie des genres qui participent à la définition de ce qu'est et doit être la littérature. Avec le développement des maisons d'édition, et le début d'une production littéraire importante au Kenya et dans la région, l'on voit apparaître certaines lignes de tension qui, à nos yeux, définissent le dynamisme du champ kényan, et représentent également des enjeux de positionnement des différents agents par rapport au rôle qu'ils s'assignent à eux-mêmes mais aussi à la littérature.

Dans les années 1970 l'on voit ainsi se développer, à côté des collections qui publient des œuvres considérées comme « sérieuses », et à la suite du lancement par David Maillu de sa propre maison d'édition *Comb Books*, qui connaît un important succès avec des titres comme *My Dear Bottle* (1973), ou *After 4 :30* (1974) des collections destinées à répondre à une demande croissante du public pour des œuvres plus légères, appartenant à la littérature populaire. Longman lance une collection consacrée aux romans policiers, la *Longman Crime Series* ; tandis que la maison d'édition locale Transafrica lance *Afromances* et Heinemann la collection *Spear Books*. Ces collections sont décrites par H. Chakava comme répondant à une demande pour des « *entertainment reading materials* », avec toutefois un souci de qualité que n'ont pas forcément à ses yeux les ouvrages de Maillu : « *though slightly highbrow and less*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 145.

*lurid than Maillu's*³⁵¹ » L'effet de la création de ces collections fut double. Elle contribua à l'essor du marché du livre, et d'une certaine culture de la lecture de masse. Elle consacra d'autre part la dichotomie entre littérature « populaire » et littérature « sérieuse », en ce qu'elle offrait « *a contrast against which literariness could and would be judged*³⁵² ». Cette dichotomie est donc, on le voit est largement le fait d'une imposition de ces catégories par les maisons d'édition internationales que sont Heinemann, Longman et Macmillan³⁵³.

Troisième voie éditoriale, qui est liée à la reconnaissance de la tradition orale et du corpus des littératures traditionnelles à l'université et à l'école à partir de 1974, celle de textes issus des traditions orales du pays. Heinemann publie alors, afin de répondre à une demande d'abord scolaire, des ouvrages tels que *Oral Literature: A School Certificate Course* (1982), et une série d'anthologies régionales et ethniques comme *Oral Literature of the Maasai* (1983) ou *Gikuyu Oral Literature* (1988).

Les années 1980 vont marquer le début d'un déclin du secteur de l'édition au Kenya pour plusieurs raisons. D'abord, l'instabilité politique de la région et la crise de la Communauté Est-Africaine réduisent les échanges régionaux. Le Kenya ferme ses frontières avec l'Ouganda suite au coup d'état d'Idi Amin Dada en 1971, puis avec la Tanzanie en 1977. L'instabilité politique gagne ensuite le pays lui-même après la mort de Jomo Kenyatta en 1978, qui entraîne des incertitudes quant à sa succession, et le durcissement de la censure qui pousse les écrivains à l'exil. Chakava résume l'atmosphère de l'époque ainsi :

The period of prosperity ended in 1977, with the closure of the border between Kenya and Tanzania. Kenyan publishers were no longer able to export to Tanzania or the markets farther south such as Zambia and Malawi. There had been little business with Uganda since Idi Amin's 1971 coup d'état. Thus, over this period Kenyans had lost the bulk of their export trade, which at its peak had averaged 25 to 30 percent of their turnover. To complicate matters, the home market stagnated largely as a result of the uncertainty surrounding Daniel arap Moi's succession to the presidency upon Kenyatta's death in 1978. A coup

³⁵¹ CHAKAVA, H., *op.cit.*, p. 21.

³⁵² MWANGI, Evan, « *Popular literature* ». In GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, *op. cit.*, empl. 4708.

³⁵³ C'est l'idée défendue par Jane Bryce dans son article. Voir BRYCE, Jane, « *Women & Modern African Popular Fiction* ». In BARBER, Karin, *Readings in African Popular Culture*. London : The International Institute of Oriental and African Studies, 1997, p. 118-121.

*attempt on President Moi's new government in 1982 did not help matters*³⁵⁴.

L'emprisonnement, puis l'exil de Ngugi wa Thiong'o, porte également un sérieux coup aux aspirations littéraires de certains et a représenté pour H. Chakava « *a great disincentive to young writers* »³⁵⁵. Le coup d'état échoué de 1982 s'accompagne d'une refonte du système éducatif en 1985. Cette refonte provoque certes une très forte demande de renouvellement des ouvrages scolaires mais se solde par la mise en place d'un monopole des deux maisons d'édition d'État, le *Kenya Literature Bureau* et la *Jomo Kenyatta Foundation*, sur ces nouveaux ouvrages, ce qui entraîne la faillite de nombreuses maisons d'édition, comme par exemple celle de l'E.A.P.H. en 1987. D'autres maisons d'édition locales sont également contraintes à la fermeture à la fin des années 1980, comme ce fut le cas pour *Comb Books*, *Books Foundation*, ou encore *Transafrica*³⁵⁶. Ce monopole entraîne également, toujours selon H. Chakava, « *a lowering of standards by discouraging competition but also provides a tool that the state employs to censor commercially published books* »³⁵⁷. Par ailleurs, cette refonte du système éducatif s'accompagne d'une censure opérée sur des œuvres jusqu'alors étudiées, comme *Animal Farm* d'Orwell ou *An Enemy of the People* d'Ibsen, qui seront interdites entre 1987 et 1993, et d'un déclin d'une certaine culture de la lecture³⁵⁸, stigmatisée par le gouvernement car perçue comme un outil de propagande. Le gouvernement n'encourage plus l'expression d'une créativité littéraire, que ce soit dans les écoles – où les *Kenya Schools Drama Festivals* florissants des années 1970 sont soumis à un contrôle sévère – ou dans les universités – où les professeurs sont surveillés et les journaux universitaires censurés et interdits. Selon Ruth Matkosi, le système éducatif mis en place dans les années 1980 est en partie responsable des problèmes auxquels est confronté le milieu de l'édition au Kenya, car il est « *exam-oriented* » et contribue aux très faibles taux de lecture chez les élèves et étudiants³⁵⁹. Notons ici que ce contexte est celui dans lequel grandirent les auteurs qui furent à l'origine de la création de la revue littéraire *Kwani?*.

³⁵⁴ CHAKAVA, H., *op. cit.*, p. 12.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁵⁶ Voir GCINIWE, N. Nsibande, *op. cit.*, p. 70.

³⁵⁷ CHAKAVA, Henry, *op. cit.*, p. 161.

³⁵⁸ Voir à ce sujet les propos de l'universitaire Chris Wanjala dans l'entretien retranscrit en annexe (Annexe 1) :

³⁵⁹ MATKOSI et NYARIKI, *op. cit.*.

Pour conclure, nous donnerons quelques chiffres sur l'édition au Kenya, chiffres qui nous semblent révélateurs d'un certain état du champ au moment où *Kwani?* y fait son entrée. On note d'abord, une prédominance toujours écrasante de la publication de manuels scolaires, cette industrie des « *textbooks* » qui représentent 90% de la production de livres au Kenya³⁶⁰. Le secteur de l'édition est d'autre part caractérisé par une extraversion, notamment en ce qui concerne l'édition littéraire. Chakava souligne ainsi

*It would appear, therefore, that for the time being, Kenya is self-sufficient in the areas of primary and secondary school textbook writers. But the same cannot be said of other areas such as fiction, academic, reference and technical books, adult-literacy, general, and children's books*³⁶¹.

Il indique que près de 40% des livres sont encore importés, à la fin des années 1990³⁶². L'ancien directeur de la *Kenya Publishers' Association* (K.P.A.), Barrack Muluka insiste, dans un article paru en 2008, sur les dangers de cette concentration de l'édition autour des manuels scolaires, cause selon lui de la précarité de l'édition au Kenya : « *Today, book publishing is precarious as a result of concentrating on one line of publishing. For six years, we have concentrated on the production of textbooks.* »³⁶³ Par ailleurs, l'édition littéraire est largement tributaire des programmes scolaires. Les maisons d'édition ne publient que peu de romans, par exemple. John Mwazemba, qui est éditeur chez Macmillan Kenya, affirmait ainsi dans l'entretien qu'il nous a accordé en 2009 que sa maison n'en publiait que 4 à 5 par an, langues anglaise et swahili confondues³⁶⁴. Ainsi, chaque année, des articles reviennent sur cette pauvreté de la production littéraire et s'interrogent sur ses causes, dans des débats où s'opposent éditeurs, écrivains, universitaires qui se renvoient la balle : éditeurs mercantiles qui refusent de prendre des risques, écrivains médiocres et peu originaux, système éducatif qui promeut le bachotage, etc. L'édition littéraire à proprement parler ne s'est pas constituée en secteur autonome au Kenya, et l'apparition de nouveaux acteurs, comme *Kwani?* ou encore

³⁶⁰ CHAKAVA, H., *op. cit.*, p. 17 : « *It has been estimated that 90 percent of Kenya's book business is derived from textbooks* ».

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*, p. 46

³⁶³ GITAHU, Njeri « Navigating very tough waters », *Kenya Weekly*, April 7-13, 2008, n° 8, Nairobi : Oakland Media, p. 38-39..

³⁶⁴ Voir Annexe 5.

*Storymoja*³⁶⁵ témoigne du manque de débouchés pour les auteurs que ces deux organisations cherchent à combler.

B. État du champ à l'apparition de *Kwani*?

Avant de revenir à la façon dont *Kwani*? a fait son entrée dans le champ, nous présenterons brièvement les caractéristiques de ce champ à l'orée du XXI^e siècle, moment de la création de la revue. Première caractéristique, une production et un lectorat relativement réduits, du fait des circonstances politiques et de la politique éducative, notamment, ajoutées à des problématiques communes à d'autres pays africains comme le coût des livres ou encore leur faible disponibilité. Vient ensuite la question de la faiblesse des instances de légitimation que sont les prix littéraires locaux, qui témoigne d'un statut d'écrivain non reconnu comme métier à part entière. Ce manque de légitimation a pour conséquence le recours à des formes de légitimation exogènes, par le biais de prix internationaux tels que le *Noma Prize*³⁶⁶, le *Commonwealth Prize* ou le *Caine Prize*, qui inscrivent le champ kényan dans le champ plus large de la production littéraire mondiale. À cela vient s'ajouter une certaine endogamie du milieu littéraire kényan, où, du fait d'un manque de spécialisation professionnelle, les instances de légitimation que sont les critiques, les universitaires et les éditeurs se confondent souvent, créant de fait un milieu relativement fermé et exclusif qui se co-opte. Enfin, à la lumière de ces éléments, nous reviendrons sur la question problématique de la clôture du champ, à savoir son autonomie par rapport à d'autres champs.

1. Lectorat et production littéraire réduits

Ces deux arguments semblent relever du lieu commun sur la place des livres, de l'édition et de la lecture en Afrique et il faut donc s'en méfier tout en soulignant ce qu'ils ont de vrai.

³⁶⁵ *Storymoja* est une maison d'édition fondée en 2007 par des auteurs kényans, dont certains (Parselelo Kantai et Muthoni Garland notamment) furent d'abord publiés dans *Kwani*?. Se donnant pour objectif de développer la culture de la lecture au Kenya à travers la publication de livres dans lesquels le public serait à même de se reconnaître (romans, livres pour enfants, manuels), la maison d'édition fonctionne sans subventions extérieures.

³⁶⁶ Il s'agit d'un prix japonais établi en 1941, et financé par la maison d'édition japonaise *Kodansha*. Le *Noma Prize for Publishing in Africa* fut décerné pour la première fois en 1980 à Mariama Bâ pour *Une si longue lettre*.

En ce qui concerne le lectorat, il faut souligner l'absence de chiffres statistiques clairs sur le nombre de lecteurs au Kenya. On peut rappeler à titre d'information que le taux d'alphabétisation était de 87% pour l'ensemble de la population de plus de 15 ans en 2010, et qu'il est en constante augmentation puisqu'il était de 73% en 2000. Au sein de la population jeune (c'est-à-dire qui a entre 15 et 24 ans), il est passé de 80% en 2000 à 92,7% en 2009³⁶⁷. Malgré ces taux d'alphabétisation en hausse constante, les campagnes dédiées à la promotion de la lecture organisées par *Storymoja*³⁶⁸ par exemple témoignent de la perception, propagée par la presse notamment, d'un manque de culture de la lecture au Kenya. On retrouve cette idée chez Chakava qui, dans un chapitre³⁶⁹ de son ouvrage dédié à l'édition au Kenya, égraine les obstacles au développement de la lecture que sont le problème de l'illettrisme, de l'accès aux livres (du fait du faible nombre de bibliothèques, mais aussi du fait du coût des livres et de leur distribution), de l'enseignement de la lecture, et de sa perception comme une obligation scolaire. Il évoque également la question du manque de livres dans lesquels se retrouve le public africain : « *A lot of the books in use in Africa were not specifically designed for the African audience*³⁷⁰ » et les difficultés que rencontrent les écrivains à être publiés. Toutefois, il semble que les choses soient en train de changer, et la richesse des initiatives et des débats qui entourent la question semble en témoigner tout comme l'importance de la culture de la lecture de la presse quotidienne au Kenya³⁷¹.

Nous ne nous attarderons pas ici sur la faiblesse de la production littéraire, cette question ayant déjà été traitée plus haut. Elle est liée, nous l'avons dit, à plusieurs facteurs d'ordres politiques (censure du régime Moi, politiques éducatives) et sociaux qui se répercutent également sur la question du lectorat.

³⁶⁷ Chiffres tirés des sites de l'UNICEF et d'IndexMundi, trouvés sur les sites suivants : <http://www.unicef.org/infobycountry/kenya_statistics.html> et <<http://www.indexmundi.com/facts/kenya/literacy-rate>>, consultés le 22/05/2013.

³⁶⁸ La maison d'édition est par exemple à l'origine du « *Kenya Get Reading Campaign* » en 2008.

³⁶⁹ CHAKAVA, Henry, « Reading in Africa – Some Obstacles », dans *Publishing in Africa*, op. cit., p. 95-108.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

³⁷¹ Charles Muiru Ngugi, universitaire spécialiste de la presse, indique ainsi, dans un article de 2007 sur la presse en Afrique, que les deux principaux quotidiens kényans, que sont le *Daily Nation* et le *Standard* ont une circulation respective de 200 000 (et 250 000 pour son édition dominicale) et de 100 000 exemplaires vendus quotidiennement. Voir NGUGI, Charles Muiru, « African Periodicals and Popular Culture », [en ligne], non-daté, [référence du 16 juin 2010],

<<http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/39476/African%20Periodicals%20and%20Popular%20Culture.pdf?sequence1>>, p. 34.

S'il est donc difficile de cerner le « corps des lecteurs », entendu comme groupe social particulier qui ne s'identifie pas forcément comme tel, on peut toutefois avancer ici l'idée, à la suite de N'goran qu'il est important de saisir le « lectorat visé », c'est-à-dire celui, symbolique, auquel s'adresse l'écrivain, et qui est avant tout africain³⁷². A ce titre, on peut juger, à la lecture des éditoriaux et des prises de positions des rédacteurs de *Kwani?*, qu'un tel lectorat existe, et tenter d'en dresser le portrait par l'analyse de la posture qu'ils mettent en avant au sein de la revue.

2. *Instances de légitimation faibles*

La faiblesse des instances de légitimation nationales que représentent, par exemple, les prix littéraires, est la deuxième caractéristique du champ littéraire kényan. Elle témoigne aussi de la place faite à la littérature et aux auteurs, en tant qu'agents au statut reconnu et validé. On dénombre deux prix littéraires nationaux : le *Jomo Kenyatta Prize* et le *Wahome Mutahi Prize*. Le premier fut fondé en 1972 par la *Kenya Publishers' Association* et est décerné tous les deux ans. Il récompense les meilleurs livres publiés en anglais et en swahili. Le lauréat remportait 40 000 Ksh (soit 400€ environ) jusqu'en 2009 où la somme fut élevée à 150 000 Ksh (soit environ 1 500 €). Ce prix délivré lors de la *Nairobi Book Fair* fut interrompu par manque de fonds en 1978 avant d'être repris en 1992 grâce notamment au soutien financier du *Text Book Center*, l'un des distributeurs les plus importants du marché du livre kényan. On note ici comme les dates de suspension de ce prix se superposent à celle du régime de Moi avant le retour au multipartisme en 1992. Le champ littéraire semble ainsi largement dépendant des évolutions du champ politique.

Le second prix littéraire fut créé par la même association en 2004 en hommage à l'écrivain populaire Wahome Mutahi, dont il porte le nom. Il récompense également des œuvres en anglais et en kiswahili et le vainqueur remporte la somme de 50 000 Ksh (environ 500 €).

L'histoire de ces prix et de leurs lauréats semble renforcer l'image d'un champ littéraire où la production est relativement faible et dans lequel les instances de légitimation que sont ces prix ne permettent pas tant de découvrir de nouveaux talents que de renforcer la légitimité de certains auteurs, déjà canonisés par le biais des programmes scolaires. La légitimation qu'apportent ces prix est fortement liée à la production d'un corpus de canons destinés à être étudiés, et donc qui peuvent garantir aux éditeurs qui les publient et qui

³⁷² N'GORAN, David, K., *Le champ littéraire africain*, op. cit., p. 90 et seq.

financent les prix d'importants revenus. De plus, les membres du jury de ces prix appartiennent pour la plupart au monde de l'édition et au monde de l'université, deux institutions qui semblent délivrer au Kenya la légitimation nécessaire à l'entrée dans le champ et l'accès éventuel à la canonisation.

On constate par exemple que le *Jomo Kenyatta Prize* n'a pas été décerné à deux reprises, en 1999 et en 2005, faute de livres jugés assez bons par les juges. D'autres part, les noms d'auteurs établis, qui publient régulièrement depuis les années 1970 ou 1980, reviennent fréquemment à la tête des listes des nominés. Meja Mwangi remporta ainsi le prix en 1974 pour son roman *Kill Me Quick*, en 1977 pour *Going Down River Road*, puis de nouveau en 2001 avec *The Last Plague*. Il termina à la troisième place en 2009 avec *The Big Chiefs*. De la même façon, des écrivains reconnues et établies comme Margaret Ogola et Marjorie Oludhe Macgoye réapparaissent fréquemment dans la liste des vainqueurs ou des nominées³⁷³. Cela témoigne selon Ruth Matkosi du manque de renouvellement des écrivains dans le champ littéraire kényan dû au fait que les éditeurs « *use an author over and over again* »³⁷⁴. De plus, seuls Margaret Ogola, Meja Mwangi et Marjorie Oludhe Macgoye furent récompensés à la fois par un prix national (le prix Jomo Kenyatta) et un prix international (le *Commonwealth Prize* du premier roman pour Margaret Ogola en 1995, le *Sinclair Prize for Fiction* pour M. Oludhe Macgoye en 1986, et le *Lotus Prize* pour Meja Mwangi en 1978), signe que les prix nationaux ne donnent aux auteurs qu'une visibilité limitée sur la scène internationale. L'absence flagrante d'auteurs kényans à la réputation internationale comme Ngugi wa Thiong'o (récompensé par des prix internationaux) témoigne également d'un isolement du milieu de l'édition kényan par rapport à la scène internationale et par rapport aux écrivains kényans de la diaspora.

Par ailleurs, à une échelle nationale, ces prix n'ont pas forcément d'effet sur les ventes des livres récompensés, à moins de rejoindre la liste des livres imposés dans les programmes scolaires. Le vainqueur du prix *Jomo Kenyatta* en 2003, Stanley Gazemba a vu son livre tiré à 500 exemplaires seulement, et une fois épuisé, son éditeur n'a pas jugé bon le

³⁷³ Margaret Ogola remporta le *Jomo Kenyatta Prize* en 1995 avec *The River and The Source* (aujourd'hui au programme des écoles) tandis que Marjorie Oludhe Macgoye était classée seconde avec *Homing In*. Cette dernière remporta le prix en 2007 avec *A Farm called Kishinev*, tandis que Margaret Ogola se classait seconde avec *Place of Destiny*.

³⁷⁴ MATKOSI, R. et NYARIKI, L., *op. cit.*, p. 56.

republier³⁷⁵. Le montant du prix peut également apparaître peu incitatif à l'écriture. Selon Onduko bw'Atebe, le lauréat du prix Wahome Mutahi en 2006 avec *Verdict of Death*, la faiblesse de la récompense pécuniaire renvoie au niveau national à un déficit de reconnaissance et de légitimation de la profession d'écrivain. En janvier 2011, lors du lancement du prix William Burt³⁷⁶, prix décerné par l'agence canadienne CODE et qui récompense la littérature pour enfants, il nous confiait : « *You see when the prize money is big, the writing profession will get the respect it deserves as opposed to now when it is seen as a pastime for idle people with nothing much to do* » et semble rejoindre le jugement que portait déjà dans les années 1970 Meja Mwangi sur le prix Jomo Kenyatta « *If writing paid, I think we would have a lot more and better writers in East Africa*³⁷⁷ ». Dans les propos du premier, on discerne les contours de la figure de l'écrivain tel qu'elle est construite dans les imaginaires populaires : de l'écriture comme arme de l'écrivain intellectuel engagé politiquement des années 1970, on semble être passé à l'écriture comme occupation d'une classe bourgeoise et oisive.

La pauvreté de ces instances de légitimation s'explique par un certain désengagement de l'État vis-à-vis des affaires littéraires, lié à la suspicion dont firent l'objet intellectuels et écrivains jusque dans les années 1980. Celui-ci semble « déléguer » le soutien à la culture kényane aux institutions étrangères comme le Goethe Institut, l'Alliance française, le British Council et aux Organisations Non-Gouvernementales (ONG) elles aussi souvent étrangères. C'est ce que souligne B. Wainaina dans un des éditoriaux de la revue :

I guess maybe such things are in donor [...] territory; not something the government should bother about – you can always trust the British Council, the French Cultural Centre, the Goethe Institute to do the congratulating for you; the nurturing of YOUR culture...³⁷⁸

³⁷⁵ Voir à ce sujet l'article posté sur le blog kényan Maisha yetu : NGUNJIRI, John, « Does more prize money = more creativity? », [en ligne], 28 août 2009, [référence du 08/10/2010], <<http://kenyanbooks.wordpress.com/2009/08/28/does-more-prize-money-more-creativity/>>. Le roman de Stanley Gazemba fut republié par la *Kwani Trust* en 2010, signe que la fondation comble un manque perçu par les auteurs.

³⁷⁶ Notons ici, à titre de comparaison que le montant qui accompagne le prix s'élève à 945,600Ksh (soit près de 10 000 €). Il s'agit bien d'un signe de la place qu'occupent les ONG et institutions culturelles étrangères dans le champ culturel kényan.

³⁷⁷ Propos de Meja Mwangi dans son entretien avec Bernth Lindfors, cités dans ELDER, A., *art. cit.*, p. 67.

³⁷⁸ WAINAINA, Binyavanga, « Editor's Rant, How much our government cares for writing », *art. cit.*, p. 233

Il rejoint ici l'analyse de Hans Zell, qui explique les problèmes de l'édition en Afrique par le manque d'engagement des gouvernements et souligne que « *African governments have offered little support for creative writing like sponsorship of book prizes and awards, writers' workshops, or professional training, much less support for publishing outlets*³⁷⁹ » On peut noter ici que le gouvernement semble limiter son action dans le domaine culturel aux cultures traditionnelles en lien avec l'industrie touristique, par le biais notamment des *Bomas of Kenya*³⁸⁰.

Les ONG tendent à promouvoir une création littéraire guidée, à vocation pédagogique ou didactique, dont les thèmes rejoignent leurs préoccupations sociales et politiques (SIDA, excision des jeunes filles, problématiques environnementales, etc.). Ces thèmes sont souvent repris par les maisons d'édition³⁸¹. Dès lors, les écrivains kényans aspirant à une reconnaissance se voient contraint de passer par des instances de légitimation exogènes, que représentent par exemple les prix littéraires étrangers, comme le *Caine Prize*, le *Commonwealth Prize*, issus de l'ancienne métropole coloniale ou encore le *Noma Award*. Cette reconnaissance étrangère semble donc être une des clés permettant aux nouveaux entrants dans le champ d'être reconnus dans le champ national. C'est ce que déplore Binyavanga Wainaina dans l'éditorial cité plus haut :

*In 2002, to my astonishment, I won the Caine Prize for African Writing. I had mixed feelings: Kenyan publishers had ignored all my attempts to get published. As is usual with younger African writers, your talent is taken seriously first abroad, then you are recognized in your own country*³⁸².

Ces « *mixed feelings* » semblent souligner une position particulière de l'aspirant auteur kényan, qui doit d'abord recevoir des marques de légitimation exogènes (prix, publication)

³⁷⁹ ZELL, Hans, « Publishing in Africa: where are we now? », LOGOS, 2008, 19/4, p. 187-190, p. 190.

³⁸⁰ Les « Bomas of Kenya », qui tirent leur nom du mot swahili « boma » qui signifie foyer, furent fondées par le gouvernement en 1971, en vue de défendre et protéger les cultures traditionnelles des différentes communautés kényanes, mais aussi de développer le secteur touristique à travers la valorisation de ces cultures et traditions.

³⁸¹ Voir les propos de John Mwazemba dans l'entretien qu'il nous a accordé et qui est retranscrit en annexe (Annexe5).

³⁸² Propos retranscrits sur le site *Transcultural Writing*, accessible en ligne à l'adresse suivante :

<<http://www.transculturalwriting.com/radiophonics/contents/writersonwriting/binyavangawainana/index.htm>>, page consultée le 15/07/2008.

avant de pouvoir aspirer à une certaine légitimation nationale. Cela soulève la question même de la légitimation à l'œuvre, par ces instances étrangères. En effet, ce désir de légitimation, comme étape première pour quiconque aspire entrer dans le jeu littéraire, peut modifier la façon même dont l'auteur écrit, et sa visée. Dans ses mémoires, *One Day I Will Write About This Place*, Binyavanga Wainaina raconte comment il en est venu à gagner le prix Caine. La nouvelle qu'il avait écrite pour la compétition est décrite comme correspondant à un certain moule éditorial, qui représente la façon dont l'auteur perçoit le prix Caine et les attentes de son jury :

I spent the past few weeks polishing a short story for the Caine Prize for African Writing. It is about a young girl (Girl Child, Gender!) who is questioning the world, and her mother's values (Empowerment).

I mine every sexy African theme I can think of. The Caine Prize, based in England, is worth fifteen thousand dollars, and you get an agent and fame and lots of commissioned work³⁸³.

Les expressions entre parenthèses appartiennent au champ discursif des ONG, et pour l'auteur au champ discursif propre à l'Occident sur l'Afrique. Il projette dans le texte les attentes qu'il imagine être celles du jury. Il s'agit bien pour l'auteur de séduire (« *sexy themes* ») le jury en répondant à leurs attentes. La démarche de l'écriture est caractérisée ici par un certain asservissement qui s'explique par un désir de reconnaissance (« *fame* »), qui se manifeste dans la récompense monétaire que promet le prix, mais aussi par la garantie de pouvoir transformer son statut d'écrivain en un véritable métier (« *lots of commissioned work* »), sanctionné par le prix et par une forme d'institutionnalisation que permet la possession d'attributs tels qu'un agent littéraire et des revenus assurés par l'activité littéraire. L'obtention du prix représente donc ici davantage un moyen (d'accéder à une position dans le champ) qu'une simple fin. Mais la revue en ligne G21.net pour laquelle Wainaina écrit refuse de publier cette nouvelle, car il s'agit de fiction. Il décide alors de leur faire publier une « *quickly reedited version of the Uganda story I published in South Africa*³⁸⁴ ». Le texte, soumis au jury du Caine Prize, est refusé car il ne s'agit pas d'une publication « *in print*³⁸⁵ » Binyavanga Wainaina raconte alors sa colère face à cette réaction qu'il qualifie de « *snooty*³⁸⁶ » et le

³⁸³ WAINAINA, Binyavanga, *One Day I Will Write About This Place*, op. cit., p. 184.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 187. Il s'agit du texte *Discovering Home*.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

courriel qu'il leur adresse, qui met en avant le manque de textes publiés en Afrique, et interroge la source des textes qu'ils sélectionnent. Leur absence de réponse lui fait les appeler « *bloody colonizers*³⁸⁷ » jusqu'à ce qu'il reçoive un courriel l'invitant à la remise du prix. On voit bien ici l'ambivalence de la position de l'auteur face aux instances de légitimation internationales, dont il est dépendant et dont il critique pourtant les méthodes et leur imposition d'une certaine définition de ce que devrait être la littérature africaine depuis « *a far-off capital*³⁸⁸ ». Il y a toutefois indéniablement en jeu dans le texte de ses mémoires la mise en scène de certains discours caricaturaux, de discours type (le discours des ONG et le contre-discours anticolonial) qui sont ici renvoyés dos à dos car ils sont tous deux aussi réducteurs.

Cette ambivalence et cette critique des instances de légitimation issues de l'ancienne métropole coloniale se retrouvent également chez Chimamanda Adichie, dans la nouvelle « *Jumping Monkey Hill*³⁸⁹ », qui évoque le séjour d'une écrivaine nigériane au Cap, lors d'un atelier d'écriture organisé par une organisation culturelle britannique. Elle met en scène la figure d'un vieil universitaire britannique, Edward Campbell, qui mène l'atelier et impose aux participants une certaine vision de ce qu'est ou doit être une histoire authentiquement africaine et finit par rejeter du côté de l'invraisemblance (« *implausible* ») et de l'inauthenticité (« *It's never quite like that in real life, is it ?* ») une histoire qui est pourtant arrivée à la narratrice³⁹⁰. Ce que l'auteure nigériane dénonce ici dépasse le néo-impérialisme culturel ; elle révèle également le fonctionnement de l'espace littéraire mondial dans lequel le pouvoir est inégalement réparti et qui rend les jeunes auteurs africains impuissants face à son fonctionnement :

*For me the story is about the larger question of who determines what an African story is. You have this workshop of African writers, it's completely organised by the British, then this person who has his own ideas imposes them on these young, very impressionable people. I remember feeling helpless. You're sitting there thinking, this is the result of 200 years of history: we can sit here and be told what our story is*³⁹¹.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 187 et p. 188.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 188.

³⁸⁹ ADICHIE, Chimamanda, « *Jumping Monkey Hill* ». In *The Thing Around Your Neck*, New York : Alfred A. Knopf, 2009, p. 95-114.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

³⁹¹ SKIDELSKY, William, « The interview: Chimamanda Ngozi Adichie », *The Observer*, 5 Avril 2009.

Les questions de légitimation et de définition de ce qu'est ou doit être la littérature africaine se posent donc toujours de manière aiguë et semblent échapper aux écrivains :

*a significant part of what is known globally as 'African Literature' lies outside the hands of its creators and in the tight grip of 'institutions' that seem to possess fixed ideas about what African literature should or should not be, and what 'authentic' African 'characters' can or cannot do*³⁹².

Cette question rejoint celle concernant le point d'origine de ces valeurs et de ces définitions, l'identité de ces « *gatekeepers* » et leur légitimité même. Dans un article récent³⁹³ dans lequel il revenait sur l'*African Writers' Series*, David Kaiza, écrivain et journaliste ougandais, poursuit la critique entamé par ses prédécesseurs à l'égard de la collection, en insistant sur l'image réductrice de l' « écrivain africain » qu'elle véhicule et perpétue, notamment auprès du lectorat local, à travers l'inscription de certaines œuvres de la collection au programme scolaire. Il écrit ainsi : « *for my generation of writers, those born in the 1970s, the AWS was classroom text*³⁹⁴ » et ajoute : « *it was not immediately clear at the time to a schoolboy that the thrust of literature in the classroom was prescriptive, that it was indoctrination into a certain worldview*³⁹⁵ ». Cette endoctrination consiste selon l'auteur à enfermer l'écrivain africain dans un cadre extrêmement étroit, valorisé, voire canonisé, par l'institution scolaire et universitaire, duquel il ne peut sortir qu'au risque de voir son « statut » d'auteur africain remis en cause :

*well into secondary school, I unconsciously thought of Soyinka as a non-African writer. It was not without reason. The preponderance of a particular way of looking at the world was so pervasive that an "African writer" was not really considered "African" if his literary creation strayed away from the discussion of blackness*³⁹⁶.

³⁹² OGUNLUSI, Tolu, « Who Controls African Literature ? », *Publishing perspectives*, [en ligne], 24 juillet 2009, [référence du 05/09/2014], <<http://publishingperspectives.com/2009/07/who-controls-african-literature/>>.

³⁹³ KAIZA, David, « But Why, Father ? », *art. cit.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁹⁵ KAIZA, D., *art. cit.*, p. 104.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 103. On peut souligner ici que cette perception de Wole Soyinka comme non authentiquement africain était déjà développé par les critiques nigériens dans les années 1970-1980. Voir notamment Chinweizu, Onwuchekwa Jemie and Ihechukwu Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature*, Enugu : Fourth Dimension Publishing, 1980.

La faiblesse des instances de légitimation nationales semble donc placer les jeunes écrivains dans une position ambiguë qui les rend dépendants d'une légitimation exogène dont ils rejettent – en partie du moins – la légitimité et les prémisses, mais par laquelle ils semblent devoir passer pour accéder à une certaine reconnaissance qui leur garantirait alors l'entrée dans le jeu littéraire national.

3. *Endogamie littéraire*

Le milieu littéraire kényan apparaît comme un milieu clos, au nombre relativement limité d'acteurs, qui occupent souvent des fonctions dédoublées : universitaire et critique, éditeur et critique, etc. On l'a dit, les universitaires font souvent partie des jurys des prix nationaux³⁹⁷, et ils sont aussi les auteurs des recensements d'ouvrages dans la presse locale. Selon Henry Chakava, cela donne lieu à des articles qui sont souvent « *elitist, almost academic*³⁹⁸ ». Le poids du milieu universitaire dans le champ littéraire kényan est donc un de ses traits principaux, qui provient, nous l'avons vu, de la façon même dont s'est constituée la littérature au Kenya, et qui sera remis en cause par les écrivains du collectif *Kwani?*. Ce dédoublement des fonctions s'explique en grande partie par un phénomène de très faible professionnalisation des métiers d'écrivain et de critique littéraire notamment, qui vient s'adosser à des définitions très malléables, dans les milieux éditoriaux comme chez le grand public, de ce que recouvre le terme de « littérature ».

De plus, le renouvellement des membres de ce milieu est relativement faible. Certaines figures de la lutte pour la transformation du département d'anglais en département de littérature à la fin des années 60, qui ont su négocier le maintien de leur place au sein de l'université de Nairobi sont toujours en place : on pense notamment à Chris Wanjala, aujourd'hui directeur du département de littérature, critique littéraire dans la presse, membre de jury des prix littéraires. Son fils est lui aussi spécialiste de littérature kényane³⁹⁹.

On a donc bien l'image d'un milieu qu'on pourrait qualifier d'endogame, et qui « verrouille » en quelque sorte l'accès au champ. Selon les mots de B. Wainaina : « *Kenya's*

³⁹⁷ On pense notamment aux spécialistes de la littérature kényane que sont Chris Wanjala, de l'Université de Nairobi, Emilia Ilieva, de l'Université d'Egerton, ou encore au Prof. Indagasi de l'Université de Nairobi.

³⁹⁸ CHAKAVA, Henry, *Books and Reading in Kenya*, *op. cit.*, p. 6.

³⁹⁹ Voir sa thèse de doctorat sur les écrivaines féministes kényanes : WANJALA, Alex Nelungo, *L'émergence et le développement de la voix féminine dans la littérature kényane postcoloniale*, *op. cit.*

*literary community sometimes behaves as if literature is a lineage: that some chosen somebody passes on the light to another chosen somebody, and so on*⁴⁰⁰. »

Cette endogamie propre aux agents du champ littéraire national semble également placer l'université au centre du champ, et faire de ses membres les gardiens du temple littéraire qui ferment la porte aux nouveaux entrants potentiels et dictent les « règles du jeu littéraire ».

4. Clôture du champ

De par les caractéristiques que nous avons décrites, il semble difficile d'appréhender un champ littéraire kényan autonome et de l'envisager indépendamment d'autres champs dans lesquels il s'insère. En effet, comme c'est le cas de nombreux champs littéraires africains, il s'agit d'un champ extraverti à plusieurs égards.

Nous avons évoqué l'extraversion du milieu éditorial kényan, occupé en grande part par des maisons d'édition issues de l'ancien centre colonial, ainsi que la nécessité pour les jeunes auteurs en quête de légitimation d'aller chercher du côté des prix internationaux, au vu des difficultés à être reconnu par les instances de légitimations locales.

Cette extraversion du champ kényan se manifeste également dans le fait que nombre de ses représentants (écrivains, professeurs, critiques) occupent souvent une double position, à la fois dans le champ national, mais aussi dans d'autres champs nationaux anglophones, aux États-Unis ou en Angleterre. On pense par exemple au cas de Ngugi wa Thiong'o, figure tutélaire de la littérature kényane, établi depuis longtemps aux États-Unis, où il enseigne et publie. De la même façon, les auteurs du collectif *Kwani?* s'insèrent également dans des champs extérieurs de par leur profession (Binyavanga Wainaina est par exemple directeur du *Chinua Achebe Center for African Writers and Artists* au *Bard College* aux États-Unis).

Cette présence à l'étranger est aussi en partie due à l'influence des résidences d'écrivains africains dans les pays anglophones (*Iowa International Writing Program*), ou encore des programmes développés par le *British Council* (le *Crossing Borders Creative Writing Programme* par exemple), qui font du champ anglo-américain un champ de référence, un champ qui englobe souvent le champ kényan. Billy Kahora, l'un des rédacteurs en chef de la revue, a ainsi obtenu un diplôme britannique de « *creative writing* » auprès de l'université d'Édimbourg, comme Parselelo Kantai (Birkbeck, Université de Londres). Yvonne Owuor a

⁴⁰⁰ WAINAINA, Binyavanga, « Editorial », *Kwani?* 3, Nairobi : Kwani Trust, 2005, p. 11-13, p. 11.

également participé à l'*Iowa International Writers' Program* en 2005. L'attrait des « centres » dominants de l'espace littéraire apparaît clairement dans le parcours de ces auteurs.

Enfin, à une échelle plus régionale, l'héritage de Makerere, puis de Nairobi comme centres où se sont développés, dans un milieu universitaire, les premiers écrivains et essayistes, font également du champ régional une détermination pertinente. On trouve ainsi des auteurs ougandais comme Doreen Baigana (qui travaille étroitement avec la maison d'édition *Storymoja*) ou encore David Kaiza, journaliste et essayiste qui travaille au comité de rédaction de la revue *Kwani?*.

Dans une perspective globale, donc, le champ kényan apparaît comme une catégorie mineure, tributaire et dépendante d'autres champs qui l'englobent. On peut donc dire du cas kényan, à la suite de N'goran que

les auteurs africains et le champ littéraire africain lui-même ne peuvent « exister et subsister sans une tradition internationale d'internationalisme artistique » (Bourdieu, 2001, p. 84), c'est-à-dire, le microcosme de production, de critique, de consommateurs et d'institutions nécessaires à la reconnaissance au-delà de la seule région⁴⁰¹.

Par ailleurs, l'autonomie du champ littéraire est également précaire en ce que la plupart de ses agents ont une « double vie », pour reprendre l'expression qu'emploie Bernard Lahire. La plupart des auteurs du collectif *Kwani?* appartiennent ainsi à des champs connexes : ils sont ainsi journalistes (Billy Kahora, Parselelo Kantai, Binyavanga Wainaina, Tony Mochama), musiciens, artistes. Leur appartenance à d'autres champs vient informer la façon dont ils occupent le champ littéraire. Prendre la mesure de cet « hors-champ » et de son influence sur la pratique littéraire de ses agents s'avère donc essentiel. Le poids de ce hors-champ, que la sociologie bourdieusienne ne prend pas assez en compte aux yeux de Lahire, lui fait préférer la notion de « jeu littéraire » à celui de champ : « la notion de « jeu » nous semble particulièrement adaptée pour désigner des activités, qui, comme la littérature, se pratiquent à des degrés d'investissement très différents, mais qui, globalement, concernent des individus ne pouvant se permettre de passer tout leur temps à jouer ce jeu⁴⁰². » Afin d'affiner cette notion de jeu, il reprend les caractéristiques du jeu mises en avant par Caillois et Huizinga : le jeu est une activité libre, qui se fait dans un temps séparé de la vie quotidienne. Il possède ses propres règles et normes, qui se distinguent des lois ordinaires. Son déroulement est donc

⁴⁰¹ N'GORAN, David K., « Pierre Bourdieu et l'Afrique Littéraire. Essai de sociologie du texte », *art. cit.*, p. 77.

⁴⁰² LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire*, *op. cit.*, p. 73.

réglé sans pour autant que son dénouement ne soit prévisible. Bien qu'il soit gratuit et n'apporte pas de gains matériels, il est capable d'absorber le joueur totalement⁴⁰³.

À bien des égards, le champ littéraire kényan apparaît bien comme un « jeu », qui, du fait de son autonomisation problématique, de ses instances de légitimation faibles, n'est pas fortement codifié. En effet, ce qui s'y joue est bien la règle même de ce jeu. Comme le souligne Bourdieu :

Un haut degré de codification de l'entrée dans le jeu va de pair avec l'existence d'une règle du jeu explicite et d'un consensus minimal sur cette règle ; au contraire, à un degré de codification faible correspondent des états des champs où la règle du jeu est en jeu dans le jeu. »⁴⁰⁴

Ce qui se joue donc dans l'entrée de la revue dans le champ est la règle même du jeu littéraire au Kenya. En proposant une nouvelle définition de ce que doit être et faire la littérature, les écrivains de la revue proposent de nouvelles règles qui viennent bousculer les règles établies, et qui vont jusqu'à remettre en cause les frontières mêmes du littéraire. Ce faisant, ils instaurent de nouvelles règles, une nouvelle *doxa*, qui s'appuie aussi sur des évolutions à l'œuvre dans des champs culturels connexes : critique universitaire, musique, journalisme.

C. Entrance de *Kwani?* dans le champ littéraire kényan

Il s'agit ici de présenter brièvement la façon dont la revue a fait son entrée dans le champ littéraire national, afin de mettre au jour diverses évolutions qui l'ont rendue possible. L'on reviendra tout d'abord sur la libéralisation de la parole publique, due à des évolutions qui eurent lieu du champ politique, avant de nous pencher sur l'importance de l'internet dans le développement de réseau d'écrivains. Enfin, il s'agira de décrire plus précisément la dynamique d'entrée de la revue dans le champ et la position particulière que celle-ci y occupe : dynamique et position marquées par leur marginalité.

1. Le contexte politique : une libération progressive de la parole

Les années 1980-1990 marquent l'apogée du régime répressif de Moi : la censure est à son comble, les arrestations d'intellectuels et d'opposants politiques se multiplient. Les mouvements de « décompression autoritaire » qui balayent l'Afrique et d'autres régions du monde (Europe de l'Est et Amérique latine notamment), touchent le Kenya dans les années

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴⁰⁴ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 370.

1990. Du fait d'une pression de plus en plus importante de la société civile, mais aussi d'une communauté internationale qui ne peut fermer les yeux sur les violations des droits de l'homme qui ont cours dans le pays, ni sur la corruption du gouvernement, le gouvernement kényan se voit contraint d'ouvrir le jeu politique – ce qu'il fera en 1992 en abrogeant la section 2a de la Constitution – mais aussi d'entreprendre des réformes politiques visant à une libération de la parole publique.

Ce mouvement de « décompression autoritaire » « rend possible la liberté d'expression, d'association et de publication⁴⁰⁵ » jusqu'alors soumise à un contrôle très important de l'État. Cette liberté d'expression retrouvée sera décrite par de nombreux acteurs des champs médiatiques et culturels comme une « seconde libération ». Cette libération de la parole s'exprime d'abord dans la pratique de la satire politique dans la presse, notamment chez les dessinateurs comme Paul Kalemba « Maddo » ou encore de Godfrey Mwampembwa « Gado », mais aussi à travers les textes et les pièces populaires (en anglais et en gikuyu) de Wahome Mutahi qui attirent un public de lecteurs et de spectateurs de plus en plus important. Le trio de comédiens *Redyculass*, formé en 1998 par John Karié, Tony Njuguna et Walter Mong'are, connaît également un grand succès national (ils eurent leur propre émission à partir de 1999) et international (diffusion sur la BBC, tournées aux États-Unis). Ces derniers suivent la voie ouverte par Wahome Mutahi et proposent une satire directe de la liturgie politique et de la rhétorique du régime Moi⁴⁰⁶. L'irrévérence politique du trio marquera de son influence les artistes et les écrivains qui ont été à l'origine de *Kwani?* : dans le premier éditorial, B. Wainaina parle ainsi de « *Recykyulass generation* » à propos du public mais aussi des contributeurs de la revue (« *This is the Kenya that Kwani? is about*⁴⁰⁷»). Dans le sillage de cette libération de la parole publique (critique), un renouveau artistique et culturel semble avoir lieu. Ce renouveau, évoqué à maintes reprises par les rédacteurs de la revue, apparaît notamment dans le développement d'une scène musicale locale, autour du hip-hop, dont le courant le plus engagé et militant utilise le *sheng*⁴⁰⁸. Si d'abord, les groupes kényans

⁴⁰⁵ MARTIN, Denis-Constant, *Les Nouveaux langages du politique en Afrique Orientale*, Paris : Karthala, 1998.

⁴⁰⁶ Voir à ce sujet MUSILA, Grace A., « The 'Redykyulass Generation's intellectual interventions in Kenyan public life », *art. cit.*, p.284-290.

⁴⁰⁷ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani? 1*, p. 6.

⁴⁰⁸ FERRARI, Aurélia, « Hip-hop in Nairobi : recognition of an international movement and the main means of expression for the urban youth in poor residential areas ». In Njogu, Kimani et MAUPEU, Hervé, *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam : Mkuki na Nyota Publishers, 2007, p. 107-128.

s'essayaient au genre en reproduisant l'accent et le rythme américain⁴⁰⁹, les groupes qui leur succédèrent adoptèrent au contraire le swahili et le *sheng* et parvinrent à trouver un public plus large. De la même manière, on assiste dans les années 1990 et 2000 à une libéralisation des médias, qui conduit à une diversification du paysage audiovisuel kényan, avec l'apparition de stations de radio et de chaînes de télévision. Cette diversification a eu deux effets principaux. D'une part, elle mit fin au monopole d'État sur les médias, exercé notamment par le biais de la *Kenya Broadcasting Corporation* (KBC), qui à bien des égards constituait un des outils grâce auquel le président Moi manifestait son omniprésence jusque dans les foyers⁴¹⁰. D'autre part, elle permit de mettre au jour une demande plus forte du public pour des produits culturels (musique, émissions télévisées) locaux qui a à son tour provoqué un regain de créativité nationale.

Enfin, l'élection en 2002 de Mwai Kibaki, porté à la tête du pays par la coalition NARC (*National Rainbow Coalition*), vient conforter dans l'imaginaire collectif l'idée d'une véritable alternance politique et d'une transition démocratique réussie, synonyme de libération entière de la parole. Cet optimisme, dû en grande part au soulagement de beaucoup de voir Moi céder enfin la place, ne doit toutefois pas occulter le fait qu'il s'agit d'une alternance de surface, Kibaki ayant occupé des fonctions dans le gouvernement Moi. Suite aux violences électorales de 2008, la liberté de la presse fut ainsi remise en cause par le gouvernement Kibaki, à travers l'amendement apporté au *Communication Act* de 1998⁴¹¹. Le gouvernement Kibaki est ainsi accusé d'avoir arrêté et battu des journalistes qui demandaient des réponses sur la famine dans le nord du Kenya en février 2009⁴¹².

Les évolutions du champ politique, qui à leur tour ont influé sur le champ culturel, ont ainsi modifié radicalement l'espace des possibles en termes de liberté artistique et créatrice et ont ainsi rendu possible la création et le développement de la revue.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁴¹⁰ Les médias de l'époque décrivaient ainsi ses moindres faits et gestes, allant jusqu'à informer chaque dimanche la population de sa présence au service dominical. Voir MUSILA, G., « The 'Redykyulass Generation's intellectual interventions in Kenyan public life », *art. cit.*.

⁴¹¹ Cet amendement donne un pouvoir considérable au gouvernement puisqu'il lui permet de prendre possession d'une maison de presse et de confisquer ce que bon lui semble si l'état d'urgence est déclaré. Par ailleurs, il permet au ministre de l'Information et de la Communication de diriger la *Communications Commission of Kenya*, qui contrôle les informations et le contenu diffusés par les maisons de presse.

⁴¹² STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, *op. cit.*, p. 79-80.

2. De l'importance de l'internet et des réseaux sociaux

Le développement des télécommunications, et notamment de l'internet à la fin des années 1990, a également joué un rôle non négligeable dans la création de la revue. Les forums et les blogs qui se développent représentent des lieux de socialisation et d'échanges, mais aussi de publication⁴¹³ et d'expression alternatifs. La création de la revue est fortement liée à l'émergence de ces nouveaux espaces de sociabilisation littéraire transnationale. B. Wainaina, raconte ainsi dans ses mémoires la naissance de la revue :

I meet online and make friends with a young Nigerian woman, Chimamanda Adichie, who is also trying to get published. We critique each other's work. Soon, we are e-mailing every day. I meet Muthoni Garland online and other Kenyan writers – a community starts to connect and talk. Soon we are talking about publishing, about starting a magazine⁴¹⁴.

Sur le site du *Kwani Trust*, le récit de la naissance de la revue met en lumière le rôle de ce nouvel outil de communication. Les discussions entre artistes naissent d'un échange de courriels qui est diffusé de plus en plus largement dans les réseaux de sociabilité des artistes. On lit ainsi dans le texte « *Our History* » la description suivante : « *Friends added other friends to the email's cc line. Others just added people they thought would be interested even though they did not know each other well. The conversation grew and continued for months⁴¹⁵.* »

Cette conversation virtuelle peut apparaître comme un avatar moderne des salons littéraires, et l'internet comme un lieu d'échange et d'émulation pour des aspirants écrivains, à cette différence près que les droits d'entrée reposent sur des cercles sociaux aux frontières plus lâches et mouvantes que celles qui régissaient les salons. La conversation engagée en ligne se poursuit toutefois dans la capitale kényane, au cours de rencontres organisées chez les uns et les autres et qui s'apparentent à des salons. Ces sessions de discussion ont lieu aux domiciles d'acteurs légitimés du champ journalistique et artistique kényan : tantôt chez Ali Zaidi, rédacteur en chef de l'hebdomadaire kényan *Daily Nation* depuis 1998 et sa femme, la

⁴¹³ Il est intéressant de noter à cet égard que le jury du prix Caine a changé les règles du prix en 2002, élargissant la définition de « publication » pour inclure les publications en ligne, en l'occurrence pour accepter la nouvelle de B. Wainaina. Ce changement témoigne de l'acceptation nouvelle par une instance de consécration de l'internet comme lieu de publication.

⁴¹⁴ WAINAINA, B., *One Day...*, op. cit., p. 188-189.

⁴¹⁵ Extrait du texte « *Our History* » du site de *Kwani*?, <www.kwani.org>, disponible à l'URL suivante : <<http://www.kwani.org/our-history/kwani.htm>>, consultée le 16/10/2013.

sculptrice Irene Wanjiru, tantôt chez la journaliste et auteure Rasna Warah⁴¹⁶. Néanmoins, de nombreux auteurs et intellectuels kényans de la diaspora continuent de prendre part au dialogue par le biais de l'internet.

Par ailleurs, ces nouveaux outils de communications occupent une place importante dans les pages de la revue – témoignant d'un intérêt pour ces nouvelles formes d'échanges contemporaines en tant que possible matériau de création littéraire – mais aussi dans les stratégies de diffusion et captation du public, par le biais des réseaux sociaux (Facebook, Twitter) notamment.

Ces nouveaux réseaux virtuels contribuent au développement de communautés qui se construisent dans un rapport différent à l'espace. En effet, ils « permettent d'établir un débat, un dialogue et des relations entre les individus séparés territorialement, mais qui forment néanmoins des communautés d'imagination et d'intérêt au sein même de cette diaspora⁴¹⁷ » et ce phénomène offre ainsi « de nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi et des mondes imaginés⁴¹⁸ ». Il permet de recréer une « communauté imaginée » (« *imagined community* »), pour reprendre le terme de Benedict Anderson⁴¹⁹, autour d'une image cosmopolite et internationaliste de la figure de l'intellectuel et de l'écrivain. Ainsi, la communauté évoquée plus haut par B. Wainaina se définit par un lien nouveau à l'espace géographique dont elle est issue, et incorpore la diaspora kényane. Le Kenya partagé par ses auteurs n'est pas tant celui dans lequel ils vivent – puisque beaucoup de ces auteurs vivaient ailleurs à l'époque – qu'un pays imaginé, en commun.

3. Evolutions dans le champ universitaire

Les évolutions des études littéraires et notamment l'influence croissante des *Cultural Studies*, représentent également une modification de l'espace des possibles en matière de création littéraire. En effet, de nombreuses études voient le jour au début des années 2000 autour de problématiques qui s'intéressent aux formes populaires, telles qu'on les retrouve dans les pages de la revue. On peut évoquer par exemple les travaux universitaires autour du *sheng*, langue méprisée et rejetée par l'élite intellectuelle kényane mais qui fait l'objet

⁴¹⁶ Elle écrit pour le *Daily Nation* une colonne hebdomadaire depuis 1996, et est l'auteur de plusieurs livres, notamment sur la place des Kényans d'origine indienne dans la société kényane.

⁴¹⁷ APPADURAI, A., *Après le colonialisme*, op. cit., p. 279.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 2003 (1991).

d'analyses de plus en plus nombreuses et de tout type : linguistiques (Githoria, Ferrari), sociologiques (Samper, wa Mungai), ou encore politiques (Hillwaert)⁴²⁰. On peut également évoquer les travaux autour de phénomènes culturels comme les pièces radiophoniques (Ligaga), la culture *matatu* (wa Mungai), la musique populaire (Nyairo), ou encore la colonne *Whispers* de Wahome Mutahi (Ogola)⁴²¹. Ces travaux universitaires témoignent d'un renouvellement de l'étude littéraire. Comme le souligne Joyce Nyairo :

*Reflecting on the dominant approaches to literary scholarship in Kenya, I began to realize that it is our failure to adequately infuse popular culture into discussions that has resulted in the oft repeated and common place declaration that in Kenya, literature is a fast-dying practice*⁴²².

Cette place faite aux éléments issus de la culture populaire témoigne d'une approche nouvelle de la littérature, qui englobe et intègre des formes et des objets jusque-là exclus des études littéraires, et que l'on retrouve chez les éditeurs de la revue. À cet égard, l'on peut souligner l'influence du pôle universitaire sud-africain de Witswatersrand, dont sont issus de nombreux jeunes universitaires kényans mentionnés plus haut. Fuyant les universités kényanes étouffées et paralysées par la censure et la répression liées au climat politique des années 1980, et caractérisées selon eux par un manque de dynamisme intellectuel, ils ont trouvé refuge et stimulation dans l'institution sud-africaine qui fut la première du pays à mettre en place un département de littérature africaine⁴²³. S'est alors développé un réseau de chercheurs kényans

⁴²⁰ Voir la section VII.b. de la bibliographie sélective pour une liste des ouvrages récents sur la question.

⁴²¹ Voir la section VI.c. de la bibliographie sélective pour une liste détaillée d'ouvrages.

⁴²² Citée dans WANJALA, Chris, « *Popular Culture in East Africa* », In OGUDE, James et NYAIRO Joyce (éd.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton : Africa World Press, 2007, p. 204. Il est intéressant de noter que Joyce Nyairo, en plus de ses responsabilités universitaires, est également chargée de mission auprès de la *Ford Foundation* et était également en charge notamment de la gestion du portefeuille « *Media, Arts and Culture* » dont dépendait la revue *Kwani?* entre 2007 et 2008. Malheureusement, malgré de nombreuses demandes de notre part, elle a refusé tout entretien.

⁴²³ Dans un entretien avec James Ogude, celui-ci nous a parlé du rôle qu'il a joué en ce sens en tant que l'un des premiers à rejoindre cette université à la fin des années 1980. Il a notamment mis en place un système d'échanges destiné aux étudiants (notamment aux doctorants) kényans et visant à leur donner accès à des ressources dont ne disposaient pas forcément leurs universités d'origine (bibliothèque, par exemple).

à même d'appuyer la démarche de la revue, et qui se trouve lui aussi en opposition avec le milieu universitaire kényan, perçu comme sclérosé et peu apte à se renouveler⁴²⁴.

Si les auteurs du collectif *Kwani?* n'appartiennent pas pour la plupart à ces milieux universitaires, la canonisation de formes populaires par le biais de leur transformation en objets valables d'analyse littéraire participe d'une évolution générale des champs discursifs qui a permis à la revue de trouver un écho plus large, et donc potentiellement une certaine légitimation. La réflexion de Joyce Nyairo met en avant un double mouvement à l'égard du terme polémique de « littérature » : un mouvement centrifuge, avec la volonté de décentrer l'étude littéraire en prenant en considération et en réhabilitant des genres jusqu'alors considérés comme « mineurs », et un mouvement englobant qui tend, en interrogeant la définition de ce qu'est la littérature et plus précisément à l'endroit de ses frontières, à proposer une vision inclusive, totalisante.

4. *Marginalité et exogénéité*

La naissance du magazine est tributaire de deux institutions étrangères : Le *Caine Prize* d'une part, et la *Ford Foundation* d'autre part. Le prix *Caine*, du nom de l'ancien président de la compagnie Booker, qui subventionnait le prix du même nom, fut lancé en 2000. Depuis, il récompense chaque année les meilleures nouvelles écrites en anglais du continent africain. Il organise également des ateliers d'écriture destinés aux écrivains « repérés » par le jury. Il publie enfin chaque année les nouvelles des nominés ainsi que celles qui sont produites au cours de ces ateliers. Il s'agit donc moins d'une instance de consécration à proprement parler que d'une institution qui vise à faire émerger et à rendre audibles les « nouvelles voix⁴²⁵ » du continent à travers la promotion d'une forme implicitement présentée comme plus proche de la tradition orale africaine. On lit ainsi sur le site du prix : « *Its focus is on the short story, reflecting the contemporary development of the African story-telling tradition*⁴²⁶ ». Le prix soulève, comme les collections créées dans les « centres littéraires », des questions de sélection et de valorisation de certains textes aux dépens d'autres. De

⁴²⁴ C'est par exemple le point de vue de Tom Odhiambo, jeune professeur à l'Université de Nairobi, qui déplorait, dans un entretien qu'il nous a accordé en juin 2009, cette incapacité des élites universitaires kényanes à sortir de leur « *comfort zone* » et leur refus de se remettre en question.

⁴²⁵ La citation de Pline l'Ancien « *Ex Africa semper aliquid novi* » mise en avant sur leur site renvoie bien à cette vision.

⁴²⁶ Voir « About the Prize » sur le site internet du prix, Caine Prize [référence du 30 août 2014]. <<http://www.caineprize.com>>.

nombreux travaux ont démontré les biais qui sous-tendent ces prix : P. Casanova décrit bien cette « élaboration progressive des critères explicites de l'universel⁴²⁷ » présidant au choix du prix Nobel de littérature, et qui repose finalement sur « un modèle général qui place l'Europe en position centrale⁴²⁸ ». Dans le domaine anglophone, Graham Huggan a procédé à une critique similaire du prix Booker, dont il rappelle le lien à l'histoire coloniale⁴²⁹, le présentant comme un prix qui, dans sa promotion récente d'œuvres « postcoloniales », témoigne de son ancrage dans un discours paternaliste : « *The Booker might be seen [...] as remaining bound to an Anglocentric discourse of benevolent paternalism*⁴³⁰ ». De façon plus nuancée, Sarah Brouillette a cherché à montrer dans un ouvrage récent comment les auteurs eux-mêmes étaient parties prenantes de cette mise en scène de la marginalité et de l'exotisme, dans un jeu de fausse soumission aux instances que représentent les prix et les maisons d'édition⁴³¹. Notre propos ici n'est pas d'entrer en détails dans le rôle joué par le prix Caine à cet égard, mais plus modestement de mettre au jour la façon dont l'obtention de ce prix a représenté un outil de pénétration du champ littéraire kényan pour la revue, par l'intermédiaire de B. Wainaina.

Celui-ci le remporte en 2002, ce qui lui a permis d'accumuler un certain capital économique (les \$15 000 du prix) mais aussi une certaine visibilité et un capital symbolique et relationnel qui ont rendu possible la création de la revue et ont contribué à accroître sa visibilité internationale. Parselelo Kantai évoquait ainsi dans un entretien avec D. Strauhs le rôle qu'eut le prix dans la création de la revue : « *I dare say if Kwani? had started as just another idea, it would have taken much longer to have the transnational impact it has had*⁴³² ». Si le gouvernement de l'époque semble faire peu cas de ce prix⁴³³, le *British*

⁴²⁷ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 219.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁴²⁹ La compagnie Booker McConnell fut d'abord, à sa création en 1834, une compagnie de transport qui acheminait le sucre produit en Guyane britannique vers la métropole.

⁴³⁰ HUGGAN, Graham, « Prizing « Otherness » : A Short History of The Booker », *Studies in the Novel*, Automne 1997, Vol.29, n°3, p. 412-433, p. 418.

⁴³¹ Voir BROUILLETTE, Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. New York : Palgrave Macmillan, 2007.

⁴³² Cité dans STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, op. cit., p. 75.

⁴³³ Il dénonce ainsi l'indifférence du gouvernement dans le premier numéro de la revue : *Now I may be sounding much like I want fame or fortune or medals or something. No – I am simply disturbed by the refusal of our government to take what we are doing seriously. After all they are OUR government. Like many of a new generation, I am disturbed by the way our efforts seem not to matter*. WAINAINA, B., « Editor's Rant,

Council de Nairobi organise un événement en son honneur et c'est à cette occasion que B. Wainaina fait la connaissance de Rob Burnet alors chargé de gérer le portefeuille « *Media, Arts and Culture* » auprès de la *Ford Foundation* à Nairobi. Celui-ci connaît Nick Elam, le président du prix Caine, qui lui a parlé du jeune auteur kényan. Nick Elam nie avoir été à l'origine de la création de la revue, tout en soulignant l'importance de ce capital relationnel :

*Rather than having any kind of direct involvement in the foundation of Kwani?, it's a case of people who have the same kind of basic objectives, not necessarily working institutionally together, but certainly by our activities, encouraging each other.*⁴³⁴

Rob Burnet cherche à cette époque des structures artistiques à financer au Kenya⁴³⁵. Après plusieurs mois de discussions et de négociations, *Kwani Trust*, organisation à but non lucratif, est créée, financée par la *Ford Foundation*⁴³⁶. Le premier numéro du magazine paraît fin 2003, et contient la nouvelle *Weight of Whispers*, d'Yvonne Adhiambo Owuor, lauréate du prix Caine en 2003.

Le mode de financement de la revue, semblable en maints aspects à celle de l'ONG, la place dès lors dans un rapport différent au champ économique. Malgré une volonté répétée de générer des profits, ceux-ci ne sont pas impératifs à la survie de la revue qui dépend principalement de donateurs étrangers ou d'institutions philanthropiques qui œuvrent dans le domaine culturel. Cette absence de nécessité à se soumettre aux demandes du marché est selon Rob Burnet une condition nécessaire à l'émergence d'une avant-garde à même de promouvoir et de stimuler la créativité littéraire locale.

How much our government cares for writing », *Kwani? I*, p. 233 Cette indifférence n'est pas le seul fait du gouvernement Moi encore en pouvoir en 2002 lorsque Binyavanga Wainaina reçoit le prix, puisqu'elle persiste en 2003, lorsque Yvonne Owuor reçoit le prix Caine pour *Weight of Whispers*. Cette citation révèle toutefois, malgré la précaution oratoire (« *I may be sounding like...* »), un désir de reconnaissance et de légitimation nationale qui est frustré par l'indifférence apparente du gouvernement.

⁴³⁴ Cité dans STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, op. cit., p. 36-37.

⁴³⁵ Il est à l'origine, par sa position au sein de la branche de la *Ford Foundation* de Nairobi, du développement de plusieurs organisations culturelles dans les domaines artistiques : le *Kuona Trust*, fondé en 1995 et consacré aux arts visuels, mais aussi le *Karamu Trust*, consacré au théâtre en 2003, et *Twaweza Communications*, qui publie le journal *Jahazi*

⁴³⁶ Voir en annexe la transcription de l'entretien mené avec Rob Burnet le 22 juillet 2009 à Nairobi.

Cette idée est perceptible dans la distinction qu'il opère entre *Storymoja*, une maison d'édition privée fondée par Muthoni Garland en 2007, et *Kwani?* :

*Kwani? has taken the easy road, although they were the ground-breakers, Storymoja couldn't have done it without Kwani? [...] my sense at Ford's was that we were going to fund the avant-garde, we were going to fund the edge, and that things would move from the edge to the middle and that's okay because the middle things should be able to sustain themselves*⁴³⁷.

La revue fait donc figure d' « enfant gâté » du monde éditorial kényan, dans la mesure où la question des bénéfices économiques des produits littéraires n'est pas du tout centrale à la survie de la revue. Selon D. Strauhs, la *Ford Foundation* aurait versé entre 100 000 et 255 000 dollars par an au cours des premières années d'existence de la revue, et leur apport va croissant à mesure que les publications et les activités de la revue augmentent⁴³⁸. Toutefois ce financement ne doit pas être réduit à un asservissement : comme c'est le cas pour les institutions culturelles (et cela vaut ici également pour les programmes du British Council, de la BBC, etc...), Bourdieu nous rappelle qu'il ne faut pas oublier « que la logique du champ fait que l'on peut se servir des ressources offertes par un groupe ou une institution pour produire des produits plus ou moins indépendants des intérêts ou des valeurs de ce groupe ou de cette institution⁴³⁹ ». Dans son travail sur les *LINGO*, D. Strauhs évoque l'argument mis en avant par la fondatrice de FEMRITE, Hilda Twongyeirwe, à savoir que son organisation choisit aussi l'institution qui la finance en fonction des valeurs qu'elle véhicule⁴⁴⁰. R. Burnet, comme B. Kahora et B. Wainaina, insistent dans les entretiens qu'ils nous ont accordés sur l'absence de contraintes éditoriales liées au financement de la *Ford Foundation*. Ils insistent davantage sur une vision partagée du rôle de la revue en termes de liberté d'expression et de promotion de la création littéraire.

Toutefois, certains critiques, dont d'anciens contributeurs de la revue, soulèvent la question de l'influence de ce financement, en termes de contenu de la revue notamment. Le changement de direction de la *Ford Foundation* en 2009, évoqué par R. Burnet lors de notre entretien a ainsi entraîné dans la branche de Nairobi la disparition du portefeuille « *Arts, Media and Culture* », remplacé par un portefeuille restreint à la promotion de la liberté d'expression et des médias indépendants (« *Advancing Public Service Media* », créé en 2009).

⁴³⁷ Entretien avec Rob Burnet, reproduit en annexe (Annexe 4)

⁴³⁸ STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, op. cit., p. 61.

⁴³⁹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 423.

⁴⁴⁰ STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, op. cit., p. 64.

Selon Shalini Gidoomal, auteure et journaliste publiée dans la revue, ce changement risque de provoquer un infléchissement dans le choix éditorial de la revue, notamment en ce qui concerne les genres et les thèmes privilégiés :

Later from early 2009 in particular the move towards non-fiction is much more related to the hard fact that Ford is no longer willing to fund fiction but is more interested in the nonfiction, political activist sphere. This is related to a change in leadership at Ford Foundation in the US, the economic recession (huge reduction in their endowment) and a change in direction of policy⁴⁴¹.

On voit ici que la question du financement et de son influence reste complexe. On pourrait arguer que la création non-fictionnelle a toujours occupé une place importante dans la revue, et plus particulièrement avec l'arrivée de B. Kahora en 2004, et que le choix de cette forme, en lien avec l'exploration de thématiques politiques, ne peut être expliquée par le seul changement de politique de la part de la *Ford Foundation*. Outre le fait que cette dernière n'est plus la seule source de financement de la revue, les évolutions socio-politiques du pays – et notamment la vague de violences qui traversa le pays à l'issue controversée des élections présidentielles de 2007 – ainsi que la prééminence de ce genre dans l'espace littéraire anglophone représentent d'autres facteurs explicatifs non négligeables.

Le recours à un financement exogène fait apparaître une certaine dépendance de la revue vis-à-vis d'évolutions politiques et idéologiques qui ont cours ailleurs. Toutefois, malgré cette dépendance (relative), le mode de financement de la revue semble également permettre à celle-ci de mettre en avant l'image d'une création désintéressée et dégagée de toute logique économique, centrale à l'idée d' « économie inversée » proposée par Bourdieu. Il définit celle-ci au sein du champ littéraire français ainsi :

cet univers relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes⁴⁴².

⁴⁴¹ KAMENCU, K., *Literary Gangsters? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴² BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 201.

Dans la gradation que présente Bourdieu entre les deux pôles que sont « la subordination totale et cynique à la demande » d'une part et « l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences⁴⁴³ » d'autre part, *Kwani?* occupe une position privilégiée du fait de la possibilité qu'il lui est offerte de ne pas se trouver dans la nécessité de se financer uniquement par les revenus générés par ses publications. Toutefois, si la négation des bénéfices économiques immédiats au profit de bénéfices d'ordre symbolique est le propre des avant-gardes décrites par Bourdieu, les membres de cette avant-garde kényane apparaissent également comme les membres d'une certaine élite, économique et intellectuelle. Les écrivains de la revue apparaissent davantage comme des « privilégiés » du fait de leur origine sociale (classes moyennes supérieures, essentiellement) et de leur trajectoire cosmopolite (éducation à l'étranger, protection d'institutions étrangères, position dans d'autres champs connexes, etc...). De plus, le financement par la *Ford Foundation* qui leur donne une relative liberté éditoriale, leur confère un avantage certain sur les autres agents du champ, comme les maisons d'édition commerciales, qui, par définition, doivent s'insérer dans une logique marchande en vue de survivre.

L'entrée de la revue dans le champ kényan s'est faite en grande partie grâce à la revendication – et dans une certaine mesure la construction – d'une certaine image d'une avant-garde rebelle, liée à la jeunesse, et donc implicitement au rejet du pouvoir économique et politique. L'insistance de Rob Burnet sur l'apparence de B. Wainaina au moment où il remporte le prix Caine (et notamment sur le fait qu'il porte des dreadlocks⁴⁴⁴) témoigne de la perpétuation d'une certaine vision des avant-gardes, qu'il faut toutefois nuancer. L'analyse des conditions d'entrée de la revue dans le champ littéraire kényan met plutôt au jour la façon dont un réseau d'auteurs et de journalistes kényans s'est constitué par le biais de l'internet, et la manière dont l'un d'entre eux a su tirer profit du capital économique et symbolique d'un prix international. Le contexte plus large de décompression autoritaire et de libération de la parole a également joué un rôle non négligeable dans la naissance et la création de la revue.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁴⁴ Voir l'entretien avec Rob Burnet, retranscrit en Annexe « *he was a guy on the front page of a paper, and he wasn't a criminal and he had dreads, and he'd done something cultural and something creative and it was big news* ». Nous reviendrons plus bas sur l'*hexis* de Binyavanga Wainaina, voir infra. Chapitre 6.

D. En guise de conclusion

L'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire kényan s'est faite selon des modalités particulières. Tout d'abord, elle fait apparaître des caractéristiques propres au champ kényan, champ dont l'autonomie et la clôture restent discutables, champ en formation et dans lequel les règles du jeu littéraire ne semblent pas fixées. La modification des possibles entraînée par la décompression autoritaire, entamée déjà depuis 1992, et par l'émergence de nouveaux modes de socialisation littéraire, liées au développement de l'internet, a permis à Binyavanga Wainaina et aux auteurs qui l'ont accompagné dans la création de la revue de s'inscrire dans le champ par le biais d'un positionnement marqué par sa marginalité et son exogénéité. Ces deux notions seront au cœur du discours qui accompagna l'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire, tant du côté de leurs défenseurs que de leurs détracteurs. Elles sont toutes deux centrales dans la posture mise en avant par les membres du collectif *Kwani?*, et sont aussi à lire comme une stratégie – qui n'est pas forcément consciente – qui vise à se présenter comme des agents d'une renaissance littéraire, rôle dont ils tirent leur légitimité. Comme le souligne Maingueneau,

[p]ar sa manière de « s'insérer » dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain construit en effet les conditions de sa propre création ; il est des œuvres dont l'autolégitimation passe par le retrait solitaire de leur créateur, il en est d'autres qui exigent sa participations à des entreprises collectives.⁴⁴⁵

La marginalité par rapport aux lieux traditionnels de la littérature, le recours à des images qui renvoient à certaines figures marginales sont assumés voire mis en scène par les fondateurs de la revue, et représentent également à nos yeux les marques de la paratopie fondatrice de la revue.

⁴⁴⁵ MAINGUENEAU, D., *Le Discours littéraire, op. cit.*, empl. 1831.

Chapitre 6 : Postures de la revue

Afin de mettre au jour les postures mises en œuvre par les auteurs liés à *Kwani?*, nous procéderons à une analyse des discours qui accompagnent les textes publiés dans la revue, c'est-à-dire le paratexte de la revue, conçu, à la suite de Gérard Genette, comme tout texte qui accompagne le texte⁴⁴⁶. En effet, comme le rappelle Bourdieu, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur⁴⁴⁷ ». Ces discours sont également des sites de prise de position des rédacteurs par rapport à d'autres positions existantes. Ils sont le lieu de l'expression, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins calculée, d'un positionnement, de l'affirmation d'une différence, et d'influences. La distinction que Bourdieu opère entre position dans le champ et prises de position⁴⁴⁸ est ici importante, car ces dernières trouvent leur expression dans les œuvres et les discours qui les accompagnent, mais ne recouvrent pas forcément parfaitement la position occupée dans le champ de production. Les prises de position ont une fonction tout à la fois programmatique (elles se projettent dans une position convoitée dans le champ) et de légitimation rétrospective et réflexive, en posant les fondations de la légitimité littéraire de l'œuvre qu'elles accompagnent. Ce jeu de prises de position existe à la fois dans des situations antagonistes, dans lesquelles il s'agit de répondre à des critiques, de défendre sa position en attaquant celle des autres, ou en la subvertissant. Il apparaît également dans des situations d'exposition des choix faits, dans les manifestes où les auteurs justifient leur démarche par rapport à leur inscription dans l'historicité du champ littéraire mais aussi par rapport aux attentes supposées du public visé, attentes auxquelles ils souhaitent répondre et qui peuvent être tributaires de changements dans les champs politiques et sociaux. À cette analyse des discours qui accompagnent et inscrivent les productions de la revue dans une certaine stratégie de positionnement, une posture, viennent s'ajouter tout ce qui relève de l'image de la revue, que nous appellerons le « label » de la revue, conçu comme signe distinctif, marque de fabrique. Ce « label » renvoie à l'image de la revue telle qu'elle est portée par les auteurs et leurs *hexis* – façon dont certaines dispositions, ou *habitus*, sont incarnées dans l'aspect physique, la

⁴⁴⁶ Voir GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, collection « Points », 1987, p. 7.

⁴⁴⁷ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 285.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 380 et seq.

démarche – mais aussi telle qu'elle s'inscrit matériellement dans le périphrase⁴⁴⁹ de la revue – couvertures, illustrations.

Nous reviendrons dans un premier temps sur le « *Great Debate* » qu'a provoqué l'entrée de *Kwani?* dans le champ littéraire kényan, afin d'analyser le discours « contre » que développent les auteurs de *Kwani?*, discours qui est marqué par une certaine radicalité qui peut être lue comme stratégique. En développant un discours de la rupture, de la table rase, les créateurs de la revue créent en même temps un espace au sein du champ et dans lequel ils peuvent exister. Les discours antagonistes qui se laissent lire dans les journaux de l'époque s'articulent autour de trois grands axes de discorde, indissociables. Le premier axe est lié à l'espace et aux lieux de la littérature. En effet, l'ordre littéraire repose, selon les détracteurs de *Kwani?*, sur le respect de certains *sites* de manifestation du littéraire, qu'il s'agisse d'institutions, ou de lieux plus abstraits comme la langue ou le genre. Les partisans de la nouvelle revue, quant à eux, développent au contraire une rhétorique de l'ouverture, et de décloisonnement du littéraire, tant par l'inclusion de genres dits « populaires » que par rapport à celle d'autres productions culturelles telles que la musique ou les arts visuels. Le second axe, lié au temps, reprend un des *topoi* qui traversent la littérature africaine : celui du fossé générationnel, d'une opposition entre jeunesse et vieillesse, avec tout ce que ces deux termes peuvent connoter au Kenya. Le troisième axe traverse le second en liant la jeunesse au désordre et la vieillesse à l'ordre (établi). C'est là qu'émerge un véritable discours sur l'enjeu des luttes qui ont lieu dans le champ littéraire, à savoir ce monopole, remis en cause par *Kwani?*, de la définition du littéraire et du canonisable.

Le caractère stratégique du discours de la table rase apparaît lorsque l'on se penche sur le contenu de la revue. En effet, le paratexte de la revue se caractérise par la présence dominante d'effets de citations. Ces phénomènes de citations, qui prennent diverses formes et dont il convient de démêler les fonctions, semblent souligner que c'est en passant par les autres, contemporains ou non, que la revue se définit. Tout d'abord, d'un point de vue diachronique, la citation est façon de mettre en scène une filiation littéraire, de se poser en héritier d'une lignée littéraire ou intellectuelle. D'un point de vue synchronique, elle permet aux rédacteurs de la revue de marquer leur appartenance à des mouvements qui leur sont contemporains, et ainsi s'inscrire dans l'espace mondial. D'autre part, les citations –

⁴⁴⁹ Nous l'entendons au sens où Genette l'a défini : ce qui « a [...] un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même, autour du texte, dans l'espace du même volume. », GENETTE, G., *Seuils*, *op. cit.*, p. 10.

notamment visuelles – puisent dans un répertoire d’images ou d’énoncés supposé partagé par le lecteur, et leur analyse permet de tracer les contours du lectorat visé de la revue. Ces citations ne proviennent pas uniquement d’une archive littéraire, elles puisent aussi dans une culture plus large : culture cinématographique mais aussi publicitaire mondiale et nationale. En jouant sur la polysémie de ces signes, sur la fluidité de ces signifiants, les rédacteurs de la revue construisent une posture aux multiples facettes, qui se construit dans une tension entre les pôles populaire et intellectuel d’une part et entre vocation cosmopolite et nationale d’autre part.

A. *The Great Debate* : de la légitimité littéraire

Par sa portée révolutionnaire et iconoclaste, l’apparition du magazine a provoqué un débat important dans les milieux littéraires de l’époque. Sa volonté de redéfinir les frontières, de l’espace littéraire kényan comme celles de la littérature, lui ont valu des critiques violentes de la part des milieux universitaires et des médias. Comme le rappelle Grace Musila, dans son recensement des nouveautés littéraires en Afrique de l’Est en 2004-2005 :

The magazine marked a significantly new direction in East African literature with its iconoclastic approach to literary production, and its insistence on challenging and dismantling conventional genre boundaries. This liberal approach to literature did not go down well with the mainstream literary critics and set off what has come to be known as ‘the great debate’ – a long and heated debate in local literary circles which played itself out in the local media. At the core of the debate lie concerns regarding issues of canonization and notions of high art and popular literature⁴⁵⁰.

Cette description met en lumière plusieurs axes qui se retrouvent dans la rhétorique mise en œuvre dans les éditoriaux des premiers numéros du magazine. L’idée de nouveauté tout d’abord, qui s’exprime ici en termes d’espace : le magazine a permis d’orienter d’une nouvelle façon la direction prise par la littérature est-africaine. Cette volonté implique un regard nouveau sur la littérature ainsi que l’ouverture d’un nouvel horizon de création. Le deuxième axe qui va donner forme à cette nouvelle vision de la littérature est la démarche de déconstruction de la notion même de littérature, telle qu’elle est conçue dans la *doxa* littéraire kényane de l’époque. Cette déconstruction passe par le recours à une certaine violence, comme en témoigne le terme d’« iconoclaste » (« *iconoclastic* »). Cette violence est renforcée

⁴⁵⁰ MUSILA, Grace, « East and Central Africa », art. *cit.*, p. 77.

par l'idée que le renouveau littéraire apporté par la revue passe par une opération de table rase comme le montre l'emploi du verbe « *dismantle* ». L'emploi d'un terme aux connotations religieuses – iconoclaste renvoie d'abord au mouvement qui au VIII^{ème} siècle condamnait les icônes – appelle une autre métaphore religieuse que l'on trouve dans les analyses de Bourdieu concernant le champ littéraire : notions d'orthodoxie et d'hérésie (ou d'hétérodoxie) utilisées par le sociologue, qui s'appuie sur les travaux de Weber, afin de mettre au jour les luttes internes au champ littéraire, ainsi que les processus de négociations pour la domination du champ. Comme le rappelle Pascal Durand dans un ouvrage consacré aux champs littéraires africains, « cette opposition des dominants et des dominés, des *dogmatismes* et des *déviances* est au principe de la dynamique du champ et de son évolution, avec ses montées et ses déclin d'influence⁴⁵¹ ».

Dans la rhétorique des premiers numéros du magazine, l'accent est donc placé sur une double idée de rupture et d'ouverture. L'objectif du magazine est de pallier la situation actuelle, ainsi décrite sur son site internet :

What we have found is that the literary intelligentsia, together with African publishers and founders of literary projects have lost touch with a new generation of Africans who are sick of being talked down to; who are seeking to understand the bewildering world around them⁴⁵².

La rupture s'opère ici à deux niveaux : à un niveau que l'on pourrait qualifier de spatial, d'abord, et qui s'articule autour des lieux de légitimation de la production littéraire. Cette *intelligentsia* possède en quelque sorte un monopole sur le discours littéraire et opère dans un espace déconnecté des réalités du pays : « *Kenya's literary community sometimes behaves as if literature is a lineage: that some chosen somebody passes on the light to another chosen somebody, and so on⁴⁵³.* » Cette conception des milieux littéraires comme lignage, comme un lieu où le pouvoir se transmet de façon quasi-monarchique, associée à l'idée d'élection aux échos religieux semble lier ici la littérature à une forme de pouvoir exclusif. Nous le qualifions ici de spatial puisqu'il s'agit bien de la question des frontières et de la délimitation de l'espace occupé par cette communauté, frontières qui impliquent un droit d'entrée délivré par ceux qui le contrôlent. Notons ici que cet espace renvoie dans la ville à des lieux précis,

⁴⁵¹ DURAND, Pascal, *art. cit.*, p. 24. Nous soulignons.

⁴⁵² KWANI TRUST, « About us », <www.kwani.org>, consulté le 30/12/ 2006.

⁴⁵³ WAINAINA, Binyavanga, « Editorial », *Kwani?* 3, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 11-13, p. 11.

institutions traditionnellement considérées comme les lieux de naissance et de légitimation de la littérature : l'Université de Nairobi et ses professeurs de littérature, maisons de presse et leurs critiques littéraires.

1. Espace (s) et lieux de la littérature

L'espace, concept transversal s'il en est, se trouve placé au cœur de la démarche littéraire et politique des fondateurs et rédacteurs de la revue *Kwani?*. Une lecture rapide de l'entretien du rédacteur en chef, Billy Kahora par *l'International Press Service* (IPS) publiée sur le site *kwani.org* le 18 mars 2009⁴⁵⁴ suffit à nous en convaincre : on trouve ainsi cinq fois le mot « *space* » et deux fois le mot « *place* » en l'espace de trois pages, une fréquence presque égale à celle des termes faisant référence à la littérature (cinq occurrences de « *literature* » et de « *literary* »). Ce décompte pourrait sembler quelque peu artificiel s'il ne renvoyait pas aux préoccupations essentielles de la revue, telles que Billy Kahora les expose ici.

Plusieurs axes se dégagent de cet entretien qui renvoient à la posture adoptée par *Kwani?*. Le premier pourrait se lire en termes d'opposition. La revue se décrit ainsi par rapport à d'autres revues littéraires africaines du fait de son origine, sa situation dans l'espace: « *While most journals are situated within a university context, we come from an unstructured place, from fiction and social commentary backgrounds* »⁴⁵⁵. C'est bien ici la localisation de la voix qui prime, et c'est la nature de l'espace d'origine qui est la marque de la différence mise en avant par Billy Kahora. À un lieu institutionnalisé et clos, l'université, s'oppose cet espace non-structuré, qui peut accueillir une variété de voix nouvelles. La description donnée ici de cet espace rappelle la définition que donne Karin Barber du « populaire », « *a residual category: a vague, shapeless, undefined space, demarcated only by what it is not* »⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ PALITZA, Kristen, « IPS Interviews Billy Kahora », *art. cit.*.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ BARBER, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Londres : The International Institute of Oriental and African Studies, 1997, p. 1.

Ce déplacement recherché de l'origine de la voix littéraire s'affirme également dans une opposition aux lieux traditionnels d'expression tels qu'ils sont définis par les institutions ou le pouvoir :

Usually, socio-political and socio-cultural spaces are defined by government, the media, universities and local constituencies. But that's not enough. We want to open additional, alternative spaces. Kwani? is interested in starting a more direct interaction with the public. That's why we are not only a journal, but we also do readings, organise literature festivals and offer workshops in places that fall out of the 'official', such as youth clubs and community centres⁴⁵⁷.

La différence de *Kwani?* est mise en avant par leur volonté de remettre en cause le monopole des lieux de parole et d'expression définis par les institutions, quelles qu'elles soient, mais aussi de bousculer l'ordre littéraire que définissent ces institutions, car l'une des caractéristiques mises en avant de cet « espace non-structuré » (« *unstructured space* ») est bien une certaine absence de règles, de structures, absence qui apparaît dès lors comme garantie d'une certaine liberté, mais aussi d'une absence de médiation institutionnelle, c'est-à-dire d'une capacité à être en prise directe avec une « réalité » kényane.

Cette remise en cause passe par un double mouvement de déplacement (« *fall out of* ») et d'ouverture (« *We want to open additional, alternative spaces* »). L'opposition de la revue aux institutions culturelles lui a longtemps valu d'être qualifiée de rebelle, voire d'être rejetée par les milieux universitaires. B. Wainaina souligne cependant que ce geste d'opposition inaugural mérite d'être nuancé :

After 40 years of independence, we just felt the need to create the infrastructure, the space within which we could express ourselves. The harsh criticism made against the intelligentsia at the time was maybe an overreaction, but the main message was to stand up against the idea, well spread within literary and academic circles, especially in Nairobi, that with Ngugi wa Thiong'o and Chinua Achebe, everything had been said, that the job in terms of literature had been done⁴⁵⁸.

Il s'agit donc de s'opposer à un milieu, un cercle fermé qui entend définir et circonscrire la validité et la légitimité de la création littéraire. Cette idée d'espace clos et hermétique dans lequel il est difficile de pénétrer se retrouve dans l'entretien de Billy Kahora : « *There is too*

⁴⁵⁷ PALITZA, K., « IPS Interviews Billy Kahora », *art. cit.*.

⁴⁵⁸ Entretien avec Binyavanga Wainaina, le 13 juin 2008. Voir Annexe 3.

*much agenda setting by politicians, to a degree that it is difficult for anyone else to squeeze in a word*⁴⁵⁹. » La position de *Kwani?* consiste donc moins à prôner une rupture avec une certaine tradition littéraire (« *Many people consider our aim was to break with Ngugi wa Thiong'o* »⁴⁶⁰) qu'à affirmer la nécessité d'ouvrir un espace autre, dans lequel plusieurs discours peuvent coexister.

Le geste d'opposition qu'entame la revue réside donc moins dans un rejet de ce qui existe que dans une démarche d'inclusion. Il s'agit moins de rejeter l'espace clos, hiérarchisé défini par le pouvoir et les institutions, que de l'ouvrir, ou de le faire cohabiter avec d'autres espaces de parole. À propos des récits publiés dans la revue, Billy Kahora souligne ainsi que :

*Narratives in our journals are about unrecognised Africanness - not how it is usually defined by the church, the state, the media and universities. Those institutions see culture and identity in descriptive, one-dimensional ways. Kwani? tries to open this up and represent the rest of society without being prescriptive*⁴⁶¹.

L'expression soulignée ici revient à maintes reprises dans l'entretien⁴⁶², et trouve sa manifestation concrète dans les événements organisés par la revue : les « *open mic* », lectures de poésie ouvertes à tout le monde. C'est ici selon un vocabulaire éminemment spatial que s'exprime les objectifs du rédacteur en chef de la revue : *déplacement* de l'origine de la parole littéraire d'abord, mouvement *d'ouverture* d'espaces littéraires jusqu'ici clos et délimités, sur le mode à la fois bidimensionnel – créer de nouveaux lieux, à côté des autres – et tridimensionnel – faire émerger un discours nouveau, différent des discours plaqués des institutions que sont l'universités, l'église ou les médias.

⁴⁵⁹ PALITZA, K., *art.cit.*.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴⁶² « *We want to open additional, alternative spaces.* » ; « *If you write about what ordinary people think and how they live, like Kwani? aims to do, you open up another conversation and that's important.* », *Ibid.*

2. *Conflit générationnel*

La révolution spatiale qu'appellent de leurs vœux les rédacteurs de la revue se double de la revendication d'un droit à la parole qui passe par le recours à une rhétorique antagoniste qui s'appuie sur la notion de génération : le magazine cherche à s'adresser à une nouvelle génération de Kényans.

*What we have found is that the literary intelligentsia, together with African publishers and founders of literary projects have lost touch with a new generation of Africans who are sick of being talked down to; who are seeking to understand the bewildering world around them*⁴⁶³.

Il ne s'agit pas seulement d'un effet de mode et de nouveauté, mais bien de la mise en place dans le discours d'une différenciation entre cette nouvelle génération et l'ancienne. La première se caractérise par un refus de la soumission traditionnelle (« *sick of being talked down to* ») mais aussi par son désir d'accès au savoir, à la compréhension (« *seeking to understand* »). Le parallélisme dans la construction de la phrase avec l'anaphore « *who are* » renforcée par la proximité sonore avec l'assonance en « *i* » et l'allitération en « *s* » entre « *sick* » et « *seeking* » accentue stylistiquement cette différenciation et cette rupture. Tony Mochama, héritier de l'irrévérence d'un lo Lyong, se montre également très critique à l'égard des générations précédentes d'écrivains de la région, les qualifiant de « *dinosaurs who have become increasingly irrelevant in the last quarter of a century in Kenyan literature*⁴⁶⁴ ». Cette image présente les écrivains des années 1960 et 1970 comme des vestiges du passé, des figures momifiées et muséifiées, qui n'ont pas leur place sur la scène littéraire contemporaine. De la même façon, dans sa description des universitaires kényans, il convoque le champ lexical de la pourriture et de la péremption pour les décrire comme des chiens de garde séniles et radotants, gardiens d'un ordre depuis longtemps obsolète : « *many of the grey-haired, musty minded mastiffs in our university departments of literature are well past their sell-by date, droning on about colonial literature*⁴⁶⁵ ».

On pourrait voir dans cette opposition un reflet de ce fossé croissant entre les générations que l'universitaire kényan wa Mungai appelle « *the Rift Valley of the age*

⁴⁶³ KWANI TRUST, « About us », <www.kwani.org>, consulté le 30/12/2006.

⁴⁶⁴ MOCHAMA, Tony, « What's Wrong with 'Kwanism'? (sic)? », *Sunday Standard*, 30 octobre 2005, p. 28.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

gap⁴⁶⁶ ». Il s'appuie ici sur les concepts de cadets et d'ânés développés par Jean-François Bayart dans son travail sur l'État au Cameroun et repris dans le désormais classique *L'État en Afrique, la politique du ventre*. Bayart utilise ces notions héritées de l'anthropologie pour décrire le fonctionnement hégémonique de l'État postcolonial. La notion de « cadets sociaux » n'est pas à proprement parler liée à l'âge, elle renvoie plutôt à une idée de domination politique fondée sur l'accumulation des ressources par un petit nombre et maintenue par une rhétorique des ânés promettant aux cadets leur accès prochain aux ressources. Avec le déclin économique des États africains dans les années 1970, les perspectives promises aux cadets diminuent et ceux-ci deviennent une menace pour les pouvoirs en place, provoquant la vague de décompressions autoritaires du continent au début des années 1990. Les notions d'ânés et de cadets trouvent leur origine dans les études anthropologiques autour des sociétés où les classes d'âge et la transmission du pouvoir qu'elles impliquaient étaient garantes d'un certain ordre social. Au-delà de ce substrat anthropologique, il y a eu de la part des pouvoirs postcoloniaux au Kenya une réappropriation et un approfondissement de cette image de l'âné social, associé à l'âge, à la sagesse et à l'autorité. Grace Musila souligne à cet effet le rôle joué par la construction de lui-même par Jomo Kenyatta :

Yet, in the Kenyan context, it is possible to argue that this cultural value system has been slowly hegemonized and embedded in local social imaginaries through a range of strategic political self-constructions across Kenyan history. It is possible to trace this culture back to the first republic under Mzee Jomo Kenyatta , during whose presidency political leadership and power were carefully affiliated with a certain elderly masculinity. Kenyatta styled himself as the elderly patriarch presiding over the homestead of the nation; a status seen in his naming 'Mzee' (old man/elder) Jomo Kenyatta⁴⁶⁷.

De plus, les données démographiques africaines, ainsi qu'un regard rapide sur l'âge des classes politiques dominantes permettent de comprendre cette superposition des notions

⁴⁶⁶ C'est l'expression qui a été employée lors d'une conférence donnée au Goethe Institute de Nairobi en juillet 2008 dans le cadre du cycle de conférences *Re-membering Kenya*. Voir WA MUNGAI, Mbugua, « Iconic representations of identities in Kenyan Cultures ». In WA MUNGAI, M. et GONA, G. (éd.), *(Re)membering Kenya*, Vol.1, Nairobi : Taweza Communications, 2010, p. 72-95.

⁴⁶⁷ MUSILA, Grace, « The 'Redykyulass Generation's intellectual interventions in Kenyan public life », *art. cit.*, p. 281.

d'âge et des positions subordonnée et dominée. Comme le souligne Tom Odhiambo dans son analyse de la délinquance juvénile dans trois romans kényans,

*Because of their age, the generational difference and lack of or limited contacts in the networks of socio-economically powerful groups, the youth rank quite low in the hierarchy of persons who have access to wealth and resources in modern Africa*⁴⁶⁸.

La délinquance juvénile s'explique selon lui par le faible accès aux ressources de la jeunesse qui représente une menace de violence potentielle contre l'État.

De la même façon, Mbugua wa Mungai souligne le fonctionnement patriarcal de la société kényane et explique que son maintien repose sur une légitimation du statut des aînés, des *wazee* qui détiennent le capital économique et politique au détriment des jeunes, des *vijana* :

*This delegitimation of youth qua youth may thus be seen as part of a political process aimed at ensuring that state power rests squarely upon the idea of eldership. As such, the conduct of everyday public affairs appears to be a struggle between wazee (elders) and vijana (youth) who have to be routinely whipped into toeing the line*⁴⁶⁹.

Ce détour par les sciences politiques n'est pas innocent : il permet de mettre en lumière les liens d'homologie qui existent entre le champ politique et le champ littéraire. Dans les deux cas, les positions hégémoniques sont occupées par un groupe restreint qui refuse de céder la place ou de « passer le relais » à la nouvelle génération, provoquant des frustrations qui peuvent à termes déboucher sur des violences (qui peuvent s'exprimer sur le plan des idées dans le cas du champ littéraire).

La contestation et la remise en cause de cet état de faits transparait dans le choix du titre de la revue. Choisir un titre relève d'une démarche performative : il s'agit de nommer, au sens fort de baptiser, et en ce sens il s'agit d'un acte motivé. L'origine du titre choisi est expliqué ainsi par les fondateurs de la revue : « *Why not have a name in sheng? Quick agreement, but what? Niaje, ama Kwani? suggested Tom Maliti, a correspondent with The Associated Press. Kwani? was thought to best represent the spirit of the soon-to-be new*

⁴⁶⁸ ODHIAMBO, Tom, « Juvenile delinquency and violence in the fiction of three Kenyan writers », *Tydskrif VirLetterkunde*, 2007, Vol. 44 (2), p. 134-148., p. 136.

⁴⁶⁹ WA MUNGAI, Mbugua, « Iconic representations of identities in Kenyan Cultures », *art. cit.*, p. 79.

journal »⁴⁷⁰. Le terme choisi existe en swahili, où son sens se rapproche de la locution « c'est pourquoi », mais son emploi au Kenya a contribué à en altérer le sens, plus proche du sens des locutions françaises « et alors ? » ou « et après ? ». Suivi d'un point d'interrogation, il est clairement utilisé pour remettre en cause un propos tenu ou pour en souligner la futilité. En ce sens, il correspond mieux à l'esprit de la revue que le premier terme proposé (« *Niaje* » signifie de façon lâche « quoi de neuf ? », « comment ça va ? »). En choisissant un terme renvoyant à la remise en cause d'un énoncé plutôt qu'un terme relevant de l'échange de salutations, les rédacteurs de la revue adoptent de manière plus visible une posture rebelle, qu'ils mettent en scène à travers le choix d'une langue *a priori* perçue comme non littéraire, le *sheng*, posture et langue fortement associée à une esthétique liée à la jeunesse. Le choix linguistique opéré dans le titre place ainsi « l'esprit » de la revue sous le signe de la subversion, de la remise en question, mais contribue également à instaurer un lectorat potentiellement jeune et urbain.

Lors du choix du nom, il semble que le point d'accord immédiat entre les personnes présentes réside dans le choix d'un titre en *sheng*. Beaucoup de recherches ont été menées sur cette langue, née dans les années 1970 dans les bidonvilles autour de la capitale kényane. Mélange subtil et sans cesse réinventé d'anglais, de langues vernaculaires et d'autres langues étrangères, sa structure grammaticale est celle du swahili. Il aurait été inventé par des malfrats pour communiquer sans être compris par la police avant d'être réapproprié comme langue générationnelle par les plus jeunes afin de ne pas être compris des adultes, de leurs parents. Sa naissance est donc marquée par son aspect subversif et liée à la notion de transgression. Ce choix linguistique dénote déjà une volonté de toucher, d'attirer un certain public, jeune, et qui maîtrise cette langue. La langue apparaît comme ce qui marque l'appartenance à un groupe, une classe d'âge pourrait-on presque dire, et ce faisant, l'exclusion d'un autre groupe⁴⁷¹. Cette démarche semble mimer l'exclusion dont est victime la jeunesse dans la société kényane, en la retournant contre les instigateurs de cette exclusion.

On retrouve aussi dans le débat provoqué par l'entrée dans le champ de *Kwani?*, et plus spécifiquement dans la rhétorique des universitaires qui visent à rejeter cette nouvelle génération, l'idée que leur pratique littéraire s'apparenterait à de la « délinquance littéraire ».

⁴⁷⁰ Extrait du texte « Our History » du site de *Kwani?*, disponible à l'URL suivante : <<http://www.kwani.org/our-history/kwani.htm>>, consultée le 16/10/2013.

⁴⁷¹ La diffusion de plus en plus importante du *sheng* au sein de la société kényane complique toutefois une réduction du *sheng* à une langue liée à la jeunesse exclusivement. Voir infra. Chapitre 7.

Les critiques s'érigent ainsi en gardiens d'un certain ordre littéraire qu'il faut protéger. Le critique Munene wa Mumbi utilise ainsi l'image du viol, en présentant l'arrivée de la revue dans le champ littéraire comme « *a clear case of journalism raping literature*⁴⁷² ». Il attribue cette violence à la jeunesse des écrivains, qui, selon lui, les fait opter pour une forme stérile de rébellion, leur approche est marquée par leur goût pour le « *sensationalism and undefined rebellion*⁴⁷³ ». Chris Wanjala rejoint cette analyse en présentant cette démarche d'opposition et de rejet du passé comme la seule chose permettant à la revue d'exister, comme en témoigne le titre de son article de 2005 : « *Can't Kwani? Exist Without Lashing At Us Old Guys ?*⁴⁷⁴ ».

On retrouve cette rhétorique de la violence faite à la littérature chez l'universitaire Egara Kabaji, qui dira en 2004 : « *Tony Mochama is a literary gangster, whose godfather is Binyavanga Wainaina*⁴⁷⁵ », renvoyant les deux auteurs du côté de la violence et du « hors-la-loi ». Billy Kahora souligne cette « criminalisation » de la jeunesse par les critiques, qui est le signe du fonctionnement profondément patriarcal de la société kényane, mais aussi du champ littéraire : « *In a society that is more traditional and patriarchal than it would like to admit, anything "young" or different or new is rebellious and revolutionary.* » Il poursuit en soulignant la fonction de ces étiquettes (« *rebellious* », « *revolutionary* ») : « *of course the easiest thing to say is that it is revolutionary and rebellious, an age old tactic used by the status quo anywhere in time and space to dismiss the newcomer to the party*⁴⁷⁶. » En dénonçant ce qui lui apparaît comme un procédé universel et éculé de rejet par la *doxa* de nouveaux arrivants dans le champ littéraire, il sape dans le même mouvement la portée de la critique faite à l'égard de leur revue : il ne semble s'agir que d'une réaction réflexe d'une ancienne garde qui protège son monopole sur les productions littéraires. Le débat se voit donc déplacé du contenu de la revue, des textes qu'elle publie à son existence même, vers des négociations autour de questions de définition de l'acte littéraire, négociations qui se jouent selon des modalités antagonistes d'exclusion et d'inclusion.

⁴⁷² WA MUMBI, Munene, "The Kwani Generation's Dilution of Literature", *Sunday Standard*, 4 septembre 2005, p. 29.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ WANJALA, Chris, "Can't Kwani? Exist Without Lashing At Us Old Guys?", *Sunday Standard*, 6 novembre 2005.

⁴⁷⁵ Cité dans MOCHAMA, Tony, *What if I'm a Literary Gangster*, Nairobi : Brown Bear Insigna, 2007, p. 2.

⁴⁷⁶ KAMENCU, Kingwa, « Rebels with a cause », *Expression Today*, Nairobi, juin juillet 2009, p. 72-75, p. 74.

En réponse à Egara Kabaji, Binyavanga Wainaina écrit dans un article paru en 2005 :

The self-appointed gatekeepers (and they are more gatekeepers than producers in Kenya's literary spaces) are generally useful when it comes to protecting their own intellectual production – which usually focuses on the negation of others to promote themselves. They are usually full of 'should not's' and 'don'ts' and pronouncements of 'purities' and 'authenticities' – they of course are always perfectly 'pure' and 'authentic' – they have no place in the hurly burly world of creative production⁴⁷⁷.

La réponse de Wainaina amène ainsi le débat sur un terrain qui semble opposer, de manière absolument antagoniste deux groupes que seraient d'une part les « *gatekeepers* » et d'autre part les « *producers* ». Wainaina emploie un pluriel englobant (« *they* ») qui semble viser à éviter toute attaque *ad hominem* mais qui contribue à renforcer l'aspect généralisant de sa définition des premiers. Il les transforme ainsi en un groupe homogène, indifférencié, au comportement identique. L'emploi d'adverbes comme « *generally* », « *usually* », « *always* » renforce l'énoncé d'une définition qui porte les marques du préjugé, du stéréotype. Il décrit ces « *gatekeepers* » comme prisonniers des frontières qu'ils ont érigées et se chargent de maintenir autour d'une position centrale dominante qu'ils entretiennent par l'exclusion ou la négation de l'autre et qui ne repose sur aucune production significative. Ils ne sont légitimés que par eux-mêmes (« *self-appointed* »), ils sont improductifs, ou leur production est de nature essentiellement négative puisqu'elle ne consiste qu'à défendre ou valoriser ses propres productions aux dépens de celles des autres (« *their own intellectual production [...] usually focuses on the negation of others to promote themselves* ») ; de plus ce rejet de l'autre repose sur des principes essentialistes et dogmatiques – présentés ici par le recours à la métaphore identitaire de l'authenticité et de la pureté – et sur une pratique critique prescriptive (« *don'ts* », « *should nots* ») formulée encore une fois par le recours à la négation. À ces catégories figées, Wainaina oppose le monde des « *producers* » et de la création littéraire véritable, qui à ses yeux se caractérise par le désordre et le mélange (« *hurly burly* »). Il reprend ici un terme qui aurait, pour ceux qui le critiquent, des connotations négatives et que ceux-là mêmes auraient pu utiliser pour caractériser la pratique de *Kwani*?. S'il subvertit un terme négatif en le transformant en une caractéristique définitoire de ce qu'est à ses yeux tout

⁴⁷⁷ WAINAINA, B., « Life and Words in the Form of Negatives », *Sunday Standard*, 27 novembre 2006, p. 32, cité dans NJOGU, Kimani et OLUOCH-OLUNYA, Garnett, *Cultural Production and Social Change in Kenya*, Nairobi : Twaweza Communications, 2007, p. 4.

processus créatif, il a recours au même procédé d'exclusion que ceux qu'il critique : « *they have no place in the hurly burly world of creative production* » (nous soulignons).

On le voit, le débat qui a fait rage dans la presse locale est marqué par une certaine violence verbale qui fait bien apparaître les enjeux de l'entrée dans le champ des nouveaux auteurs de *Kwani?*. Les termes de « renaissance » littéraire⁴⁷⁸ ou de « *reawakening* »⁴⁷⁹ utilisés par certains critiques renvoient bien à l'idée que l'arrivée de nouveaux acteurs dans un champ et les luttes autour de leur entrée est ce qui contribue à une temporalisation de l'histoire du champ. La temporalisation se fait par le recours à une esthétique de l'écart et de la différence, qui produit le temps. Il y a donc nécessité pour les nouveaux entrants de marquer leur différence. On retrouve dans le champ kényan le processus mis en lumière par Bourdieu, qui souligne que le vieillissement de certains agents du champ n'est pas le fruit d'un « glissement mécanique du passé », mais qu'il se crée

dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution⁴⁸⁰.

Le discours de la rupture, de la révolution et du chaos qui entoure l'entrée de la revue dans le champ littéraire kényan ne peut être réduit à un discours esthétique coupé de ce qui se joue dans le champ lui-même. Il opère à plusieurs niveaux. D'une part, ce discours entre dans la dialectique de la distinction mise en avant par Bourdieu, et permet de mettre en scène une lutte, une opposition, présentée sur le mode générationnel, qui donne une existence dans le champ aux écrivains de *Kwani?*. D'autre part, le discours de rejet, tel qu'il se développe chez les critiques et universitaires de l'époque, témoigne de leur résistance face à la nouveauté. En se plaçant du côté de normes transcendantales qui dessinent les frontières du littéraire, au sein duquel les entrants, décrits comme des dangers potentiels, ne sont pas admis, ils se situent dans un espace qui serait de l'ordre de l'éternel et de l'immuable. Toutefois, ces derniers alimentent, par leurs critiques mêmes, un discours de la révolution qui conforte les nouveaux entrants dans une position d'avant-garde littéraire, et leur confère un certain prestige.

⁴⁷⁸ Voir par exemple, WALSH, Declan, « *Kenya's literary renaissance gives a voice to urban living* », *art. cit.*, ou LIGAGA, Dina, « *Kwani? Exploring new literary spaces in Kenya* », *art. cit.*.

⁴⁷⁹ Terme qu'emploie Kimani Njogu, dans NJOGU, Kimani, et OLUOCH-OLUNYA, Garnett, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸⁰ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 261.

La lutte qui s'engage sur le plan des idées a aussi une efficacité plus immédiate, à court terme, pour ainsi dire, au moment de l'entrée dans le champ. En effet, ce qui apparaît dans le cas de *Kwani?* est une certaine érosion de cette rhétorique de l'opposition, de part et d'autre de la ligne de partage, érosion qui semble pointer vers le caractère stratégique de cette esthétique de la rupture, caractère auquel toutefois il ne se réduit pas.

Certains universitaires, à l'origine virulents contre le collectif *Kwani?* reconnaissent aujourd'hui la portée du mouvement et son rôle positif pour les lettres kényanes. Si Chris Wanjala, par exemple, dans un entretien qu'il nous a accordé soulignait le manque de cohérence du mouvement *Kwani?*, qui selon lui se définit essentiellement par le rejet d'un certain ordre⁴⁸¹, il insiste toutefois sur le rôle qu'a joué la revue :

*I think Kwani? has done a lot to fill the gap left since the repressive years in the late 1970s. In that sense, they also promote freedom of speech, and they have created a space where even older writers can renew themselves. They are doing some good for literature in Kenya*⁴⁸².

De la même façon, B. Wainaina reviendra sur sa position antagoniste, qui peut aussi être lue comme une posture, une façon de se positionner qui se construit sur un rejet et une opposition frontale avec ses détracteurs. Ainsi dans la troisième édition de la revue, il revient sur ce débat et la façon dont il a été présenté. Il accuse les médias de présenter les auteurs de *Kwani?* comme désireux de « remplacer » voire de « détrôner » Ngugi wa Thiong'o⁴⁸³, et par là de créer une « *dramatic tension*⁴⁸⁴ » propice à une hausse des ventes. Il est ainsi amené à nuancer sa position oppositionnelle et la préciser. La lutte engagée pour faire entendre sa voix et celles de sa revue dans le champ littéraire ne doit pas se concevoir sur le mode du coup d'état, de la succession, mais bien davantage comme un processus d'ouverture. Il indique dans le même *Editor's rant*, qu'il n'est pas en compétition avec d'autres auteurs kényans en précisant : « *I*

⁴⁸¹ Il dira ainsi « *Because of its iconoclasm, I think it's not a coherent group ideologically or in terms of aesthetics.* » et « *I've not yet seen that kind of philosophy guiding the writing of the writers from Kwani?, apart maybe from the idea of a generation gap.* » Extrait de l'entretien mené le 19 janvier 2011 avec le Professeur Chris Wanjala voir Annexe 1.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ WAINAINA, B., « *Editor's rant* », *art. cit.*, *Kwani?*3, p. 308 : « *Quite a number of interviews I have had in Kenya have asked me questions like : So you have replaced Ngugi ? One person even asked me when we will "topple" him.* »

⁴⁸⁴ *Ibid.*

*do not intend to replace anybody else's view of the world, I simply seek to make mine readable*⁴⁸⁵. » Dans l'éditorial du même numéro, il souligne que cette façon d'appréhender le champ littéraire comme un champ fermé, entre les mains de quelques critiques qui se reproduisent sur le mode de la succession monarchique, est en grande partie l'héritage des années Moi : « *I do not feel that I am in competition with anybody. That sense of bitter territorialism is simply a by-product of the Moi era (One party, KBC, Nairobi University, KIE and Me me me...)*⁴⁸⁶. »

Il rejoint ici l'analyse du critique Kimani Njogu pour qui le débat témoigne d'une incompréhension mutuelle entre les uns et les autres qui trouve ses sources dans l'histoire politique du Kenya et la censure du régime Moi, et de la coupure instaurée entre ceux qui pratiquent la littérature et ceux qui l'enseignent et la commentent. Il évoque ainsi

*a disconnect between academicians and practitioners in the art made worse by the crackdown on Departments of literature in the late 1970s and mid 1980s and the trauma and self-censorship brought about by the KANU dictatorship. On the one hand, popular modes of creativity, such as that found in Kwani? are looked down upon in some universities and on the other, many arts practitioners do not want to be 'guided' by the intellectuals*⁴⁸⁷.

La contestation de cet ordre des choses évolue donc vers la revendication d'un espace pluriel, où le dialogue peut exister : « *I prefer to see Kenya as a diverse place which needs diverse conversations: no publication or person alone can represent all of Kenya's literary aspirations*⁴⁸⁸. » On note ici encore le recours à une métaphore politique : comme dans le champ politique, il est nécessaire que l'ensemble des agents du champ littéraire soit représenté, et que le régime monarchique qui marquait son fonctionnement (comme le fonctionnement du régime à parti unique de Moi) soit aboli au profit du foisonnement de voix et de visions divergentes.

La démarche portée par la revue est donc marquée par sa visée englobante, qui remet en cause les frontières traditionnelles de la littérature, mais ce faisant se donne également une visée politique qui vient modifier une certaine vision de l'artiste africain dans son rapport au peuple, et à la nation. Cette visée se manifeste par une volonté d'étendre les frontières du

⁴⁸⁵ WAINAINA, B., « Editor's rant », *art. cit.*.

⁴⁸⁶ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani?* 3, p. 11.

⁴⁸⁷ NJOGU, K. et OLUOCH-OLUNYA, G., *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸⁸ WAINAINA, Binyavanga, « Editorial », *Kwani?* 3, *art. cit.*, p. 11.

littéraire pour englober les discours artistiques d'autres natures – musique, arts visuels – en ce qu'ils sont conçus, comme la littérature, comme des discours remplissant une fonction heuristique et herméneutique, de découverte, d'exposition et de compréhension du réel.

B. Une double filiation

La forme de la revue littéraire choisie par les rédacteurs permet d'inclure ces différents éléments dans un même espace. Au-delà de cet aspect inclusif, le choix de cette forme manifeste aussi de la volonté, à travers des choix formels (graphisme, types de textes inclus dans la revue) et le recours à des procédés de citations et d'intertextualité, de tracer les contours d'une généalogie littéraire, et ainsi de se positionner par rapport à des revues antérieures et contemporaines. Se fait jour une filiation complexe, qui met en scène les tensions, mais aussi le dialogue potentiel entre genres populaires et intellectuels.

En décidant de créer une revue littéraire, les rédacteurs de la revue réactualisent en effet une certaine prédilection africaine pour cette forme. Des revues comme *Transition* ou *Black Orpheus* ont ainsi, nous l'avons vu, joué un rôle central dans la naissance et le développement littéraire du continent⁴⁸⁹. Le choix de cette forme, associé à la rhétorique de la table rase, permet aux rédacteurs de présenter leur revue comme le véhicule d'un renouveau, d'une véritable renaissance littéraire. Toutefois, nous l'avons souligné, ces premières revues sont associées étroitement à l'institution universitaire, lieu dont les rédacteurs de *Kwani?* cherchent précisément à faire s'échapper la création littéraire. Dès lors, ils s'appuient sur des références à d'autres formes hybrides, les magazines populaires, marqués par une appartenance plus nette au champ journalistique comme *Joe* ou *Drum*⁴⁹⁰. Cette incursion dans le champ journalistique témoigne aussi de la formation et de l'*habitus* des rédacteurs en chef, dont nous avons dit que la plupart étaient liés au milieu journalistique.

Joe est un magazine humoristique kényan qui connaît un énorme succès entre 1973 et 1979. Ancré dans la réalité urbaine kényane de l'époque, ce magazine s'adresse aux classes moyennes et, selon Bodil Folke Frederiksen, « [i]n it an urban discourse unfolds, more richly,

⁴⁸⁹ Voir à ce sujet le deuxième chapitre de ce travail.

⁴⁹⁰ A côté de ce magazine, on peut mentionner également deux journaux littéraires populaires sud-africains que sont *Staffrider*, à l'esthétique urbaine et populaire et qui cherche également de nouvelles voies pour la littérature, notamment noire, lancé en 1978 et *The Classic*, créé en 1965. Voir SEVRY, Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris : Karthala, 2007, p. 148-152.

*perhaps, than in narrower cultural genres such as fiction, painting and music*⁴⁹¹ ». L'on y trouve des nouvelles de Sam Kahiga, mais aussi de nombreuses bandes dessinées qui commentent avec humour des thèmes sociaux, qui s'articulent souvent autour de la question des rapports entre hommes et femmes dans la société kényane, sur le modèle des « *Lifestyle magazines* », comme le célèbre magazine sud-africain *Drum*.

Ce dernier, fondé en 1951, s'adressait avant tout au public noir sud-africain, mais aussi, par sa large diffusion en Afrique, à tout le continent, et représente ainsi, aux yeux de Tom Odhiambo, « *the first transnational popular publication in English*⁴⁹² ». Magazine populaire, décrit par les critiques comme un « *fast-paced, commercial media*⁴⁹³ », caractérisé par son inclusion de genres variés (« *an eclectic meshing together of prose, journalism, and pulp fiction aesthetics*⁴⁹⁴ ») qui appartenait tant à la littérature populaire, qualifiée de « *escapist trash*⁴⁹⁵ » et inspirée des thrillers américains, qu'à la littérature plus intellectuelle et élitiste, il a longtemps été réduit par les critiques à ce caractère populaire et lu davantage comme un témoignage social et sociologique sur la vie urbaine sous le régime de l'Apartheid que comme un agent de renouveau des lettres sud-africaines⁴⁹⁶. Toutefois, comme le souligne T. Odhiambo, sa large diffusion en Afrique, ainsi que les objectifs mis en avant par ses créateurs, permettent de qualifier ainsi sa portée :

Drum provided a literary space through which an African imaginary of [the black man's] place in contemporary multiracial/racially

⁴⁹¹ FREDERIKSEN, Bodil Folke, « *Joe, the sweetest reading in Africa: documentation and discussion of a popular magazine in Kenya* », *African Languages and Cultures*, 1991, 4, 2, p. 135-155, p. 154.

⁴⁹² ODHIAMBO, Tom, « *Inventing Africa in the Twentieth Century: Cultural Imagination, Politics and Transnationalism in Drum Magazine* », *African Studies*, Décembre 2006, 65, 2, p. 157-174, p. 158.

⁴⁹³ HELGESSON, Stefan, « *Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in "Itinerário" and "Drum"* », *Research in African Literatures*, été 2007, Vol. 38, n° 2 p. 206-226, p. 216.

⁴⁹⁴ PETERSON, Bhekizizwe, « *Review of The Drum Decade: Stories from the 1950s by Michael Chapman* », *Research in African Literatures*, printemps 1993, Vol. 24, n°1, p. 139-141, p. 140.

⁴⁹⁵ Cette expression sera utilisée par des critiques littéraires comme Mphahlele, Modisane ou Lindfors, voir HELGESSON, « *Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in "Itinerário" and "Drum"* », *art .cit.*.

⁴⁹⁶ Si Michael Chapman insiste sur l'importance du magazine dans le développement d'une littérature sud-africaine noire, il tend à réduire les textes du magazine à leur caractère mélodramatique, et au « *spirit of jazz and tsotsi (petty gangster)* », dans CHAPMAN, Michael, *Southern African Literatures*, Londres : Longman, 1996. Voir également CHAPMAN, M., « *More than Telling a Story: Drum and Its Significance in Black South African Writing* », dans CHAPMAN, M. (éd.), *The Drum Decade*, Pietermaritzburg : University of Natal Press, 1989.

*segregated South Africa/Africa/the world, of his place in the post-World War geo-politics and global cultures and of Africa's troubled colonial 'present' and possible future independence could be articulated and dramatized*⁴⁹⁷.

En ce sens, le magazine propose à ses yeux une exploration et une réflexion dialogique de ce que recouvre « *the idea of Africa* », au même titre que les autres revues transnationales africaines « intellectuelles » que sont *Transition*, *Black Orpheus* dans le champ anglophone, *Présence Africaine* dans le champ francophone, ou encore *Itinerário* dans le champ lusophone. Une grande place était ainsi faite aux textes et témoignages de l' « Africain ordinaire » aux courriers des lecteurs, mais aussi à ceux de figures politiques, comme Julius Nyerere, Tom Mboya ou Jomo Kenyatta . Si le magazine fut longtemps rejeté du côté de la littérature populaire, c'est du fait d'une certaine esthétique que l'on semble retrouver dans les pages de *Kwani?* et que Stefan Helgesson nomme esthétique « impure », esthétique du mélange carnavalesque des genres. Cette esthétique est selon lui à l'origine du mépris des critiques universitaires de l'époque, mais aussi de la fascination exercée par le magazine encore aujourd'hui. Il va plus loin et rejoint l'analyse de Tom Odhiambo, en ce que, selon lui, c'est cette esthétique qui permet aux lecteurs du magazine de se reconnaître dans ses pages et puisque « *the journal managed both to refer, in a selective, fragmentary, even contradictory manner, to their [the readers'] life-worlds, as well as expand the imaginary of being-black-in-the-world*⁴⁹⁸ ». Ce qui distingue alors le magazine des revues intellectuelles relèverait moins des thématiques explorées et des questions soulevées – qui se rejoignent – que de leur approche : là où les revues intellectuelles se placent sur le terrain du débat d'idées et de la théorisation esthétique, littéraire ou politique, *Drum* contribue à rendre sensible et visible une réalité sociale en en permettant une certaine esthétisation, une mise en texte. On retrouve au cœur de la démarche des rédacteurs de *Kwani?* tout à la fois des éléments de cette approche et de cette esthétique, nous y reviendrons.

Joe et *Drum*, deux magazines souvent ignorés de l'histoire littéraire continentale du fait de leur appartenance à un domaine « populaire », ont joué un rôle comparable à celui des revues littéraires, comme le souligne George Otieno Ogala : « *Not only was fiction among the main features of these magazines, they also acted as spaces for apprenticeship for budding writers, giving rise to a corps who later published similar columns in mainstream newspapers*

⁴⁹⁷ ODHIAMBO, T., « Inventing Africa in the Twentieth Century », *art. cit.*, p. 158.

⁴⁹⁸ HELGESSON, S., « Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in "Itinerário" and "Drum" », *art. cit.*, p. 217.

and later, novels »⁴⁹⁹. Il convient donc de s'interroger sur la façon dont *Kwani?* s'inscrit dans cette double tradition : celle de la revue intellectuelle, traditionnellement liée aux *loci* universitaires, et celle du magazine populaire, hétéroclite et urbain. En effet, comme nous l'avons vu, les deux traditions sont moins différentes qu'il n'y paraîtrait à première vue, et le positionnement de *Kwani?* relève peut-être à cet égard moins d'un choix en faveur de l'une ou de l'autre que d'une oscillation constante entre ces deux pôles, voire d'une volonté d'en faire une synthèse et par là de dissoudre cette opposition. L'héritage de cette double tradition est visible dans les pages de la revue à travers des phénomènes d'intertextualité et de citation.

Première forme de la citation : la republication de textes déjà parus dans d'autres revues permet aux rédacteurs d'asseoir leur revue à côté de ces autres revues, de s'appuyer sur le capital symbolique dont celles-ci disposent pour développer celui de leur propre revue. On retrouve ce phénomène dans le numéro inaugural de la revue, dans lequel les rédacteurs republient un texte déjà paru dans la revue *Transition* : « *A Brief History of Genocide*⁵⁰⁰ ». Le statut du texte comme citation est signalé par la mention « *Story courtesy of Transition magazine*⁵⁰¹ », qui marque de façon discrète le soutien apporté par *Transition*, et donc les liens qui unissent les deux revues. De plus, la description de *Transition* proposée à la fin de l'article évoqué plus haut peut se lire comme une généalogie qui fait de *Kwani?* l'héritier de ce premier journal :

*Transition? That Transition? Uganda's pride and joy (and royal pain in the pooter)? Rajat Neogy's magazine? Well, yes and no: Transition today is a review of culture and politics for the age of globalization, now based in North America. Like its African ancestor, the new Transition is broad in scope but obsessed with particulars, featuring fiction, reviews, travel writing, art, photography; and interviews from across the post-colonial planet. Like Kwani?, Transition is dedicated to finding and nurturing the next generation of African litterateurs*⁵⁰².

L'anaphore en « like » introduit ainsi une double filiation, qui rattache *Kwani?* à la fois au journal original, publié en Ouganda, puis au Nigéria après l'arrestation de Neogy en 1968, et à la nouvelle version publiée depuis les États-Unis. Le parallélisme de construction contribue toutefois à mettre sur un même plan l'ancien *Transition* et *Kwani?*. L'impression créée est

⁴⁹⁹ OGOLA, G. O., *Stirring Whispers*, op. cit., p. 13.

⁵⁰⁰ MAMDANI, Mahmood, « *A Brief History of Genocide* », *Kwani? 1*, art. cit..

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² « *About Transition* », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, p. 47.

que le nouveau *Transition*, déraciné de sa terre originelle africaine, s'inspire à la fois de *Kwani?* et de l'ancien *Transition*. Dans un procédé rhétorique qui brouille la chronologie réelle⁵⁰³, *Kwani?* se trouve présenté comme un double du *Transition* original. Cette référence a pour fonction d'asseoir la légitimité de la revue qui s'ancre dans une certaine tradition, plus intellectuelle que populaire, tout en s'assignant un rôle similaire à celui qu'évoquait Benson à propos de *Transition* (« *cultural midwives, arbiters of taste* »⁵⁰⁴). Enfin, notons que le style même de ce passage est également révélateur en ce qu'il constitue, par sa formulation même, une certaine communauté de lecteurs. En effet, la réaction mise en scène du lecteur à la mention du journal *Transition* s'appuie sur l'idée qu'il existe une communauté de lecteurs, aux goûts et à la culture partagés. En s'adressant explicitement à un public familier de la revue, les rédacteurs de *Kwani?* font de leur revue un lieu socialement marqué. À travers la réédition dans leurs pages d'un article publié dans *Transition* et la référence à la célèbre revue, les rédacteurs de *Kwani?* se positionnent dans le champ culturel, ce qui rappelle les « lieux – galeries, théâtres, maisons d'édition » de l'espace culturel hiérarchisé qu'évoque Bourdieu et qui « marquent du même coup les produits culturels qui leur sont associés, entre autres raisons parce qu'à travers eux un public se désigne, qui, sur la base de l'homologie entre champ de production et champ de consommation, qualifie le produit consommé⁵⁰⁵ ». On voit ici comme cette référence vient nuancer la posture révolutionnaire et rebelle des fondateurs, puisque le public visé appartient, en toute vraisemblance, à une certaine élite cultivée. En témoigne de surcroît l'emploi du terme d'origine française « *litterateurs* », qui appartient à un registre soutenu voire précieux, ainsi que l'expression « *royal pain in the pooter* ».

En contrepoint à cette filiation élitiste, le premier numéro de la revue comprend également la reproduction de dessins de presse⁵⁰⁶ du célèbre dessinateur tanzanien Godfrey Mwampembwa, connu sous le nom de Gado, publié dans les deux plus grands quotidiens nationaux (*Daily Nation* et *The Standard*) mais aussi dans la presse régionale (*The East African*). Ces dessins sont des commentaires humoristiques sur la situation politique et sociale, locale et internationale. Cités sans référence faite au lieu de leur première publication,

⁵⁰³ *Transition*, dans sa version actuelle, existe en effet depuis 1991, précédant l'arrivée de *Kwani?* de quelques 12 ans.

⁵⁰⁴ BENSON, P., *Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*, op. cit., p. 12.

⁵⁰⁵ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 275.

⁵⁰⁶ Plusieurs de ces dessins sont reproduits dans *Kwani? 1*, p. 136-143.

ils témoignent de l'influence du champ journalistique dans l'approche des fondateurs de la revue. Ce lien à la presse nationale contemporaine se retrouve dans la dédicace à Wahome Mutahi, auteur des colonnes « *Whispers* »⁵⁰⁷, dans le premier numéro de la revue, paru en 2003, année de la mort de ce dernier. Les citations et références au champ journalistique kényan renvoient à des *ethè* particuliers que les rédacteurs reprennent ainsi. Irrévérence, humour et dérision les caractérisent. Les emprunts au champ journalistique inscrivent donc la revue dans une tradition populaire marquée par la résistance et le regard critique porté sur le discours hégémonique du pouvoir. Ils témoignent également de l'*habitus* des rédacteurs en chef de la revue.

Ces efforts d'inclusion du populaire ne semblent pas convaincre les critiques qui perçoivent les deux premiers numéros de la revue comme trop élitistes. C'est ce que souligne Dinah Ligaga dans son article consacré au premier numéro de la revue, lorsqu'elle qualifie la démarche de la revue de « *highbrow* », du fait de son caractère cosmopolite : « *this cosmopolitan approach is associated more with magazines such as Transition, which has had an influence on Kwani? marking it more as a form of 'alternative art' than the kind of magazine that is accessible to all classes of readers* »⁵⁰⁸. Ce sont ces critiques qui poussent les rédacteurs à modifier cette perception par la publication du troisième numéro, marqué, on l'a vu, par la présence du *sheng* dans ses pages. C'est également le moment où Billy Kahora devient rédacteur en chef de la revue. Son influence, notamment par rapport à une inclusion plus importante de textes en *sheng* et de « *creative non fiction* » se fait alors sentir. Ce n'est donc peut-être pas par hasard si c'est dans ce troisième numéro que l'on retrouve des reproductions d'extraits du magazine populaire national *Joe*. Les rédacteurs de la revue puisent ainsi dans certaines « archives », ou dans une mémoire populaire et republient dessins,

⁵⁰⁷ Ces colonnes jouèrent un rôle subversif important au moment où la répression du régime Moi se faisait le plus sentir. George Ogola les décrit comme « *a 'site of freedom' within a highly circumscribed and politically controlled platform, the newspaper* », dans OGOLA, George Otieno, « *The Idiom of Age in a Popular Kenyan Newspaper Serial* », *The Journal of the Transnational African Institute*, 2006, 76 n°4, p. 569-89, p. 573. Sur ces colonnes et sur la figure irrévérencieuse de Mutahi, voir aussi OGOLA, George Otieno *Stirring Whispers*, *op. cit.*, 2004 et MAUPEU, Hervé et MUTAHI, Patrick, *Wahome Mutahi's World*, Nairobi : Transafrica Press, 2005. Wahome Mutahi fut d'un soutien important lors de la naissance de la revue.

⁵⁰⁸ LIGAGA, Dina, « *Kwani? Exploring new literary spaces in Kenya* », *Africa Insight*, 2005, 35 (2), p. 46-52, p. 52.

extraits de courriers des lecteurs ou encore critiques de livres⁵⁰⁹. Ces pages sont intégrées au texte de la revue, sans aucune mention de leur présence dans la table des matières, et le lecteur les découvre au fil de sa lecture comme un objet rare. Cette incorporation semble représenter une façon de mettre en scène une filiation avec la tradition des magazines populaires des années 1970.

À côté des phénomènes de citations et d'intertextualité qui renvoient à des publications passées, on trouve également des formes de citations de textes publiés dans d'autres revues contemporaines à *Kwani?*, comme *Farafina*⁵¹⁰ ou *Chimurenga*. La revue sud-africaine *Chimurenga* a sans doute joué un rôle important dans la naissance de *Kwani?*. Dinah Ligaga décrit la première en ces termes : « *Chimurenga* [...] buys the South African youth culture, thus much of its contents adopt a freestyle mode that allows artists to publish within the magazine without fear of not being able to fall within conventional requirements »⁵¹¹. On y retrouve ainsi les ingrédients mis en avant par les rédacteurs de *Kwani?* : liberté de ton, jeunesse du public visé. Créée par un DJ Camrounais, Ntone Edjabe en 2002, elle se donne pour but de fournir « *an innovative platform for free ideas and political reflection by Africans about Africa*⁵¹² ». Binyavanga Wainaina publiera « Going Home », un texte semi-autobiographique dans le deuxième numéro de *Chimurenga*, paru en juillet 2002, et intitulé « Dis-Covering Home », faisant ainsi écho au titre de sa nouvelle du même nom. Yvonne Owuor, Muthoni Garland, Martin Kimani et d'autres représentants de la nouvelle génération *Kwani?* y sont également publiés⁵¹³.

Dans le premier numéro de *Kwani?*, est publié un article d'abord paru dans la première édition de *Chimurenga* consacré à la musique « *Music is the Weapon* » (Avril 2002), sur Brenda Fassie par le professeur Niabulo Ndebele. De la même façon, *Farafina*, le

⁵⁰⁹ Voici une liste des extraits de *Joe* cités dans *Kwani?* 3 : un dessin extrait d'un numéro d'octobre 1975 p. 10 ; la couverture du numéro de septembre 1976, p. 27, une bande dessinée extraite du numéro de novembre 1976 p. 28-29 ; une page extraite du courrier des lecteurs de l'édition d'octobre 1975, p. 91 ; la couverture du numéro d'octobre 1975, p. 217 ; la critique d'un livre par Bernth Lindfors parue dans le numéro de septembre 1976 p. 249 ; la couverture d'un numéro non daté p. 255 et deux dessins tirés du numéro de mars 1978 p. 257.

⁵¹⁰ Cette revue nigériane fut créée en 2004, à la suite du premier Lit-Fest organisé par *Kwani?*.

⁵¹¹ LIGAGA, D., « *Kwani?* Exploring New Literary Spaces in Kenya », *art. cit.*, p. 46.

⁵¹² « *Chimurenga magazine* », <www.chimurenga.co.za> consulté le 23 avril 2013.

⁵¹³ « *Weight of Whispers* » d'Yvonne Adhiambo Owuor et « *Odour of Fate* » de Muthoni Garland, tous deux publiés dans *Kwani?* 1 paraîtront ainsi dans le troisième numéro de *Chimurenga*, en mai 2003, c'est-à-dire pratiquement au même moment.

magazine nigérian, publiera lui aussi des textes d'abord parus dans *Kwani?* lors d'une édition spéciale qui revenait sur la violence qui suivit les élections de 2007 au Kenya et l'on trouve dans le quatrième numéro de *Kwani?*, paru en 2007, une bande-dessinée, publiée d'abord dans *Farafina* intitulée « *Ghana must go*⁵¹⁴ ».

Ces effets de citations font apparaître un réseau de revues africaines à laquelle *Kwani?* appartiendrait, et grâce auquel les textes circulent et trouvent un public plus large. Si chacune des revues, *Farafina*, *Chimurenga* et *Kwani?*, présente une double polarité local / continental, une volonté d'explorer des réalités locales et nationales, sans pour autant se couper d'un dialogue proprement africain, leur appartenance à un réseau proprement panafricain semblent les placer dans la lignée des premières revues du continent comme *Black Orpheus* et *Transition*.

C. Iconographie de la revue

Cette double polarité se laisse lire également dans le périphrase de la revue, sur les couvertures des revues. Les couvertures jouent un rôle central dans la posture de la revue, en ce qu'elles constituent souvent le premier point de contact avec le lecteur potentiel, et donc l'emplacement du texte où il faut tout à la fois se présenter et plaire. Genette les englobe dans le paratexte, qu'il décrit comme ce qui œuvre à « le *présenter* au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation⁵¹⁵ ». Décrit par de nombreux critiques comme une « zone indéfinie⁵¹⁶ » ou « zone intermédiaire⁵¹⁷ », son caractère liminaire, de « seuil » du texte, selon l'expression de Genette, est dû à la fois à sa localisation dans une zone entre le texte et le hors-texte, et au mélange de codes auquel il a recours : code social (publicitaire) et code littéraire. Les couvertures de la revue sont à cet égard révélatrices dans leur recours à plusieurs types de codes. De plus, les images et le texte qui y apparaissent puisent dans une archive de signes qui appartiennent tout à la fois à une culture nationale et une culture internationale.

⁵¹⁴ ANONYME, "Ghana must go", *Kwani?* 4, Nairobi : Kwani Trust, 2007, p. 2-5.

⁵¹⁵ GENETTE, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 7. Si Genette réserve son analyse aux livres, il nous semble que ce qu'il dit du paratexte peut s'appliquer à la revue.

⁵¹⁶ C'est l'expression utilisée par Claude Duchet dans DUCHET, C., « Pour une socio-critique », *Littérature* 1, février 1971, p. 6, cité par Genette p. 8.

⁵¹⁷ Expression utilisée par Antoine Compagnon dans COMPAGNON, A., *La Seconde Main*, Paris : Editions du Seuil, 1979, p. 328, cité par Genette p. 8.

Le recours à des tropes, des images marquées par leur force d'association, leur pouvoir d'évocation se retrouve par exemple sur les couvertures des deux premiers numéros de la revue. Celles-ci font apparaître le profil stylisé d'un homme coiffé de longues dreadlocks, sur un fond coloré (bleu dans le cas du premier numéro, rouge dans le cas du second). Les dreadlocks représentent au Kenya un symbole tissé de connotations aux colorations de sens variées. Dans les cultures traditionnelles, chez les Maasaï, par exemple, les dreadlocks marquent physiquement l'appartenance à une certaine classe d'âge, celle des *morans*, jeunes guerriers, dont la période d'initiation consiste en un séjour en forêt. Le lien de cette coiffure à un réseau d'images liées à la figure du guerrier survivant à l'écart de la société s'est trouvé renforcé à la suite de l'épisode de la révolte des Mau Mau, puisque les dreadlocks représentaient l'un des signes distinctifs des Mau Mau et ont depuis pris une part importante dans l'iconographie de la résistance anticoloniale, notamment à travers la figure emblématique de Dedan Kimathi⁵¹⁸. Toutefois, cette iconographie de la lutte anticoloniale est loin d'être perçue comme uniquement positive et valorisante. Au contraire, elle présente, et avec elle les dreadlocks, une double face : elle convoque également des images de terrorisme et de violences que les gouvernements précédents celui de Kibaki avaient cultivées autour de la figure des Mau Mau, et à leur suite autour de celle des membres de la secte majoritairement gikuyu, qui se réclame en partie des Mau Mau, les *Mungiki*⁵¹⁹, réprimés par la police pour leurs actes de violence, et qui marquent physiquement leur filiation revendiquée par le port de dreadlocks. B. Wainaina lui-même, au moment de son entrée dans le champ littéraire kényan, présentait cette *hexis* associée à la rébellion et au banditisme. Comme le souligne Rob Burnet, dans un entretien qu'il nous a accordé : « *I remember joking with B the first time I met him that his picture had appeared on the front page of the paper as the winner of the Caine Prize. It was the first time I saw a guy with dreads on the front page of the paper who wasn't wanted*

⁵¹⁸ La statue installée en son honneur par le gouvernement kényan en 2006 porte ainsi de longues dreadlocks en plus des armes traditionnelles, signe d'un changement de position du gouvernement Kibaki par rapport aux gouvernements précédents qui considéraient les Mau Mau comme des terroristes dont il fallait expurger l'histoire kényane.

⁵¹⁹ Les *Mungiki* sont les membres d'une secte majoritairement gikuyu, qui se réclame en partie des Mau Mau. Selon Hervé Maupeu, il s'agit d'un « mouvement religieux issu du prophétisme kikuyu et [d'une] milice politique connue et crainte pour la violence de ses actions, [qui] est apparue sur la scène politique kenyane dans les années 1990 », Voir MAUPEU, Hervé, « *Mungiki* et les élections : les mutations politiques d'un prophétisme kikuyu », *Politique africaine*, n°87, octobre 2002, p. 117-137, p. 117.

*for a crime*⁵²⁰. » Cette *hexis* contribue à renforcer, à nourrir (pas forcément de façon totalement consciente ou stratégique de la part de l'écrivain) la posture rebelle mise en avant par la revue. En effet, la posture a également une dimension comportementale, qui « recouvre la présentation de soi de l'auteur, son look, sa façon de se donner à voir, de se comporter, c'est-à-dire ce que Bourdieu appelait l'« *hexis corporelle*⁵²¹ ». Enfin, la couverture peut également rappeler l'esthétique et l'onomastique de musiciens kényans contemporains, comme par exemple le collectif UKOO FLANI MAU MAU⁵²² qui regroupe plusieurs artistes et groupes issus des quartiers défavorisés de Nairobi mais aussi de la région de Mombasa. Créé dans les années 1990, ce collectif s'inscrit dans la lignée des Mau Mau à travers l'*hexis* des musiciens. Ils ont recours dans leurs chansons à des images de la rébellion violente contre un ordre établi⁵²³, et développent un discours très critique à l'égard des élites politiques, ainsi qu'une dénonciation du néo-colonialisme.

Si l'homme qui porte des dreadlocks sur la couverture évoque pour un lecteur kényan toute une série d'images aux connotations ambiguës – héroïsme, violence, rébellion – qui trouve son écho dans la démarche de rupture adoptée par les rédacteurs de la revue, à une échelle plus globale de circulations des signes et des images, il convoque un réseau de connotations complémentaires, qui ne se superpose pas parfaitement au premier. La référence évidente est celle à la culture rastafari, elle aussi renvoyant à un certain rejet de l'ordre établi – résistance, rejet de la culture occidentale, du capitalisme – incarnée dans la culture globale dans la figure de Bob Marley. La silhouette stylisée de la couverture renvoie aux profils de Bob Marley tels qu'on les trouve par exemple sur les pochettes de certains de ses disques⁵²⁴.

⁵²⁰ Voir l'entretien avec Rob Burnet, Annexe 4.

⁵²¹ SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », COnTEXTES [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2011, consulté le 13 juin 2013. URL : <<http://contextes.revues.org/4712>>

⁵²² Pour une étude de ce collectif, voir FERRARI, Aurélia, « « Hip-hop in Nairobi », *art. cit.* et LASHELLE BARKLEY, Divinity, *Kaya Hip Hop in Coastal Kenya : The Urban poetry of UKOO FLANI*, mémoire de master, automne 2007, University of Southern California, 46p. On peut rappeler ici que le *Kwani Trust* a avec ce collectif des liens de collaborations assez étroits, puisque certains artistes sont présents dans la revue, à travers la publication de leurs textes et d'entretiens mais aussi à travers leur présence aux soirées *Open Mic*. Notons en outre que Mike Mburu, en charge des ventes et de la distribution de la revue fut aussi le producteur de certains membres de ce collectif.

⁵²³ On peut citer à titre d'exemple la chanson *Burn Dem*, dont le clip vidéo rejoue l'épisode Mau Mau, accessible sur Youtube : <<https://www.youtube.com/watch?v=AcRd4IZH0hw>>

⁵²⁴ On pense ici notamment à *Legend*, album posthume sorti en 1984, qui connut une circulation mondiale de près de 25 millions d'exemplaires. Voir Figure 1. infra.

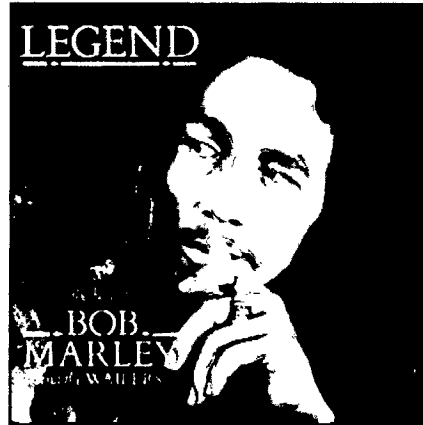
Dès lors, pour un public cosmopolite ou international, la silhouette présentée sur la couverture pourrait être lue, au sein d'une culture globale, comme une image relativement stéréotypée et galvaudée de l'authenticité africaine. L'on constate ici que le choix d'une iconographie qui évoque une multitude de signifiés permet également aux rédacteurs de la revue d'articuler, de négocier une posture double : nationaliste⁵²⁵ et cosmopolite, et par là-même de viser un public large, qui ne se restreint pas au champ national. Cette posture semble marquée par deux faces opposées : une face dangereuse (pour une partie du public kényan, du moins) et une face relativement stéréotypée destinée à un public global, qui identifie instantanément la revue comme africaine, du fait de sa couverture.

La similitude entre les deux premières couvertures s'explique sans doute par la volonté d'établir une image de marque, un label, facilement repérable et reconnaissable pour les lecteurs. Leur relatif dénuement et leur simplicité – on note par exemple qu'on n'y trouve ni sous-titre générique, ni date de publication – semble également avoir une fonction de séduction du lecteur : privé des informations attendues de ce type de paratexte, il est invité à ouvrir l'ouvrage.

⁵²⁵ Le lien entre Mau Mau et nationalisme kényan est toutefois complexe tant l'épisode de la révolte fut utilisé de façons contradictoires : les combattants Mau Mau tantôt célébrés en héros libérateurs de la nation, tantôt rejetés du côté de la violence bestiale. James Oguide souligne à cet égard : « *Mau Mau has provided Kenyan literature with a myth or symbol upon which much of its idea of nationhood is constructed. Yet as a myth in the project of Kenya's nation formation, the image of Mau Mau has remained elastic and often contradictory.* », OGUIDE, James, « The Nation and Narration : "The Truths of the Nation" and the changing images of Mau Mau in Kenyan literature », dans ODHIAMBO, E. S. Atieno et LONSDALE, John, *Mau Mau & Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford : James Currey, 2003, p. 268-283, p. 268.



Couverture du premier numéro de la revue
[crédits photo : Robert Maletta/Kwani Trust 2003]



Pochette de l'album *Legend*, Island Records, 1984.
[crédit photo : Adrian Boot]



Couverture du second numéro de la revue
[crédits photo : Robert Maletta/Kwani Trust 2003]



Photographie d'un combattant Mau Mau anonyme,
image d'archive.

Figure 1 Citations et références sur les couvertures de *Kwani? 1* et de *Kwani? 2*.

Les couvertures suivantes rompent avec cette tendance, signe que la revue a gagné en notoriété. On retrouve toutefois sur les couvertures des numéros suivants un même recours à des signes qui renvoient à des références multiples, superposées. La couverture de la troisième édition de la revue fait apparaître une autre image de la révolte qui a ses sources cette fois dans la culture américaine. On y retrouve une imagerie liée à la culture populaire (noire) américaine des années 1970, autour du « genre » cinématographique du *Blaxploitation film*. Voici la définition qu'en donne le spécialiste américain Josiah Howard :

*Blaxploitation films are defined as 1970s black-cast or black-themed films (or mainstream Hollywood pictures featuring at least one prominent African-American player in a modern-minded narrative steeped in and/or influenced by the concurrent Black Pride movement), created, developed, and most importantly, heavily promoted to young, inner city, black audiences*⁵²⁶.

Ce mouvement, bien qu'issu des grandes sociétés de production hollywoodiennes et souvent porté par des réalisateurs blancs, contribua à faire avancer la cause des Afro-Américains, notamment en termes de représentation, de visibilité dans le champ culturel américain⁵²⁷. Il témoigne également du développement et de la pénétration d'une iconographie culturelle noire américaine dans la culture « *mainstream* », marquée par des slogans comme « *Say it Loud I'm Black and I'm Proud* » ou encore « *Black is Beautiful* », mais aussi par des coiffures et des accoutrements particuliers. L'assimilation de cette iconographie culturelle participe également d'une domestication des mouvements des droits civiques parfois violents, ainsi rendus (relativement) inoffensifs. Après le succès de *Shaft*, les films se multiplient, dont les scénarios s'appuient sur une formule identique : « *Gather together a group of African-American actors, set the story in the ghetto, spice the dialogues with expletives and « hip » lingo, throw in a mix of sex and violence and place the main characters in a position of power (or at least dominance) over whites*⁵²⁸. » Le caractère urbain de ces films, associé à la mise en avant d'une langue particulière (urbaine et jeune) fait écho à la démarche des rédacteurs de la revue, notamment, à partir du troisième numéro, d'intégrer davantage de *sheng* dans ses pages.

⁵²⁶ HOWARD, Josiah, *Blaxploitation Cinema, The Essential Reference Guide*, Goldaming : FAB Press, 2008, p. 7.

⁵²⁷ Cette visibilité nouvelle avait été amorcée en 1964 lorsque l'acteur Sydney Poitiers devient le premier acteur noir à être récompensé d'un Oscar.

⁵²⁸ HOWARD, J., *Blaxploitation Cinema, The Essential Reference Guide, op .cit.*, p. 11.

Tous ces éléments se retrouvent sur les couvertures des troisième et sixième numéros. Ainsi, le titre de *Kwani?* 3, plus visible que sur la couverture des numéros précédents, s'inscrit dans une typographie qui rappelle celle utilisée par exemple pour l'affiche de *Super Fly*, film américain de 1972. Les personnages représentés sont également des citations visuelles⁵²⁹ d'affiches de films de l'époque. De par leur tenue vestimentaire et leur pose, on reconnaît par exemple au centre de l'image Ivanhoe Martin, héros joué par Jimmy Cliff dans *The Harder They Come*, et derrière lui le personnage de Coffy du film éponyme de 1973.

Ces citations visuelles sont montées et réincorporées dans un décor kényan par le biais de l'horizon urbain de la capitale kényane, reconnaissable à l'arrière-plan grâce à la végétation mais surtout grâce à la présence de l'iconique tour du *Kenyatta International Conference Centre* (K.I.C.C.). La référence au champ cinématographique se trouve renforcée par les textes qui accompagnent l'illustration. L'on retrouve en bas de page, comme sur une affiche de cinéma, le « casting » de la revue, qui présente les personnages et les sujets des textes comme les têtes d'affiche (« *Starring* ») et les auteurs et artistes publiés comme des acteurs secondaires (« *Featuring* »). Un slogan en *sheng*, surplombe le titre : « *Badala ya aerial, ekeni sufuria niwapee food ya ubongo*⁵³⁰ » (Au lieu d'une antenne parabolique, sortez vos casseroles⁵³¹, que je vous serve de quoi nourrir votre cerveau).

La couverture du sixième numéro de la revue puise également dans ce répertoire culturel, puisqu'on y voit une figure féminine qui rappelle Pamela Grier, l'actrice principale de *Coffie* et de *Foxy Brown*, et qui présente les attributs des héroïnes féminines qu'on trouve dans les films du courant *Blaxploitation*. L'image d'une figure géante semant terreur et désordre dans un décor urbain rappelle également des figures cinématographiques comme King Kong ou Godzilla. De cette brève analyse, l'on peut conclure que la posture englobante mise en avant plus haut par l'analyse de l'épitéxte est renforcée ici par le recours à l'intertextualité, entendu dans le sens que lui donne Julia Kristeva de « passage d'un système

⁵²⁹ Nous entendons ce terme comme un fait d'interpicturalité : une image B renvoyant de façon explicite à une image A, plus ancienne.

⁵³⁰ Ces paroles sont extraites du texte d'un membre du groupe Mashifta, Kitu Sewer, publié dans la revue. Voir KITU SEWER, « Shuka mistari », *Kwani?* 3, p. 180.

⁵³¹ Le terme de *sufuria* fait référence aux casseroles et pots servant à la préparation des repas, mais renvoie ici également à leur utilisation dans certaines parties du Kenya comme paraboles de fortune à l'aide desquelles certaines chaînes peuvent être captées.

de signes à un autre »⁵³². En présentant la revue, objet textuel, et son contenu à travers la scène générique de l’affiche de film – repérable doublement dans la mise en page de la couverture et dans les effets de citations visuelles d’affiches antérieures – les rédacteurs de la revue la placent sous le signe d’une hybridation des pratiques artistiques, de l’intermédialité, telle que la définit Silvestra Mariniello :

On entend l’intermédialité comme hétérogénéité; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d’autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l’Opéra comique etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias; comme emprunt [...]⁵³³

Ces références et effets de citation contribuent également à marquer la posture cosmopolite panafricaine de la revue, par le biais d’un recours à des images issues de la culture « noire » dans son sens le plus englobant : culture afro-américaine, culture afro-caribéenne, et culture nationale kényane.

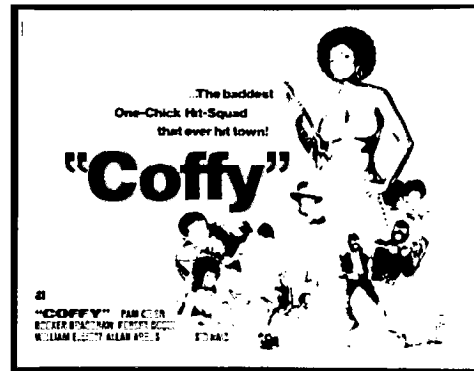
⁵³² KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique : l’avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil, 1985 (1974), p. 59.

⁵³³ Silvestra Mariniello, citation extraite de sa communication « Médiation et intermédialité », lors du premier colloque du Centre de Recherche sur l’Intermédialité (C.R.I) de Montréal, 2 au 6 mars 1999. Citation accessible à l’URL suivante : <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>>, consultée le 04/06/2014.

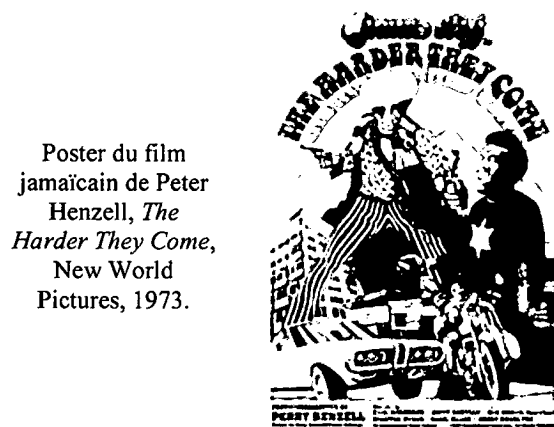


Couverture de *Kwani? 3*

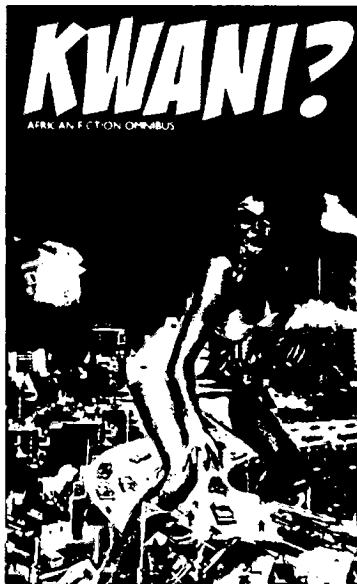
[crédits : Velam/Jebet Chemng'orem/Kwani Trust
2003]



Poster du film de Jack Hill, *Coffy*, American International Pictures, 1973.



Poster du film jamaïcain de Peter Henzell, *The Harder They Come*, New World Pictures, 1973.



Couverture de *Kwani? 6*, 2010

[crédits: Jephumba/ Kwani Trust 2010]



Poster du film américain de Gordon Parks, *Super Fly*, Warner Bros, 1972.

Figure 2. Effets de citation et de reprises sur les couvertures de *Kwani? 3* et *Kwani? 6*.

La couverture du quatrième numéro de la revue semble prolonger cette posture cosmopolite par le recours à la citation d'un des poèmes les plus connus, et les plus politiques

du poète indien Rabindranath Tagore, *Where the Mind is Without Fear*⁵³⁴. Cette posture cosmopolite est opposée à un discours de type nativiste, également cité sur la couverture.

L'extrait du poème, situé dans la partie inférieure de la page, est mis en valeur par le choix d'une police verte luminescente, qui rappelle les lumières urbaines, tandis que certains mots sont mis en avant à travers le choix d'une taille de police plus grande. Dans la partie supérieure de la page, dans une police grise plus petite, on trouve des citations en *sheng* et en swahili tirés d'un ensemble de discours qui circulent à l'époque et qui renvoient explicitement aux tensions ethniques qui dominent le pays à plusieurs mois des élections présidentielles (« *wamalize wakikuyu* », « qu'ils éliminent les Gikuyus » ; « *ukiona hao* » ; « si tu les voyais ceux-là »). Ces discours, qui véhiculent des préjugés ethniques et représentent autant d'incitations à la violence ethnique, font l'objet d'une analyse au sein de la revue⁵³⁵. L'illustration de la couverture met en avant de façon graphique la démarche des rédacteurs de la revue : éclairer par le biais du travail littéraire une série de discours afin de tâcher d'en rendre compte et d'en dénoncer le danger. Cela apparaît de manière visible lorsque l'on se penche sur le contenu de l'extrait cité, reproduit ci-dessous :

*Where the clear stream of reason
has not lost its way into the dreary desert sand of dead habit
Where the mind is led forward by thee into ever-widening thought and
action
Into that heaven of freedom, my Father,
Let my country awaken⁵³⁶*

En reproduisant ce poème au seuil de la revue, les rédacteurs semblent présenter la revue comme ce lieu idéal que le poète appelle de ses vœux, un lieu caractérisé par une liberté de pensée et un rejet des enfermements identitaires dangereux (« *Where the world has not been broken up into fragments by narrow domestic walls*⁵³⁷ »). Par le biais de cette citation, le rôle de l'intellectuel et de l'artiste est également mis en scène : à travers les textes de la revue, il

⁵³⁴ TAGORE, Rabindranath, « Where the Mind is Without Fear ». In *Collected poems and plays of Rabindranath Tagore*, Londres : Macmillan, 1936, p. 16. Le poème dans son intégralité est reproduit au dos de la couverture.

⁵³⁵ Ce numéro de la revue, nous l'avons dit, est consacré en grande part à cette question, et l'on y trouve une réflexion sur les discours de ce type véhiculés sur l'internet et les réseaux sociaux, comme par exemple dans « Googlepedia », p. 54-55.

⁵³⁶ Les mots soulignés correspondent à ceux qui sont mis en valeur par l'illustration à travers une taille de police plus importante.

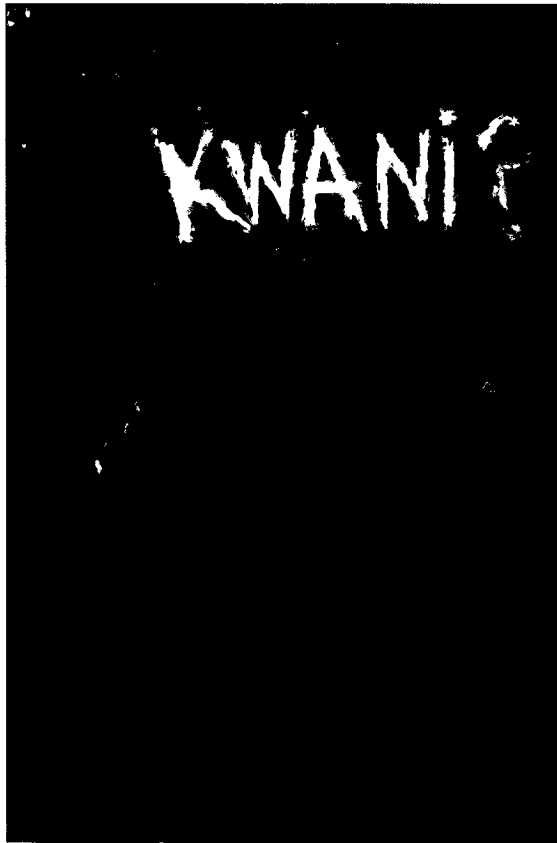
⁵³⁷ Troisième vers du poème, cité au dos de la couverture.

s'agit d'imaginer un Kenya nouveau, de se défaire d'habitudes de pensée mortifères à travers la création artistique. La revue semble donc ici renouer avec le rôle politique traditionnellement assigné aux artistes kényans, tout en s'insérant dans une tradition internationale de création artistique au service d'une libération politique.

D'autre part, les termes mis en relief sur la couverture semblent également renvoyer à la démarche de la revue dans le champ littéraire. Les expressions « *led forward* » et « *awaken* » font écho au discours du renouveau et de la renaissance littéraire porté par la revue, tandis que le terme « *freedom* » renvoie à sa liberté de ton. La mise en exergue du mot « *desert* » semble faire écho aux descriptions du *literary desert* qu'était le Kenya avant l'apparition de la revue. Cette idée se trouve renforcée par le fait que la barre verticale du d représente une mèche allumée, qui dégage une fumée, calligramme des expressions et formules toutes faites évoquées plus haut, et au sein duquel le titre de la revue ressort. Ce « *desert sand of dead habit* » est donc figuré comme le terreau où prospèrent les discours stéréotypés.

Les violences post-électorales de 2007-2008 seront alimentées dans le champ discursif par le développement d'une rhétorique nativiste, qui sape l'idée d'appartenance nationale en s'appuyant sur des oppositions eux / nous calquées sur des lignes ethniques, rhétorique qui renvoie l'autre du côté de l'animalité, de la barbarie⁵³⁸. Les couvertures des deux numéros dédiés à l'exploration de cette violence mettent de nouveau en scène le rôle que s'assignent les rédacteurs de la revue : faire sens, par le biais de l'écriture, de ces violences, afin de faire en sorte qu'elles ne se reproduisent plus.

⁵³⁸ La rhétorique développée autour des Luo, ethnie à laquelle appartient le candidat d'opposition Raila Odinga, s'appuie sur des images de bestialité (« *The beasts from the West* »), mais aussi sur l'exclusion du monde civilisé, adulte, marqué culturellement et physiquement par la pratique de la circoncision masculine. En effet, contrairement aux Gikuyu, chez qui cette pratique est répandue et marque le passage à l'âge adulte, les Luo ne pratique pas la circoncision, d'où le recours à l'idée qu'on ne peut les laisser prendre le pouvoir au Kenya. L'insulte « *kihii* », qui signifie en kikuyu « homme incirconcis, immature » fut ainsi récurrente.



Couverture de *Kwani?* 4, 2007
[crédits: Judy Kibinge/Asaph Change/
Kwani Trust 2007]

Figure 3. Couverture de *Kwani?* 4.

La nécessité de cette démarche semble figurée sur les couvertures par le biais de citations visuelles d'images issues d'une culture populaire, publicitaire. La couverture de la première partie de ce cinquième numéro « cite » ainsi l'ancien logo de la marque de lessive OMO – un soleil stylisé –, et reproduit la typographie de son slogan. Sous le titre le slogan de la marque apparaît en *sheng* « *Hung'arisha haswa* » (« nettoie complètement », « rend comme neuf »), tandis que le slogan « *Africa's BEST Creative Writing* » parodie le slogan de la marque par l'imitation de sa typographie. La seconde partie de cette édition spéciale s'appuie également sur l'image publicitaire d'un produit de consommation courante local. Il s'agit cette fois de la reproduction de l'emballage de la poudre de curry de marque kényane, *Simba Mbili*⁵³⁹. Le slogan de la marque « *Original and Genuine* » est également reproduit sur la couverture.

⁵³⁹ *Simba Mbili* signifie « deux lions » en swahili.

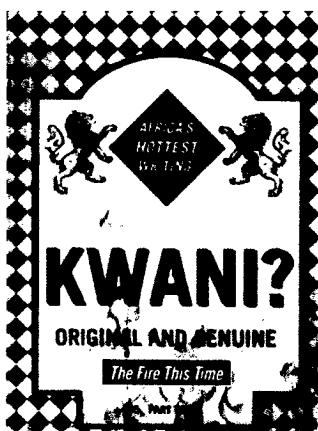
Les deux numéros sont ainsi « emballés », « habillés » comme le serait un produit de consommation courante, et se présentent donc implicitement comme tels : des produits de consommation que chaque foyer devrait posséder. Le produit de la création littéraire ainsi déguisé porte à sa surface un discours publicitaire appliqué à la littérature. Il s'agit d'un détournement des codes publicitaires qui sert une autoreprésentation de la revue.



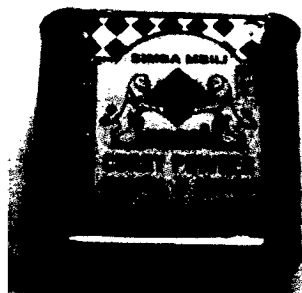
Couverture de *Kwani?*
5 Part One
[crédits : Maza Lenjo et Hafiz Sheriff]



Image d'un emballage de la marque OMO commercialisé dans les années 1960.



Couverture de *Kwani?* 5 Part Two
[crédits : Maza Lenjo et Hafiz Sheriff]



Photographie d'un emballage d'une boîte de curry de la marque Simba Mbili.

Figure 4. Effets de citation sur les couvertures de *Kwani?* 5.

L'effet de décalage, entre la référence à des produits comme la lessive ou la poudre de curry des illustrations et la nature de l'objet que ces images présentent, invite à relire et réinterpréter les slogans mis en scène sur les couvertures à la lumière de ce que celles-ci contiennent : des textes. Ainsi, le slogan en *sheng* présent sur la couverture du premier tome met en parallèle la fonction de la lessive et celle que se donne la revue : nettoyer, faire revenir à un état original après une dégradation, une salissure, c'est bien ce que les textes se

proposent de faire : faire sens de la violence, pour en nettoyer le pays. Rendre comme neuf, c'est aussi proposer une renaissance, un nouveau départ, qui s'appuie sur l'éclaircissement, l'élucidation d'événements de passé récent, autant de termes qui renvoient à la lumière, figurée par le soleil stylisé.

Le recours au code publicitaire est toutefois ambivalent. En effet, il s'agit d'un code connu de tous, qui s'appuie largement sur des procédés hyperboliques, superlatifs, qui, sous leur aspect exagéré, renvoient également à leur caractère potentiellement fictif. La parodie du slogan de la marque de lessive, « *Africa's BEST Creative Writing* » laisse apparaître ces procédés d'exagération. Le superlatif « *best* » est ainsi doublement mis en avant par la typographie (souligné et en majuscules). Cet énoncé axiologique, dont l'origine reste inconnue, est une façon de mettre en avant de façon volontairement exagérée, à la fois la qualité des textes publiés et leur inscription dans un champ continental, panafricain.

Sur la couverture du deuxième tome du cinquième numéro, le recours aux codes publicitaires permet également de mettre en avant le contenu de la revue. Le slogan de la marque, « *Original and Genuine* », marqué par son caractère redondant et pléonastique, est ainsi repris pour désigner les textes contenus dans le numéro et les placer sous le signe de l'originalité et de l'authenticité. Le slogan « *Africa's hottest writing* » illustre à nouveau le recours au procédé de l'hyperbole, tandis que l'emploi du terme polysémique *hot* – qui renvoie à la chaleur du feu, à la force d'une épice, mais aussi à la nouveauté d'un produit – permet d'attribuer aux textes contenus dans la revue toutes ces qualités. L'image du feu convoquée par le terme est figurée sur la couverture par des flammes, et reprise dans la citation modifiée du titre du livre de James Baldwin *The Fire Next Time*⁵⁴⁰ qui devient ici « *The Fire This Time* ». À nouveau, la référence à une bibliothèque afro-américaine associée à l'altération de la citation (« *next* » devenant « *this* ») semblent faire de la revue un héritier de Baldwin, analyste sans concession de la condition des Noirs Américains dans les années 1960, comme d'autres ouvrages et documentaires américains contemporains également intitulés « *The Fire This Time* », et qui traitent de la question noire aux États-Unis, en se revendiquant également de Baldwin⁵⁴¹. Il est intéressant de noter que le titre choisi par Baldwin est lui-même une citation d'un *negro spiritual*, chant d'esclaves, dans lequel l'on

⁵⁴⁰ BALDWIN, James, *The Fire Next Time*, New York: Vintage International, 1993.

⁵⁴¹ *The Fire This Time* est ainsi le titre d'un documentaire indépendant sur les émeutes de Los Angeles de 1992, suite à la mort de Rodney King, réalisé en 1994 par Randy Holland. C'est également le titre d'un livre de Randall Kenan, biographe de Baldwin, paru en 2007, voir KENAN, Randall, *The Fire This Time*, New York : Melville House Books, 2007.

trouve ces lignes : « *God gave Noah the rainbow sign, / No more water, the fire next time* !⁵⁴² ». La référence au feu, dans le contexte américain comme dans le contexte kényan renvoie à une violence à venir ou passée, aux émeutes comme actualisation d'une menace présente depuis longtemps, menace liée à un sentiment d'injustice et d'inégalité.

De plus, à lire ces deux couvertures en miroir, l'on constate qu'elles renvoient aux deux éléments, l'eau et le feu, souvent associés à un pouvoir purificateur. La création littéraire, l'écriture semblent donc érigées en processus permettant de faire sens de ces événements, afin qu'ils ne se reproduisent pas. Écrire, mettre des mots sur des événements violents c'est aussi en exorciser la nation car c'est du silence que naît la haine de l'autre. B. Wainaina l'affirmait déjà dans son editorial du quatrième numéro : « *We feel we need to name things – and allow conversations to take place – because it is in these secret, in-between places that hate and fear build and thrive*⁵⁴³. » C'est dans les textes que le sens est à chercher, comme le dit Billy Kahora : « *It is our instinct, as writers and readers, to seek out stories that help us understand what just happened to Kenya*⁵⁴⁴ ». Selon lui, ces textes n'existent pas dans le canon littéraire kényan, et il revient aux écrivains contemporains de les inventer :

*few reference points exist – we are without precedents. Having apprenticed at the knee of Ngugi and Marjorie Oludhe MacGoye (also appearing in these pages), whose lenses were focused at either an ethnic or regional level, the contemporary writer is now naked and new born – an offspring of recent events*⁵⁴⁵.

On retrouve dans cette citation plusieurs aspects de la posture de la revue. Dans un premier temps, se fait jour un rapport ambigu à la filiation littéraire, à la fois revendiquée et euphémisée. S'il rend hommage aux deux « grands » de la littérature kényane, face auxquels il adopte une posture de cadet, et qui sont incorporés dans les pages de la revue, il semble dans le même temps rejeter leurs œuvres, réduites à leur portée régionale ou ethnique, donc non pertinentes à ses yeux. L'on voit ici comment la posture de la table rase, mais aussi de la filiation euphémisée, servent une posture de la revue qui revendique sa nouveauté, justifie son existence par un manque (« *without precedents* ») en terme de création littéraire authentiquement nationale, qu'il lui revient de combler. En outre, ici la création littéraire répond à une démarche clairement en lien avec une certaine construction nationale,

⁵⁴² Voir DUPEE, F. W., « James Baldwin and the “Man” », *The New York Review of Books*, 1^{er} février 1963, p. 1.

⁵⁴³ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani? 4*, Nairobi: Kwani Trust, 2007, p. iv.-viii, p. viii.

⁵⁴⁴ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani? 5 Part I*, p. 12.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

construction à laquelle les écrivains des générations passées n'ont selon lui pas assez participé, du fait de leur perspective soit supra-nationale (régionale) soit infra-nationale (renvoyée à un groupe ethnique). En ce sens, il semble revenir à la revue et aux écrivains qu'elle promeut d'inventer à proprement parler cette littérature, ce canon national. Il y a donc bien ici une revendication du rôle de l'écrivain comme adjuvant à la construction d'une identité nationale, selon des modalités qui toutefois semblent différentes de celles qui ont pu avoir cours dans la littérature africaine auparavant. Les citations qui empruntent à une bibliothèque transnationale, panafricaine servent donc avant tout une démarche nationale.

D. Identité littéraire, identité nationale : de l'usage du peuple

Dans un dernier temps, nous aimerions revenir sur la posture de la revue au point d'intersection des champs littéraire et socio-politique. Il sera question de mettre au jour la façon dont les rédacteurs de la revue conçoivent leur rôle de producteurs littéraires au sein de leur espace national. En effet, si le péri-texte de la revue joue sur une multiplicité de références, ce qui marque une volonté de se faire une place dans un espace littéraire continental et international, les préfaces et manifestes des rédacteurs de la revue semblent mettre l'accent davantage sur le rôle de la revue dans l'espace national. Ils y développent une rhétorique qui s'articule à un *ethos* discursif de l'écrivain engagé, au service de son peuple.

Les rédacteurs de la revue laissent apparaître dans les éditoriaux et dans l'épitéxte⁵⁴⁶ une conception des pratiques littéraire et artistique intimement liée à l'émergence d'une identité nationale. Selon eux, c'est à travers les textes que les citoyens d'une nation reconnaissent leur appartenance à celle-ci. La pratique littéraire se trouve donc placée pour ainsi dire au service de la construction d'une identité nationale. Dès lors, celle-ci donne lieu au développement d'un discours qui entre en concurrence avec le discours politique, porté, par exemple, par le gouvernement.

Les rédacteurs de la revue semblent ainsi expliquer leur démarche par le recours au vocabulaire politique : la revue s'assigne un rôle de représentativité politique, rôle que les institutions d'État (politiques, mais aussi universitaires) ne remplissent pas à leurs yeux. Ils présentent la revue comme le double littéraire d'un espace public idéal : lieu d'échanges et de conversations, de récits partagés, c'est le lieu où peut véritablement s'épanouir une communauté nationale unie. Cette rhétorique permet également à la revue de développer un

⁵⁴⁶ Entendu ici au sens de Genette, qui le définit dans *Seuils* comme les textes extérieurs au livre (entretiens, correspondance, etc.). Voir GENETTE, G., *Seuils*, *op. cit.*, p. 10-11.

capital symbolique et donne lieu à des contestations de la part d'autres acteurs du champ, qui remettent en question la légitimité de la revue à revendiquer une représentativité nationale du fait de leurs pratiques transnationales et cosmopolites, mais aussi de leur appartenance à une certaine classe sociale, la classe moyenne favorisée. L'on voit bien ici comme la question du lien de la littérature au « peuple⁵⁴⁷ » est toujours d'actualité. Le « peuple », cette « construction littéraire (ou littéraro-politique) » représente bien « une sorte d'instrument d'émancipation littéraire et politique à usage distinctif⁵⁴⁸ ». Il s'agit donc ici de voir comment les rédacteurs de la revue réactualisent la question du rôle de la littérature africaine, et la renouvellent.

Dans le premier éditorial de la revue, B. Wainaina présente une vision positive de son pays, qu'il découvre, à son retour d'Afrique du Sud, animé d'énergies créatrices. Il y voit le signe de l'émergence d'une culture nationale qui n'est plus créée de façon artificielle par un discours politique ou imposée à partir d'« institutions supra-littéraires⁵⁴⁹ ». L'émergence de cette culture nationale illustre à ses yeux la naissance – ou renaissance – du Kenya en tant que pays. Il écrit :

To me this says we are finally becoming a country. When art as expression starts to appear, without prompting, all over the suburbs and villages of this country, what we are saying is : we are confident enough to create our own living, our own entertainment, our own aesthetic. Such an aesthetic will not be donated to us from the corridors of a university; or from the ministry of culture, or by the French Cultural Centre. It will come from the individual creation of thousands of creative people⁵⁵⁰.

En évoquant les rencontres qu'il a faites, les artistes et écrivains qu'il a rencontrés, à travers l'usage du pronom personnel « we », B. Wainaina développe l'*ethos* discursif d'un écrivain populaire, qui fait partie du peuple, et s'inscrit dans une rhétorique nationaliste, puisque l'objectif que se donne la revue est de porter, d'encourager cette nouvelle vitalité créatrice

⁵⁴⁷ Il faut souligner ici la nature problématique de cette notion, qui recouvre tantôt la communauté nationale d'un pays, tantôt, dans une perspective marxiste et sociale, une partie de la population (la paysannerie, les classes ouvrières, dites « populaires »).

⁵⁴⁸ CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 319.

⁵⁴⁹ Cette expression, empruntée à Alain Viala, renvoie aux « instances sociales à l'autorité communément reconnue et qui incluent "du littéraire" parmi d'autres objets et disciplines », comme l'école, l'Eglise, les médias. Voir VIALA, Alain, « L'Histoire des institutions littéraires », dans BEHAR, Henri et FAYOLLE, Roger (éd.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, 1990, pp. 118-128, p. 122.

⁵⁵⁰ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani? 1*, p. 6-7, p. 7.

afin que, sous peu, le Kenya puisse avoir un rayonnement culturel continental : « *It is only a matter of time before this country is known around the continent as a country of creative energy*⁵⁵¹. » On voit bien ici l'aspect programmatique de cette citation, qui semble projeter la revue dans une position dominante au sein de l'espace littéraire continental.

Cette volonté de promouvoir la culture et l'excellence locale se retrouve dans les formules hyperboliques présentes sur les couvertures de la revue et dans d'autres éditoriaux, et témoigne peut-être également d'un complexe d'infériorité des artistes kényans par rapport à leurs homologues nigériens ou sud-africains⁵⁵². Les rédacteurs de la revue se présentent donc comme les défenseurs d'une littérature kényane, qu'ils présentent comme riche et originale (« *our own* »). L'éditorial du deuxième numéro insiste également sur cette idée, lorsque son auteur décrit le raz-de marée qui suivit la parution du premier numéro : « *we were swamped with submissions, writing of all sorts*⁵⁵³. » Ce qu'il présente comme une énergie créatrice à l'état brut n'a pas encore acquis de statut proprement littéraire et il semble revenir à la revue de transformer ce matériau en littérature. Dans ce même éditorial, E. Kalondo procède à une description de ce qu'il qualifie de « *writing of all sorts* » : « *Letters to the Editor that never saw their way to print, stories, poems, deeply personal documents that people gave us. Some of them handwritten in mouldy notebooks*⁵⁵⁴. » De la même façon, Billy Kahora, dans les éditoriaux qu'il signe dans le quatrième numéro de la revue, insiste sur la richesse des récits (oraux) qui circulent dans l'espace public kényan, richesse qui n'a de cesse de

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Nous avons déjà évoqué ce sentiment d'infériorité présent dès les années 1960-1970 (voir chapitre 1) Il semble se perpétuer aujourd'hui. Billy Kahora, membre du jury du prix du *Commonwealth Regional Prize for Africa* déplore le peu de textes présentés pour le Kenya (et l'Afrique de l'Est) par rapport au Nigéria et à l'Afrique du Sud. Voir KAHORA, Billy, « The Fire Next Time Or A Half-Made Place: Between Tetra Paks And Plastic Bags », *Kwani? 5, Part II*, p. 8-12, p. 11-12.

⁵⁵³ KALONDO, Ebba, « Editorial », *Kwani? 2*, p. 5-6, p. 5.

⁵⁵⁴ *Ibid.* On peut noter que cet attrait pour ces textes « organiques », issus du peuple, se retrouve dans la publication des mémoires d'une jeune domestique, Eva Kasaya, parus en 2010 dans la série *Kwani? Series*. KASAYA, Eva, *Tale of Kasaya*, Nairobi : Kwani Trust, 2010. À propos de la publication de ce livre, dont le manuscrit parvint à B. Wainaina sous la forme de « *two green Karatasi Exercise books* », Billy Kahora écrit : « *Its point of view [...] was organic, self-grown* » (nous soulignons). Voir KAHORA, Billy, « True Imaginary Homelands : Billy Kahora on publishing Eva Kasaya », article consulté le 31/01/2011, accessible en ligne à l'URL suivante :
<http://www.kwani.org/editorial/report_essay/614/true_imaginary_homelands_billy_kahora_on_publishing_eva_kasaya.htm>

l'émerveiller : « *It never ceases to amaze me how incredible a story-telling space Kenya is*⁵⁵⁵. » Il énumère, suivant le modèle de B. Wainaina, les personnes fascinantes qu'il a rencontrées dans des lieux informels que sont les bars ou les *matatu*, et développe ainsi l'image d'un écrivain découvreur de talents, proche de son peuple, qui promeut l'émergence d'une littérature « par le bas » opposée à l'imposition de codes littéraires « par le haut ».

L'on voit bien ici que la démarche des rédacteurs de *Kwani?* se présente comme une transmutation de textes et de récits oraux en matériau littéraire par le biais de leur mise en textes et de leur publication dans la revue. Cette démarche semble rappeler les entreprises visant, dans un espace littéraire en émergence, à créer de la littérature et à exhiber une richesse littéraire nationale en transposant à l'écrit des pratiques orales, ou populaires, que P. Casanova décrit en ces termes :

Il s'agit, au sens propre, d'une difficile opération alchimique : transmuier des pratiques (culturelles ou linguistiques) populaires, [...] étrangères, jusque-là, à toute évaluation littéraire, en « or » culturel ou littéraire, en « valeur » reconnue permettant l'accès à la planète littéraire⁵⁵⁶.

Elle évoque ce phénomène à propos du cas irlandais, mais aussi des cas africains (nigérian et kényan), à travers les exemples de la traduction de contes yorubas par Wole Soyinka, et du théâtre populaire développé par Ngugi wa Thiong'o. Les exemples qu'elle choisit relèvent tous d'une configuration d'un espace national en situation de domination coloniale, ou qui vient de s'en émanciper, et qui cherche à revendiquer une indépendance à l'égard d'autres espaces qui le dominent. Or, dans le cas de *Kwani?*, l'indépendance politique du pays est vieille de près de 40 ans au moment où la revue fait son apparition. En rejouant une démarche qui fut à l'origine de l'émergence et de la reconnaissance de littératures spécifiques, les rédacteurs de la revue mettent en scène la (re)naissance littéraire nationale qu'ils affirment porter. Cette démarche leur permet de surcroît de développer une posture d'écrivains libérateurs d'un capital littéraire jusque-là ignoré, interdit de cité du fait de circonstances politiques répressives, et par-là d'affirmer leur autonomie relative à l'égard du champ politique. En effet, B. Kahora dans ce même éditorial s'étonne du fait que ces textes ne trouvent pas leur place dans les textes publics officiels (« *and yet, another thing that never*

⁵⁵⁵ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani?* 4, 2007, p. i-iii, p. i.

⁵⁵⁶ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 321.

*ceases to amaze, these narratives never find their way into our official and formal public texts*⁵⁵⁷ »).

Les rédacteurs de la revue opposent les discours médiatique et politique à ceux qui émanent de l'espace public de façon organique. Cette opposition se manifeste par le biais d'un réseau de termes antithétiques : pluralité / vision unique ; fixité / fluidité ; surface / profondeur ; haut / bas. Cette dichotomie a ses origines dans la répression de la parole publique sous Moi. Au terme de son mandat, le divorce entre parole officielle et parole publique est consommé et il revient à la revue, parallèlement au nouveau gouvernement, de combler ce fossé. L'ère Moi est en effet présentée par B. Wainaina comme une époque de parole unique : « *That sense of territorialism is simply a by-product of the Moi era [...] My way. One way. The way*⁵⁵⁸. » Mais l'espoir d'ouverture et de pluralisme porté par l'alternance politique de 2002 s'estompe vite. En 2008, B. Wainaina décrit les médias comme toujours coupés des réalités nationales, et ils sont renvoyés du côté de la superficialité des faits et leur concentration sur la vie d'une élite politique :

*If you watch the news, you come to realize there is not much being said about Kenyans. The news really represents a report on 10 or 20 families and what they do for Kenya. The Kenyan media focus so much on facts that the real stuff of life in Kenya is often left out*⁵⁵⁹.

Cette notion de surface renvoie également à un discours dominant qui voile plus qu'il n'éclaire. La peur de dire les choses, le recours au politiquement correct et à l'euphémisation (liés à un héritage anglo-saxon) de la presse est ainsi dénoncée par B. Wainaina : « *Our newspapers speak in maidenly terms – like old Victorians about « a certain community ». We feel we need to name things – and allow conversations to take place*⁵⁶⁰. » B. Kahora a recours à l'image de la superficialité pour présenter la démarche de la revue : « *scratch beyond the surface and micro-narrate beyond the grand Kenyan themes*⁵⁶¹. » L'image de la micro-narration (« *micro-narrate* ») témoigne d'une volonté de prendre comme point de départ l'anecdote, le particulier et non les thématiques habituelles, les « *grand Kenyan themes* », et

⁵⁵⁷ KAHORA, Billy, « Editorial », *art. cit.*, p. i.

⁵⁵⁸ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani?* 3, p. 11-13, p. 11.

⁵⁵⁹ Entretien avec B. Wainaina, voir annexe 3.

⁵⁶⁰ WAINAINA, B., « Editorial », *Kwani?* 4, p. iv-viii, p. vii-viii.

⁵⁶¹ KAHORA, B., « About Kwani writers », *Kwani?* 3, p. 6-7, p. 6.

donc celle de promouvoir une littérature « par le bas⁵⁶² », pour ainsi dire. Cette approche peut se lire comme un moyen de manifester un certain regard critique à l'égard de grands récits nationaux tels qu'ils sont portés par l'État⁵⁶³, par exemple. Ce regard critique est décrit en terme de profondeur, il s'agit de creuser, d'égratigner la surface lisse de ces discours (« *scratch beyond the surface* ») pour en révéler les failles, mais aussi l'artificialité. La dénonciation de formes de discours qui ne permettent pas, selon les rédacteurs, à rendre compte de la réalité kényane ne se résume pas aux champs discursifs médiatiques et politiques. Elle s'attaque, notamment avant les élections présidentielles de 2007 à des discours qui circulent, selon B. Wainaina, dans les cercles gikuyu. Ces discours, figés, de l'ordre du dogme, sont à l'opposé du Kenya imaginé par l'éditorialiste : « *The mobile, flexible ambition we had for Kenya is now frozen behind a new dogma chanted by Gikuyus everywhere – that the new Mtukufus⁵⁶⁴ of Kenya are here to stay and that it is these Mtukufus who will serve Kenya⁵⁶⁵.* » La rhétorique mise en avant par les rédacteurs s'oppose donc à deux types de discours : un discours nativiste qui fige les identités, et le discours froid, superficiel et inauthentique de l'État et de la presse.

Dès lors, les rédacteurs présentent leur revue comme un espace de parole autonome par rapport aux espaces officiels, renvoyés à l'idée de domination politique. La rhétorique des éditoriaux articule une posture d'ouverture (« *we are open to all Kenyans⁵⁶⁶* ») à celle de la représentativité et se présente ainsi comme un espace démocratique qui tire sa légitimité du « peuple ». Le « peuple », notion « protéiforme, confuse et ambiguë⁵⁶⁷ », sert de garant de légitimité aux nouveaux rédacteurs de la revue. Dans leur rhétorique, le sens de « populaire » n'est plus chargé de connotations négatives (vulgarité, impureté) que lui avaient assignées certains critiques kényans, mais est investi au contraire d'une série de valeurs positives – vitalité, créativité, profondeur – qui s'opposent à la morgue et à la froideur des élites et du discours journalistique. La fluidité de ce que recouvre le terme semble bien renvoyer à son

⁵⁶² BAYART, Jean-Francois, MBEMBE, Achille et TOULABOR, Comi, *La politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Khartala, 2008.

⁵⁶³ Le thème de l'historiographie officielle nationale représente à cet égard l'un des récits fondateurs auquel s'attaquent de nombreux textes publiés dans la revue.

⁵⁶⁴ Le terme swahili renvoie à la figure d'une personne respectable, importante mais aussi à celle du dignitaire, investi d'une charge, d'un titre politique.

⁵⁶⁵ WAINAINA, B. « Editorial », *Kwani?* 4, art. cit., p. vii.

⁵⁶⁶ WAINAINA, B. « Editorial », *Kwani?* 1, art. cit., p. 6.

⁵⁶⁷ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 318.

statut d'outil rhétorique, stratégique. Bourdieu l'évoque en ces termes : «Le fait d'être ou de se sentir autorisé à parler du « peuple » ou « pour » (au double sens du terme) le « peuple » peut constituer, par soi, une force dans les luttes internes aux différents champs, politique, religieux, artistiques⁵⁶⁸. »

Dans la rhétorique des rédacteurs de la revue, la notion de « peuple », si elle est liée à celle de classe (en opposition aux élites politiques) est avant tout liée à l'idée nationale. C'est, nous l'avons vu, la créativité organique du peuple, qui justifie que l'on puisse parler d'une identité nationale (« *we are finally becoming a country* »). On voit ici comme cette conception trouve ses racines dans la « matrice théorique⁵⁶⁹ » mise en place par le théoricien allemand Herder à la fin du 18^{ème} siècle pour s'opposer à l'universalisme et à l'hégémonisme français. Cette matrice théorique, fondée sur l'instauration d'un lien nécessaire entre langue, culture et nation, permet pour les espaces dominés de s'affranchir et de revendiquer un capital culturel et littéraire propre qui puise sa légitimité de traditions populaires, envisagées comme portant l'esprit d'un peuple. P. Casanova résume ainsi ce qu'elle nomme la « révolution herderienne » :

En accordant à chaque pays et à chaque peuple le principe d'une existence et d'une dignité *a priori* égales à celles des autres, au nom de « traditions populaires » qui constitueraient l'origine de toute la culture d'une nation et de son développement historique, en désignant l'« âme » ou même le « génie » des peuples comme source de toute fécondité artistique, Herder bouleverse, et pour très longtemps, toutes les hiérarchies littéraires, tous les présupposés, réputés intangibles, qui constituaient la « noblesse » littéraire⁵⁷⁰.

La décolonisation, présentée par P. Casanova comme la troisième grande étape de formation de l'espace littéraire mondial, et ses effets dans l'espace littéraire (assimilation / différenciation) se présentent alors comme « la continuation et l'extension de la révolution herderienne⁵⁷¹ ». Au Kenya, comme dans beaucoup de pays africains, établir, comme dans la philosophie d'Herder, un lien unissant langue, nation et peuple est toutefois problématique. Le cas de Ngugi wa Thiong'o est à cet égard révélateur. S'il sert d'exemple à P. Casanova qui met en exergue les phénomènes d'usage littéraire du populaire propre à l'écrivain (usage de la

⁵⁶⁸ BOURDIEU, Pierre, *Choses Dites*, Paris : Editions de Minuit, 1987, p. 178.

⁵⁶⁹ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 117.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷¹ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 123.

tradition et des mythes kikuyu, volonté de retour au « peuple du village⁵⁷² »), la portée nationaliste de son œuvre est problématique en ce que celle-ci s'inscrit, linguistiquement mais aussi par le biais d'images et de références populaires, dans une communauté infra-nationale (gikuyu). Ngugi wa Thiong'o s'appuie bien sur la révolution herderienne, pour défendre la langue kikuyu et à travers elle sa culture, et plus largement une vision du monde différente de celle imposée par les colonisateurs et la langue anglaise, mais cette langue et cette culture ne se superposent pas à la nation kényane, dont les frontières sont nées de la colonisation. De nombreux auteurs kényans de cette première génération adoptent cette approche, de manière plus ou moins marquée, et souvent sans passer par le recours exclusif à une autre langue que l'anglais : la culture luo et ses traditions imprègnent les écrits de Grace Ogot, dont le roman *The Strange Bride* fut d'abord écrit en dholuo⁵⁷³, mais aussi ceux de Marjorie Oludhe Macgoye⁵⁷⁴, comme la culture et les traditions massai ceux de Henry Ole Kulet. Cela ne revient pas à dire que ces textes s'intéressent uniquement à des problèmes infra-nationaux, ils s'imbriquent et s'articulent au contraire à des préoccupations nationales puisqu'ils se font écho en ce qu'ils mettent notamment en scène l'impact de la colonisation, mais aussi les dérives du pouvoir politique nouvellement indépendant. À cet égard, ils revêtent également une portée supra-nationale, puisque ces communautés linguistiques et culturelles débordent des frontières nationales. Le poète Ougandais Okot p'Bitek écrit également en dholuo⁵⁷⁵, et l'un de ses textes les plus connus, *Song of Lawino*, met également en scène l'impact de la colonisation sur la culture locale. Le recours au « populaire », entendu ici aux sens de traditions et de culture précoloniales, est à l'époque où ces textes sont publiés, une façon de rompre avec une domination culturelle coloniale, en marquant une différence et en établissant une littérature nouvelle, qui s'appuie sur une culture préexistante.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 328.

⁵⁷³ Le roman d'abord publié en dholuo sous le titre de *Miaha* en 1983 (OGOT, Grace, *Miaha*, Nairobi : Heinemann Educational Books, 1983) fut traduit par Okoth Okombo en 1989 sous le titre qu'on lui connaît : Ogot, Grace, *The Strange Bride*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1989).

⁵⁷⁴ Bien que d'origine britannique, Marjorie Macgoye fait figure de matrone de la littérature kényane. Dans sa biographie, Roger Kurtz la décrit comme « *the true daughter of her people, the Luo* », dans KURTZ, Roger, *Nyarkola's Gift*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁷⁵ *Song of Lawino* fut ainsi d'abord publié en dholuo avant d'être traduit en anglais, tout comme le roman *White Teeth* (Nairobi : Heinemann, 1989) d'abord paru en dholuo sous le titre *Lak Tar Miyo Kinyero Wi Lobo* en 1953 (Kampala : Eagle Press, 1953).

Pour les rédacteurs de la revue, le recours au « populaire » ne fait plus ni dans cette perspective infra-nationale ou régionale, ni dans la perspective historique de puiser dans un fonds culturel présenté comme ancestral, immémorial. Leur discours est au contraire marqué par l'expression d'une appartenance nationale, et ils semblent assigner à la littérature un rôle central dans l'émergence d'une culture ou d'un « esprit » national. Les rédacteurs de *Kwani?* ne remettent à aucun moment en cause l'idée même de nation kényane, dont les frontières sont héritées du colonialisme. Leur *habitus* semble rendre difficile et artificielle toute expression d'une appartenance autre. Nés après les indépendances, dans des familles des classes moyennes et aisées, ils ont été élevés dans les deux langues nationales officielles kényanes que sont l'anglais et le kiswahili⁵⁷⁶. Dans *One Day I Will Write About This Place*, B. Wainaina évoque ainsi l'attrait qu'exerce pour lui la démarche de Ngugi wa Thiong'o, tout en soulignant, par l'ironie, le caractère nécessairement inauthentique que revêtirait son imitation, en un mot l'inadéquation de cette démarche avec l'époque à laquelle vit l'auteur :

I read Decolonising the Mind by Ngugi wa Thiong'o a few weeks ago. It is illegal and it was thrilling, and I had vowed to go back to my own language. English is the language of the colonizer.

I will take Gikuyu classes when I am done with [sic] diversiddy and advertising, when I am driving a good car. I will go to the village and make plays in Gikuyu, in my good new car. I will make very good decolonized advertisements for Coca-Cola⁵⁷⁷.

Selon les rédacteurs de la revue, les problématiques issues de la colonisation (domination culturelle et linguistique, par exemple) demandent à être réévaluées à l'aube du vingt-et-unième siècle en ce qu'ils ne constituent plus de stratégies pertinentes et adaptées pour les auteurs kényans contemporains (tels, toutefois, que les présentent les rédacteurs de la revue). Au lieu de puiser dans une mémoire et une bibliothèque précoloniale, il convient de puiser dans ce qu'ils conçoivent comme la culture populaire moderne, contemporaine, qui est marquée par une fluidité identitaire, un syncrétisme culturel entre local et global, qui serait le

⁵⁷⁶ B. Wainaina décrit ainsi dans ses mémoires l'absence de transmission des langues parlées par ses parents : « *Mum speaks Kinyarwanda (Bufumbira), Luganda, English and Kiswahili. Baba speaks Gikuyu, Kiswahili and English. We, the children, speak only English and Kiswahili* », WAINAINA, B., *One Day I Will Write About This Place*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵⁷⁷ WAINAINA, B., *One Day...*, *op. cit.*, p. 92. Notons que l'ambiguïté de son rapport à ces démarches panafricaines et afrocentristes est récurrente dans les écrits de B. Wainaina, nous y reviendrons. Voir Chapitre 9.

fruit d'une époque globalisée, qui favorise la circulation des biens, des idées et des signes. Les éléments du péri-texte analysés plus haut laissent apparaître, nous l'avons vu, l'usage fait par la revue de signes relevant de ce répertoire populaire. Sur la quatrième de couverture du premier numéro, la présence d'une citation qui vante la qualité de la revue témoigne de cette volonté de s'appuyer sur une légitimation populaire. Il s'agit en effet d'une citation attribuée à une présentatrice de radio, Cess Mutungi, de Kiss FM, radio nationale dont les auditeurs sont plutôt jeunes. On y lit : « *I laughed, I cried. My mind was opened up to amazing ideas... Read Kwani? #1, it will blow your mind*⁵⁷⁸ ».

Le recours au « populaire » renvoie à une démarche qui se propose de construire, par le biais de la littérature, une nation kényane, conçue sur le modèle d'une communauté d'expérience et d'imagination, en un mot une « communauté imaginée⁵⁷⁹ ».

Chez Billy Kahora, on retrouve l'idée de la construction d'une communauté nationale qui passe par la reconnaissance de notre expérience dans celle que partagent avec nous d'autres membres de cette communauté. Dans l'éditorial du quatrième numéro, il écrit ainsi à propos des histoires que lui ont racontées d'autres : « *and as different as all these narratives were I could relate to them as they were essentially Kenyan*⁵⁸⁰ ». Elles renvoient selon lui à la construction d'une identité commune, nationale : « *[they] were about building an identity, the celebration of a commonality*⁵⁸¹ ». C'est donc dans l'échange et la circulation de récits que se crée un lien social entre les membres d'une communauté nationale : « *it is the inducement of a commonality, the feeling that I share enough with a stranger to care about a shared narrative, to believe the unbelievable, the improbable version ; that is what makes me feel Kenyan more than anything else*⁵⁸² ». La nation est avant tout affaire d'imagination commune. La fonction de la revue est donc de proposer, à côté et en dehors du discours officiel, l'image d'une communauté nationale dans laquelle chacun peut se reconnaître, et donc de développer, par le biais du texte littéraire en tant que vecteur d'une langue, de références, mais aussi d'une vision du monde, une véritable communauté imaginée, au sens où l'entend B. Anderson : « *it is imagined because the members of even the smallest nation*

⁵⁷⁸ *Kwani? 1*, quatrième de couverture.

⁵⁷⁹ C'est la définition que donne Benedict Anderson de la nation : « *an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign* », ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 2003 (1991), p. 6.

⁵⁸⁰ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani? 4*, art. cit., p. ii.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. iii.

⁵⁸² *Ibid.*, p. i

*will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion*⁵⁸³ ».

Cette communion imaginée constitue donc ce que les textes de la revue doivent offrir aux lecteurs, par le biais d'un travail réflexif, présenté à travers la métaphore, prégnante dans la rhétorique développée par les rédacteurs de la revue, du miroir. Le slogan du festival organisé par la revue en août 2008 apparaissait en ces termes : « *Help society see itself more coherently* » ; dans un entretien avec B. Kahora, celui-ci présentait ainsi la fonction que devait à ses yeux remplir la revue : « *What Kwani? does it offer a mirror*⁵⁸⁴ ». B. Wainaina, dans un entretien de 2008, définit ainsi sa vision du rôle de l'écrivain : « *My view is that the writer is at the service of the people. He is the one who creates a picture through which people process their experiences and their identity*⁵⁸⁵. » Le miroir (métaphore du texte et de la revue) est un instrument et un lieu tous deux liés à l'introspection, à la connaissance de soi, à la reconnaissance aussi. Considéré en psychanalyse comme l'une des instances par laquelle le sujet se reconnaît en tant que « je⁵⁸⁶ », le miroir est un instrument qui confère au sujet une existence indépendante, en le donnant à voir. Faire accéder des récits au texte écrit, c'est aussi conférer au lecteur qui s'y reconnaît une existence. B. Wainaina soulignait l'importance de cet aspect : « *I think the major factor is that Buru Buru for example has never been written about, and it has more to do with building the nation in print. Most people have never seen themselves in print, and it is one element that makes them real*⁵⁸⁷. » Billy Kahora ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque la nécessité de découvrir, ou bien plutôt de révéler la nature de la condition kényane : « *it is those shared narratives and the will to believe, that truly tell about the nature of the Kenyan condition*⁵⁸⁸. » Dans ce discours l'on voit apparaître l'idée d'une démarche herméneutique engagée par l'écriture : en plus de rendre visible une partie de la population et donc de lui conférer une existence, mais aussi une place dans une imagination collective, le recours au populaire, et à sa représentation est présenté comme la garantie de

⁵⁸³ ANDERSON, B., *Imagined Communities*, op. cit., p. 6.

⁵⁸⁴ Billy Kahora, entretien, 2009, voir Annexe 2.

⁵⁸⁵ Nous soulignons. Entretien avec Binyavanga Wainaina, juillet 2008. Voir Annexe 3.

⁵⁸⁶ Jacques Lacan évoque ainsi le miroir comme « la matrice symbolique où le je se précipite », et le stade du miroir est à ses yeux « formateur de la fonction du je ». Voir LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris : Seuil, 1966, p. 89-90.

⁵⁸⁷ Entretien avec Binyavanga Wainaina, juillet 2008. Voir annexe 3.

⁵⁸⁸ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani?* 4, p. i.

l'émergence d'un savoir, et d'une vérité sur le pays, vérité selon les rédacteurs absente des textes précédents.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire la volonté des rédacteurs de publier des textes en *sheng*. Langue utilisée principalement par la population jeune et urbaine, mais qui connaît une importante circulation nationale, langue hybride⁵⁸⁹, qui intègre, selon des proportions variables, les langues vernaculaires (dholuo, kikuyu, kikamba, etc.) et les langues officielles (kiswahili et anglais) kényanes, le *sheng* manifeste l'actualisation linguistique d'une identité nationale unifiée, à même de dépasser les divisions ethniques, voire les divisions de classe⁵⁹⁰. En tant que langue nouvelle, non encore formalisée et figée, le *sheng* constitue un matériau linguistique souple, propice à la créativité de ses locuteurs, qui participent en la parlant au développement et à la forme de la langue. Les chercheurs et linguistes qui ont travaillé sur cette langue insistent tous sur son aspect syncrétique. Mbugua wa Mungai décrit cette langue comme celle de la jeunesse nationale : « *It is, so to speak, a 'youth nation', that erases the notion of ethnicity as a strict precondition to belonging while at the same time maintaining only a fluid symbolic sense of the 'community'* »⁵⁹¹, tandis que Sarah Hillwaert souligne l'attrait du *sheng* comme lieu symbolique de syncrétisme culturel et linguistique : « *it forms an alternative symbolic marketplace in which a value is placed on plural, heterogeneous language practices* »⁵⁹² et poursuit en insistant sur la capacité qu'a cette langue à véhiculer une identité kényane hybride : « *to accentuate the importance, not of adhering to Western values, nor of the embodiment of an ethnic identity, but of the hybrid combination of both* »⁵⁹³. Si à l'origine, la langue semblait circonscrite, dans son emploi, à

⁵⁸⁹ Si les chercheurs éprouvent des difficultés à classer cette langue (créole ? dialecte du swahili ? argot ?), le terme assez lâche de « langue hybride » semble faire consensus en ce qu'il désigne une langue « née au contact de deux ou plusieurs langues et qui crée son propre système à partir d'éléments de ces langues qui sont intégrés à différents niveaux (phonologique, morphologique, syntaxique, lexical) ». Voir FERRARI, Aurélia, *Emergence d'une langue urbaine : le sheng de Nairobi*, Louvain : Peeters, 2012, p. 202.

⁵⁹⁰ Traditionnellement associée aux quartiers les plus défavorisés de la capitale, où elle fit son apparition, sa diffusion plus large à travers la société s'effectue notamment par le biais de la musique.

⁵⁹¹ Wa MUNGAI, Mbugua, « « Kaa Masaa : Grapple with Spiders » : the Myriad Threads of Nairobi Matatu Discourse ». In NYAIRO, Joyce, OGUDE, James (éd.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton : Africa World Press, 2007, p. 25-58, p. 45.

⁵⁹² HILLEWAERT, Sarah. « The Unbwogable NARC: A case study of popular music's influence on political discourse », Présentation faite lors de la Conférence annuelle de l'ASA, à San Fransisco en 2006, accessible en ligne à l'URL suivante : <<http://sitemaker.umich.edu/ahgworkshop/files/hillewaert2006.pdf>>, p. 5.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 6.

une certaine génération, en tant que marqueur d'une appartenance à ce groupe⁵⁹⁴, l'universitaire kényane Alina N. Rinkanya souligne la forte diffusion que connaît cette langue hybride au Kenya : « *to our knowledge, sheng culture has even more far-reaching effects, capturing even the adult population and spreading into rural areas*⁵⁹⁵ ». Au-delà de l'aspect révolutionnaire de la publication de textes en *sheng*⁵⁹⁶ (qui au demeurant est loin de représenter la langue principale des textes publiés dans la revue), la défense de cette langue reflète la croyance partagée des rédacteurs dans le modèle herderien. Le choix de privilégier l'expression dans les deux langues nationales officielles, l'anglais, et dans une moindre mesure le swahili⁵⁹⁷, et d'introduire ce qui apparaît à leurs yeux comme une langue potentiellement nationale témoigne d'une rupture à l'égard de pratiques linguistiques précédentes, d'une modification de l'espace des possibles mais aussi d'un *habitus* propre aux rédacteurs, *habitus* partagé par les membres d'une communauté littéraire et un public particulier, principalement jeune, éduqué et urbain, et donc moins fermement attaché à une culture et une langue infra-nationales, ou dont les identités sont plus fluides. Les choix linguistiques de la revue témoignent également de la double polarité mise en lumière plus haut, de cette oscillation entre pôle cosmopolite (recours à l'anglais) et pôle nationaliste (recours au *sheng*).

L'on voit donc ici comment l'usage du « peuple » et de l'idée de nation masque finalement un certain biais : le Kenya imaginé par les rédacteurs de la revue est avant tout un Kenya moderne, urbain, jeune et créatif, « branché » sur le monde. La culture « populaire » que la revue se propose de transmuier en matériau littéraire est celle que partage ce Kenya : il s'agit de celle qui est véhiculée dans les nouvelles formes de communication (blogs, SMS,

⁵⁹⁴ M. Wa Mungai évoque ainsi le rôle de cette langue : « *Within youth culture Sheng serves [...] the marking of a distinct youth identity by maintaining clear in-group belonging* », voir Wa MUNGAI, Mbugua, « « Kaa Masaa : Grapple with Spiders », *art. cit.*, p. 45.

⁵⁹⁵ RINKANYA, Alina N., « Sheng Literature in Kenya ». In WAWRZINEK, Jennifer et MAKHOKA, J.K.S. (éd.), *Negotiating Afropolitanism : Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2011, p. 293-311, p. 298.

⁵⁹⁶ De nombreux universitaires et critiques kényans sont inquiets quant à l'impact de cette langue sur la pureté linguistique de l'anglais, mais aussi du swahili. Voir par exemple OGEMBO, J. O. « The Language of post-Ngugi Fiction », dans SENANU, K., WILLIAMS, D. (éd.), *Creative Use of Language in Kenya.*, Nairobi : The Jomo Kenyatta Foundation, 1995, p. 103.

⁵⁹⁷ Hormis les mémoires de Joseph Muthee, *Kizuizini*, publiées dans la collection *Kwani Series*, la revue ne compte aucun texte intégralement en swahili. On le retrouve, comme le *sheng*, dans certains dialogues des nouvelles.

courriels), celle que l'on retrouve dans les développements récents de la scène musicale kényane. Dans l'entretien que nous a accordé B. Wainaina, celui-ci souligne ainsi l'influence du développement de la musique locale dans la façon dont elle contribue à redessiner la culture kényane : « *The influence of American culture should thus not be seen so negatively, as it has led to the development of Kenyan hip-hop in sheng in the 1990s. I would say this movement was a proper literary movement, which carried a culture*⁵⁹⁸. »

Si les rédacteurs de la revue se posent comme des passeurs, des porte-voix de cette nouvelle culture, ils ne s'y reconnaissent pas forcément. Dans le même entretien, B. Wainaina affirmait ainsi : « *I consider myself part of the in-between generation, neither that of Ngugi wa Thiong'o nor that of hip-hop, a 'cursed generation', who didn't invent forms, and are thus instinctively drawn to recognize what there is, to report on what is out there to be seen*⁵⁹⁹. » De la même façon, Billy Kahora, dans un entretien qu'il nous a accordé en 2009, caractérisait sa position vis-à-vis de cette génération comme celle d'un « *outsider*⁶⁰⁰ ». Les rédacteurs de la revue semblent donc se servir d'un capital « populaire » qu'ils découvrent pour asseoir leur légitimité au sein du champ littéraire national, et utilisent pour ce faire la légitimation que leur confère la reconnaissance de leur statut d'écrivain par des instances appartenant à des espaces littéraires exogènes (prix Caine, Fondation Ford).

Cela leur vaudra la critique de certains universitaires à l'égard de leur prétention à « représenter » le pays. Tom Odhiambo conteste ainsi l'idée selon laquelle *Kwani?* puisse être décrite comme une revue typiquement kényane :

*Is it possible that individuals whose writing is often more « transnational » than national argue that they represent the local ? Is it not that the globalized identities and belongingness of some such individuals as Binyavanga, Doreen Baingana, Shailja Patel, Billy Kahora, Mukoma wa Ngugi, Steve Partington, among many other contributors suggests a complex dynamic that defies the logic of naming Kwani? as typically Kenyan*⁶⁰¹ ?

Cette critique fait apparaître toute l'importance que revêt le recours au « populaire » dans la stratégie des rédacteurs de la revue qui veulent se faire une place dans le champ littéraire national. Elle témoigne toutefois d'une vision quelque peu binaire qui semble opposer de

⁵⁹⁸ Voir l'entretien reproduit en annexe (Annexe 3).

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Voir l'entretien avec l'auteur, retranscrit en annexe (Annexe 2).

⁶⁰¹ ODHIAMBO, Tom, « *Kwani?* and the Imaginations around Re-invention of Art and Culture in Kenya », *art. cit.*, p. 34.

façon irréconciliable identité cosmopolite et identité nationale, comme si ces deux formes s'excluaient mutuellement⁶⁰². De plus, elle opère une confusion entre écrivain et éditeur : les rédacteurs de la revue ne prétendent pas tant « représenter » le Kenya à travers leur production littéraire individuelle qu'à travers la plateforme d'expression qu'est la revue, et qui permet justement d'intégrer formes des populaires marquées par leur ancrage dans un contexte local et national, à côté de textes et d'écrits transnationaux. Cette citation met toutefois au jour les négociations parfois complexes à l'œuvre dans et autour de la revue par rapport à son inscription dans une variété d'espaces discursifs (national, continental, mondial). Elle souligne également que la question de l'authenticité reste un enjeu de lutte au sein de l'espace littéraire kényan. Cette question de l'authenticité se retrouve dans la critique formulée par l'universitaire Chris Wanjala à l'égard des rédacteurs. Les textes de la revue sont à ses yeux illisibles en tant que textes littéraires nationaux car ils ne s'inscrivent pas dans une tradition nationale. Il nous dit ainsi : « *I really see it as an offshoot of journalism, creative journalism which is basically a South African school*⁶⁰³. » Il souligne également l'influence d'abord américaine qui domine les écrits de B. Wainaina : « *To be honest, I think the influence of Binyavanga Wainaina lies elsewhere, in texts such as those we find in The New Yorker, or by writers like Tom Wolfe, for example*⁶⁰⁴. » L'argument de l'inauthenticité, de la non-inscription dans une filiation littéraire nationale, sert ainsi d'outil pour nier à la revue toute légitimité dans le champ national.

À cette remise en cause du caractère « populaire » de la revue, entendu comme représentatif de la population nationale, Tom Odhiambo critique également la prétention de la revue à avoir démocratisé la pratique littéraire. Il souligne l'aspect stratégique de cette prétention, qui n'est selon lui qu'en partie valable : « *The claim to liberalizing the literary and cultural worlds in Kenya is probably an attempt by individuals, most of who reside beyond the boundaries of the defined intellectual circles in Kenya, to stake their claim as cultural*

⁶⁰² On trouve chez Appiah le refus de cette opposition irréductible entre identité cosmopolite et nationale dans son idéal de « patriote cosmopolite » : « *in a world of cosmopolitan patriots, people would accept the responsibility to nurture the culture and the politics of their homes* », voir APPIAH, Anthony K., « Cosmopolitan patriots ». In CHEAH, Pheng et ROBBINS, Bruce, *Cosmopolitics : Feeling and Thinking beyond the Nation*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998, p. 91-116.

⁶⁰³ Voir entretien avec Chris Wanjala, retranscrit en annexe (Annexe 1).

⁶⁰⁴ *Ibid.*

*producers of significance and (public) intellectuals as well*⁶⁰⁵. » La présentation du personnel de la revue comme membres d'un même cercle d'amis, d'une coterie littéraire vient renforcer cette critique (« *the same circle of friends*⁶⁰⁶ »), tout comme le financement exogène de la revue (« *its reliance on donor funding*⁶⁰⁷ »), qui mène à la question de l'extraversion de la revue en termes de public. Ce financement exogène et cette volonté de toucher un public non-africain ne risquent-ils pas de pousser la revue à adopter un traitement attendu par ce public :

*One wonders if Kwani? will not eventually succumb to the need to produce « truly African stories » that are generally assumed to be characterized by poverty, violence, savagery, disease and death – if it has to retain its non-African audience which has been weaned on such a diet ?*⁶⁰⁸

On voit bien ici à quel point la lutte autour de la définition de ce que serait une authenticité africaine de l'écrivain et de l'intellectuel est centrale dans les luttes pour la légitimité au sein du champ national, mais aussi au-delà, au sein de l'espace mondial.

E. Conclusion

La notion d'authenticité, toujours d'actualité, sans cesse redéfinie et redessinée par les agents qui s'en arment pour faire leur entrée dans l'espace littéraire, permet de faire apparaître les caractéristiques de l'espace des possibles dans lequel les rédacteurs de la revue évoluent. Le champ littéraire kényan est marqué par sa faible autonomisation. La faiblesse de ses instances de légitimation semble le reléguer à une marge lointaine des « centres » traditionnels de l'espace littéraire mondial, dont il semble dépendant à plusieurs égards. D'une part, le secteur de l'édition est marqué par la présence forte de multinationales étrangères, principalement britanniques, signe que les critères d'appréciation et de légitimation sont encore, du moins en partie, issus de l'ancienne métropole coloniale. D'autre part, les instances de consécration que représentent les prix littéraires (*Caine Prize*, *Commonwealth Prize*) représentent également des sites de pouvoir, dans lesquels se déploient un discours sur ce que doit et peut écrire l'écrivain africain, discours hégémonique par rapport auquel les écrivains désireux de faire leur entrée dans l'espace littéraire doivent se

⁶⁰⁵ ODHIAMBO, Tom, « *Kwani? and the Imaginings around Re-invention of Art and Culture in Kenya* », *art. cit.*, p. 35-36.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

positionner. Enfin, paradoxalement, si la légitimation exogène est ce qui a permis à B. Wainaina de prétendre faire entrer la revue dans le champ littéraire kényan, elle sert aussi d'arguments à ses détracteurs qui s'en servent pour invalider les prétentions de la revue à représenter le local.

Les tensions autour des deux pôles, présentés comme antithétiques, que sont le local et le global, se font sentir dans les hésitations sensibles de la posture de la revue. Au niveau national, les rédacteurs adoptent dans un premier temps un *ethos* discursif de la rébellion, du rejet d'un certain ordre littéraire établi, renvoyé du côté de l'obsolescence. Appuyé par le déploiement d'une imagerie qui associe la revue à la jeunesse, cet *ethos* inscrit *Kwani?* dans une démarche de renouvellement, de renouveau qui s'entame dans le champ littéraire, corrélativement au renouvellement à l'œuvre dans le champ politique. Cette homologie avec le champ politique va plus loin puisque la revue se présente ensuite comme le double littéraire d'un espace public démocratique, pluriel et inclusif, qui ne parvient toutefois pas à masquer un certain biais, urbain et générationnel qui se laisse voir dans les choix linguistiques, mais aussi dans le paratexte de la revue. En puisant dans un répertoire de signes populaires, à travers l'usage de dédicaces et de phénomènes de citations, les rédacteurs cherchent à s'inscrire dans la lignée d'une tradition littéraire « populaire », qui leur sert de garant et permet d'accroître leur capital symbolique, et se posent ainsi en représentants légitimes du « peuple » et d'un Kenya imaginé.

Cette posture nationale s'articule toutefois à une posture internationale. Les procédés de citations et d'intertextualité, nous l'avons vu, permettent à la revue de légitimer, en la mettant en scène, son inscription dans l'espace mondial et continental, à travers la représentation d'un réseau diachronique et synchronique de revues panafricaines (du pôle populaire au pôle élitiste) auquel elle appartiendrait de plein droit. Ces phénomènes d'intertextualité semblent remplir une fonction programmatique aussi, en ce qu'ils permettent à la revue de mettre en scène son rôle central dans la visibilité littéraire retrouvée du Kenya à l'échelle continentale et mondiale. Ces deux postures ne doivent pas être lues comme distinctes, au contraire. Elles sont au contraire fortement imbriquées en ce que l'une nourrit l'autre.

Ces quelques traits caractéristiques de la posture que nous avons dégagés ici ne doivent pas masquer le fait que cette dernière ne correspond souvent qu'en partie à celle des écrivains publiés par la revue. Il s'agit donc à présent d'enrichir l'analyse de la posture de la revue par l'étude de quelques postures d'auteurs.

**Troisième partie : Postures d'auteurs,
tricksters et passeurs**

En nous appuyant sur les apports des travaux récents issus de l'analyse du discours, et qui s'articulent à la théorie des champs développée par Pierre Bourdieu, nous souhaiterions nous pencher sur ce qui se joue dans les textes de la revue *Kwani*? Le retour sur les conditions d'entrée de la revue dans le champ littéraire kényan nous a permis de mettre en lumière la façon dont se font jour les luttes au sein du champ pour le monopole de la légitimité littéraire, mais aussi celle dont s'est construite la posture de la revue, considérée dans son ensemble. Il convient à présent d'ancrer cette analyse dans une lecture précise des textes eux-mêmes et donc de se pencher sur les *postures* des écrivains en question. Afin d'éviter toute théorisation abusive et toute généralisation, nous partirons des textes pour montrer comment s'y développent certains *ethè*, représentations de l'auteur dans et par le texte, qui entrent en relation avec l'image de l'auteur, qui comprend à la fois ce qui se construit dans le discours, dans le texte, mais aussi les images construites par d'autres agents du champ littéraires (critiques, journalistes) et par l'auteur lui-même, telles qu'elles apparaissent dans le paratexte (entretiens, épitexte) qui accompagne l'œuvre littéraire proprement dite. Ruth Amossy parle à ce sujet d'une image « kaléidoscopique » de l'auteur⁶⁰⁹. Il s'agira pour ce faire de ne plus considérer seulement les textes dans leur seul rapport à la posture de la revue, mais de les envisager également en relation avec d'autres textes des auteurs, afin également de dégager ce qu'il y a de singulier dans la trajectoire et la pratique littéraire de tel ou tel auteur, en un mot de distinguer « ligne de l'auteur » et « ligne de la revue »⁶¹⁰. Nous nous appuyerons donc sur des micro-lectures pour éclairer les différentes postures endossées par les auteurs.

On l'a vu, la posture de la revue fait apparaître une tension entre deux pôles : un pôle local, national et un pôle cosmopolite, qui apparaît dans la publication dans les pages de la revue d'auteurs de la diaspora kényane ou d'auteurs étrangers (américains, britanniques, mais aussi nigériens, sud-africains, et même chinois). Cette double polarité, qui se fait jour

⁶⁰⁹ AMOSSY, Ruth « La double nature de l'image de l'auteur », *art. cit.*, p. 2.

⁶¹⁰ Francis Mus, dans son article intitulé « Comment interpréter une revue ? Quelques pistes de lecture » souligne ainsi : « [...] à un niveau *interne* (dans la revue même), se pose la question du *statut* (de la signification) du discours. Force est de constater que les contributions s'inscrivent dans deux contextes parfois (mais pas toujours) différents. Il y a d'une part la ligne de la revue, et d'autre part celle de l'auteur. Faut-il situer la signification d'un article par rapport au reste de la revue, puisque l'institution sociale qu'est la revue agit sur les sujets et les objets qui la composent ? Ou, par contre, la signification du texte doit-elle être située plutôt dans le reste de l'œuvre de l'auteur en question ? (en pratique, il s'agira de garder le juste milieu entre les deux extrêmes, bien sûr) », voir MUS, Francis, « Comment interpréter une revue ? Quelques pistes de lecture », *CONTEXTES* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 19 octobre 2008, consulté le 30 août 2014. URL : <http://contextes.revues.org/3833> ; DOI : 10.4000/contextes.3833.

également dans l'iconographie de la revue, dans les procédés d'intertextualité mis en œuvre, reflète la variété des postures et des positions des écrivains qui contribuent à la revue. La revue semble faire apparaître dans ces pages l'opposition entre les écrivains que Pascale Casanova nomme nationaux et les internationaux. À ce sujet, elle écrit :

la configuration de chaque espace national est homologue à celle de l'univers littéraire international : elle s'organise aussi selon l'opposition entre le secteur le plus littéraire (et le moins national), et la zone la plus dépendante politiquement, c'est-à-dire selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique⁶¹¹.

L'entrée de la revue dans le champ national, s'est faite nous l'avons vu, grâce au capital accumulé par les rédacteurs du fait de leur position cosmopolite, ce qui vient illustrer ce « lien entre le conservatisme stylistique lié aux traditions d'un pays et les positions nationales (au sens large) d'une part et, à l'inverse, [cette] relation entre l'innovation littéraire et la culture internationale d'autre part⁶¹² ».

La revue, en ce qu'elle permet la publication d'une grande variété de textes ne semble toutefois plus présenter ces pôles en termes antithétiques, mais les fait au contraire apparaître dans un rapport de complémentarité. On voit ici comme le prestige (qui fut d'abord international) de la revue permet à des écrivains qui revendiquent une approche plus populaire et nationaliste d'accéder à la publication de leurs textes, mais aussi d'acquérir un certain capital symbolique. Par un effet réciproque, les écrivains qui se placent du côté du pôle cosmopolite (comme les rédacteurs, B. Wainaina et B. Kahora), et qui ont accumulé un certain capital par le biais d'une reconnaissance d'une instance consacrant du centre (*Caine Prize*), ou de leur participation à des résidences d'écrivains prestigieuses (*Iowa Writers Workshops*), s'appuient sur la publication de ces textes au pôle populaire pour asseoir leur légitimité au sein du champ national. Davantage qu'une opposition marquée entre ces deux pôles, il y a un jeu constant entre l'un et l'autre, à travers le réseau de sociabilité que met en jeu la revue.

À cette interface entre le local et le global, les postures d'écrivains publiés dans la revue semblent marquées par une posture de l'écart qui se manifeste selon plusieurs modalités. Première figure qui fera l'objet d'une analyse détaillée, la figure du *trickster*

⁶¹¹ CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 163.

⁶¹² *Ibid.*, p. 169

semble caractériser les écrivains au capital littéraire relativement faible et qui puisent dans un répertoire populaire.

Le *trickster* est une figure empruntée au folklore et aux traditions orales, qui revêt selon les cultures plusieurs aspects : coyote dans la littérature orale amérindienne, araignée en Afrique de l'Ouest (*Anansi*), ou encore lièvre (*sunguru*) des contes swahilis. Être rusé, qui occupe souvent une position marginale, liminaire, il est caractérisé par sa malléabilité, sa capacité à s'adapter aux circonstances et à manipuler le langage en vue de parvenir à ses fins. Figure ambivalente, source de méfiance mais aussi d'admiration, il incarne, selon Jung, les traits considérés comme inférieurs : « [t]he *trickster* is a collective shadow figure, an epitome of all the inferior traits of character in individuals⁶¹³. » Ainsi, il apparaît souvent comme un trope du renversement des valeurs, d'un certain aspect du carnivalesque lié au désordre, à ce que B. Babcock nomme cette « *tolerated margin of mess*⁶¹⁴ ». Il est aussi celui qui interroge le sens, joue avec le langage. H.L. Gates retrouve cette figure dans la littérature afro-américaine dans l'image du « *Signifyin(g) Monkey* » :

*he who dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language is our trope for repetition and revision, indeed is our trope for chiasmus itself, repeating and simultaneously reversing in one deft, discursive act*⁶¹⁵.

De Souza, dans sa lecture de *Black Bazar* d'Alain Mabankckou, résume ainsi ses trois caractéristiques principales. Il occupe une position liminaire : il se situe à la marge de la société, dans cet espace liminaire qui lui permet d'y accéder tout en se maintenant à distance ; il possède une capacité à changer de forme et d'aspect d'une part (« *shape shifting* »), et une capacité à manipuler le langage, à jouer avec lui, d'autre part, deux capacités mises en œuvre pour tromper ses ennemis et introduire du désordre, renverser l'ordre établi⁶¹⁶. Cette figure, que l'on retrouve dans certains personnages de la littérature populaire kényane comme le « *trickster hero* » (Bardolph) ou encore l'« *underdog* » (Odhiambo)⁶¹⁷, s'avère pertinente pour

⁶¹³ JUNG, C.G., *Symbols of Transformation*, London : Routledge, 1956, p. 209.

⁶¹⁴ BABCOCK, Barbara, « A Tolerated Margin of Mess: The Trickster and his Tales Reconsidered », *Journal of the Folklore Institute* n°2, 1975, p. 147–186, p. 157.

⁶¹⁵ GATES, Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1988, p. 52.

⁶¹⁶ DE SOUZA, Pascale, « Trickster's strategies in Alain Mabankckou's *Black Bazar* », *Research in African Literatures*, vol. 42 n°1, 2011, p. 102-119.

⁶¹⁷ Ces deux termes renvoient chez les critiques à la caractérisation de héros marqués par une position dominée (économiquement, notamment) dans un espace urbain dans lequel les qualités du *trickster* semblent

décrire la posture de certains auteurs publiés par *Kwani*?, notamment ceux qui se situent au pôle populaire. Il s'agit d'auteurs qui occupent souvent des positions dominées au sein du champ littéraire national, et qui, dans leur présentation d'eux-mêmes (notice biographique, pseudonymes), s'inscrivent volontiers dans une position marginale, dominée, depuis laquelle ils sont à même d'interroger l'ordre littéraire. Figures d'une énonciation instable, d'un jeu de camouflage constant, ils proposent des textes dans lesquels le langage est source d'activité ludique signifiante. Nous étudierons dans cette perspective la posture de Tony Mochama, qui revêt de façon ironique le masque du poète hors-la-loi, du poète voyou pour affronter ceux qui le critiquent, avant de nous pencher plus avant sur deux auteurs, Jambazi Fulani et Ralph Johnstone, qui puisent dans un folklore urbain pour s'inscrire dans une posture transgressive qui permet d'explorer de nouvelles façons d'écrire.

A côté de cette figure du *trickster*, une autre figure liminaire apparaît chez les auteurs publiés par la revue, celle du passeur. La création littéraire de certains auteurs, et notamment des deux rédacteurs en chef de la revue, peut s'éclairer à l'aide de cette notion. Le passeur est celui qui tisse un lien métaphorique entre deux espaces séparés, dans lesquels il s'inscrit. De par leur inscription dans l'espace littéraire mondial, Billy Kahora et Binyavanga Wainaina semblent représenter des passeurs au sens où ils font de leur revue un lieu d'expression de la manifestation des influences venant du local comme du mondial et qui se nourrissent mutuellement. Agents de valorisation d'une production locale, ils se posent également comme des agents de novation, de renouvellement formel et thématique. Cette novation, sur laquelle ils insistent, repose en partie sur l'importation de certaines formes contemporaines de création et d'expérimentation littéraires, comme la création non-fictionnelle par exemple. Elle repose également sur une esthétique nouvelle qui se déploie dans les pages de la revue, et qui semble s'apparenter à l'esthétique postmoderne. En se présentant comme des agents de renouveau littéraire (et c'est ainsi d'ailleurs que la presse et la critique étrangères et parfois locales les ont décrits), ils adoptent une posture de passeurs en ce que ce renouveau s'articule à une démarche qui vise à combler un écart perçu entre une production locale qui s'appuie sur des formes à leurs yeux dépassées et les productions littéraires issues des « centres » anglo-saxons

essentiels à la survie. Les personnages-narrateurs de ces romans, comme Dodge dans *Son of Woman* de Charles Mangua ou John dans *My Life in Crime* de John Kiriamiti représentent ainsi des figures rusées, liées au monde de la transgression, du hors-la-loi. Voir ODHIAMBO, Tom, « Kenyan Popular Fiction in English and the Melodramas of the Underdogs », *art. cit.*.

que représentent les États-Unis, la Grande-Bretagne, et à l'échelle continentale l'Afrique du Sud.

Cette posture du passeur semble *a priori* valorisante en ce qu'elle donne à celui qui l'assume un certain pouvoir, lié à sa capacité à opérer dans plusieurs espaces qu'il fait ainsi entrer en résonance. Par le biais de la création non-fictionnelle chez Billy Kahora, il s'agit proposer une façon nouvelle d'explorer la réalité kényane, notamment autour des thématiques de l'identité et de déconstruire les grands mythes de l'identité stable et unie mais aussi ce faisant celle du héros.

Chez Binyavanga Wainaina, la posture du passeur s'estompe pour faire place à l'image d'un écrivain chez qui la création littéraire est motivée par l'écart, l'impossibilité à trouver une place. Les thématiques du discours et de l'identité sont centrales : face aux discours présentés comme autant de cages qui enferment et aliènent celui qui en est l'objet, l'identité se fait tantôt séries de masques tantôt objet fluide et impossible à contenir. Nous proposerons donc une analyse de la paratopie créatrice propre à cet auteur.

Chapitre 7 : Figures de *tricksters*

A. Tony Mochama : portrait d'un « gangster littéraire »

Tony Mochama est une figure connue dans les cercles littéraires et journalistiques kényans. Journaliste⁶¹⁸, il publie des textes dans *Pulse*, le supplément culturel du *Standard* (journal qui a le deuxième tirage au Kenya) qui paraît le vendredi, textes qui décrivent dans une langue souvent hermétique et tortueuse où se mêlent néologismes, termes empruntés au *sheng* et au russe, ses déambulations dans le Nairobi nocturnes des « *celebs* ». Le public visé est la jeunesse urbaine kényane friande de rumeurs et potins sur les cercles mondains kényans. Cette inscription dans le champ de la littérature populaire se double d'une image de soi construite sur le mode de l'autodérision et du décalage, et Tony « Smitta » Mochama se présente volontiers comme un excentrique qui assume sa prédilection pour les soirées bien arrosées. Il est également poète, et a publié dans certains quotidiens kényans (*The Standard*), dans les pages de la revue *Kwani?* et dans un recueil de poèmes paru en 2007⁶¹⁹. Cette pratique de la poésie trouve son pendant dans des performances publiques, notamment par le biais de sa participation aux soirées créées par *Kwani?*, les « *open-mic* » qui ont lieu dans des espaces de socialisation que sont les bars de la ville et qui représentent autant d'agoras⁶²⁰ où le discours poétique se fait présence sensible. Il est également visible dans d'autres lieux de légitimation littéraire plus institutionnalisés que sont le théâtre national, les institutions culturelles étrangères, et participe à des événements littéraires sérieux⁶²¹. De cette brève présentation, l'on voit d'emblée comment l'inscription du poète-journaliste est complexe, et témoigne d'une « double vie » au sens où l'entend Bernard Lahire⁶²². Au-delà de ce constat

⁶¹⁸ Contrairement à d'autres auteurs du groupe *Kwani?*, il a fait ses études dans la région et a obtenu un diplôme de droit de l'Université de Makerere avant de se lancer dans le journalisme.

⁶¹⁹ MOCHAMA, Tony, *What if I am a literary gangster ?*, Nairobi : Brown Bear Insignia, 2007.

⁶²⁰ Voir MAUPEU, Hervé et WA-MUNGAI, Mbugua, « La politique des bars gikuyu de Nairobi », *Cahiers d'Études Africaines*, n°182, 2006, p. 313-331.

⁶²¹ Le *Goethe Institut*, par exemple, fut le lieu qu'il choisit pour le lancement de son anthologie, et son amitié personnelle avec le directeur de l'Institut Johannes Hosfeld est bien connue. Il a également pris part à la « Nuit de la littérature sud-africaine et kényane » animée par des universitaires. Voir MARCEL, Olivier, « Le Nairobi des poètes – une géographie des pratiques littéraires de la 'génération Kwani' ». », *art. cit.*.

⁶²² LAHIRE, Bertrand, *La condition littéraire*, *op. cit.*

d'une appartenance multiple, puisque Tony Mochama s'inscrit simultanément dans plusieurs champs à un niveau national – champ journalistique, champ mondain, champ littéraire kényan – et international – notamment par le biais de son lien avec la Russie⁶²³, il nous importe ici de dégager comment cette position complexe est incarnée singulièrement. La « posture » de Tony Mochama est tributaire de cette insertion multiple et se construit aussi dans le dédoublement que nous avons relevé plus haut entre les pôles « sérieux » – milieux universitaires, institutions étrangères – et « frivole » – presse à scandales, littérature populaire. Ce dédoublement participe semble-t-il à transcender ce clivage habituel dans le discours littéraire kényan entre littérature « sérieuse » et littérature « de bas étage », et à se soustraire, par la subversion de ces catégories, à une catégorisation fixe.

Nous nous arrêterons d'abord sur ce qui relève de la présentation et de la représentation de soi, qui passe chez le poète par le recours à une certaine forme de pseudonymie, que l'on pourrait appeler « partielle » ou « hybride », puisqu'elle joue sur le nom de l'auteur pour en faire apparaître les différentes facettes, témoignant par là d'une posture double ou duale pleinement assumée. À cet usage de la pseudonymie s'ajoute la présentation de soi telle qu'elle apparaît dans le péri-texte – graphisme de son recueil, photographies - et le paratexte – préface de l'anthologie, insert biographique. Cette présentation de soi est à elle-seule une mise en scène de l'auteur, mise en scène qui se construit d'abord en interaction et en réaction à l'ensemble des textes critiques sur son œuvre et sur sa figure d'écrivain, mais aussi plus largement à un imaginaire collectif perçu par l'auteur et auquel il répond.

1. Pseudonymies

Dans la revue *Kwani?*, le poète publie sous le nom de Tony Mochama, c'est-à-dire sous son nom usuel. Son recueil de poèmes, quant à lui, fait apparaître son nom complet, Tony Adam Mochama, qui est son nom tel qu'il apparaît à l'état civil. Ces noms renvoient donc à la personne de l'écrivain, et l'emploi de son nom complet dans le cas du recueil peut sembler apporter une certaine solennité à la démarche, qui peut aussi se lire comme un acte performatif. En faisant apparaître ce nom complet sur la couverture de son recueil, Tony

⁶²³ Son lien avec la Russie est né de sa participation aux *Summer Literary Seminars*, série d'ateliers littéraires lancée en 1998 par Mikhail Iossel, écrivain russe émigré aux États-Unis. Voir supra Chap.3, « L'espace humain ».

Mochama (et son éditeur) semble poser un changement de statut qui touche sa personne, il devient à proprement parler poète, légitimé par la publication d'un recueil.

En écho à cette figure de poète publié, donc potentiellement en voie de légitimation et de canonisation, le pseudonyme de Smitta Smitten sous lequel paraissent ses articles dans *Pulse*, renvoie à son double populaire. L'auteur explique dans un entretien⁶²⁴ l'origine de ce pseudonyme, qui témoigne d'une certaine autodérision. Ce nom vient d'un personnage de la série britannique *Goodness Gracious Me*⁶²⁵, une journaliste qui cherche à pénétrer le milieu mondain londonien et n'y parvient jamais. Il la décrit ainsi :

There's a character called Smitta Smitten in the program 'Goodness Gracious me'. This character called Smitta used to try and attend all the celeb bashes but would always be thrown out and never got to interview any of them. So I used Smitta Smitten for self-mockery.

Plus loin, il présente la figure de Smitta Smitten ainsi : « *Smitta was a character supposed to be crazy, cool and bashes celebrities [sic].*⁶²⁶ » Plusieurs indices de la posture de Tony Mochama transparaissent ici. D'abord, la figure de Smitta Smitten est largement destinée à séduire une public urbain et jeune, en le faisant adhérer à certaines valeurs comme le fait d'être « cool », et la promotion d'un regard critique et satirique (« *bashes* ») exercé à l'égard des gens du monde. La folie mise en avant ici est un des traits qui revient dans la représentation que fait Tony Mochama de lui-même, folie associée à un décalage par rapport à certaines normes sociales et littéraires, et qu'il revendique. D'autre part, le recours à l'interdiscursivité et à la référence à une figure fictionnelle de journaliste, qui renvoie à une figure de journaliste présente dans un certain imaginaire populaire, permet à Tony Mochama de marquer d'emblée une distance par rapport à sa fonction de journaliste. Il s'instaure journaliste en sapant d'un même geste sa démarche puisqu'il reprend le nom, connu du lecteur, d'une journaliste incompétente et présomptueuse. Ce faisant, cette « *self-mockery* » peut apparaître en fait comme une façon de déjouer d'emblée les critiques qui pourraient être formulées à son égard : en s'associant au nom du personnage ridicule et incompétent de la série, il ouvre un certain horizon d'attentes qui ne peut pas décevoir le lecteur. Cette démarche

⁶²⁴ « *Q & A with Standard writer Tony Mochama aka Smitta* », paru sur le site *Hayia*, posté le 18/10/2008, consulté le 08/06/2009.

⁶²⁵ Il s'agit d'une série britannique de la BBC d'abord diffusée sous forme d'épisodes radiophoniques entre 1996 et 1998 puis adaptée à l'écran et diffusée entre 1998 et 2000. Elle retrace les aventures d'une famille indienne en Angleterre et met en scène les conflits entre les deux cultures sur un ton humoristique.

⁶²⁶ *Ibid.*

témoigne également de l'humour de Tony Mochama et renvoie à une des caractéristiques de sa posture : ne pas se prendre au sérieux. Ce pseudonyme, à l'origine destiné à n'être utilisé que dans une chronique, qui connut un succès tel qu'elle devint hebdomadaire, a débordé pour ainsi dire du cadre du journal pour être fusionné au nom réel de l'auteur. Dans les articles qui traitent de ses textes mais aussi de sa personne, il est en effet désigné sous le nom de Tony « Smitta » Mochama. Cette fusion, qui reprend le format ternaire de la plupart des noms kényans⁶²⁷, renvoie à l'assimilation par le public comme par la critique du journaliste et du poète, et témoigne d'une certaine image de l'auteur qu'il englobe et semble résumer. On y retrouve les deux faces de l'écrivain, sa doublure populaire insérée dans son nom usuel.

2. *La « périphérie du texte »⁶²⁸*

Le ou les pseudonymes de l'auteur sont le fait d'un double mouvement : d'une part, il y a le choix assumé de Tony Mochama, d'autre part, il y a l'assimilation faite par le public et la critique qui a créé un nouveau pseudonyme partiel ou hybride qui mêle deux aspects indissociables de l'œuvre du poète-journaliste. De la même façon, l'étude du périphrase et du paratexte semble mettre en avant une certaine posture littéraire qui se construit en interaction avec l'image de l'auteur produite par des discours allogènes : ceux des critiques, des journalistes et du public.

Nous souhaiterions analyser ici les éléments du périphrase et du paratexte dans un mouvement commun, afin de montrer comment ils se répondent et se construisent en écho. Commençons par une brève étude du périphrase son recueil de poèmes, *What If I'm a Literary Gangster ?* La page de couverture (figure 5) comprend plusieurs informations : la nature du texte (« *A Collection of Poems* »), son auteur (« *by Tony Adam Mochama* »), l'auteur des illustrations qui accompagnent les poèmes⁶²⁹ (« *illustrated by Jeff Muthee* ») et le titre (« *What if I'm a Literary Gangster ?* »). L'illustration au centre de la couverture est une photo d'une vitre brisée par un impact (de balle ?) sur un fond noir. Cette image se retrouve dans la typographie du titre, dans laquelle plusieurs lettres (le W, le M, le I, le Y, le premier G et le

⁶²⁷ Héritage de la conversion d'une grande partie de la population au christianisme, la plupart des noms se composent en effet d'un prénom anglais, d'un prénom « kényan » et du nom de famille (qui peut parfois être le prénom du père).

⁶²⁸ Nous empruntons la formule à Ruth Amossy, dans AMOSSY, Ruth, *art. cit.*, p.2.

⁶²⁹ La présence d'illustrations témoigne d'une démarche partagée par beaucoup d'auteurs de la génération *Kwani?* qui invite le lecteur à lire les textes dans leur rapport au non-textuel (musique, peinture, arts graphiques, etc...). Nous avons évoqué ce phénomène dans l'analyse de la posture éditoriale du collectif.

dernier R) font apparaître un impact, un trou. Les couleurs utilisées rappellent celles du drapeau kényan : vert, rouge, blanc et noir. Les trois premières couleurs sont utilisées pour le titre où se distingue trois parties : « *What if* » en vert, « *I am a* » en blanc et « *Literary Gangster ?* » en rouge. Le syntagme « *Literary Gangster* » est ici ce qui est mis en avant par la taille de la police, et la couleur rouge. Il convoque tout un réseau d'images que viennent relayer l'illustration et la typographie, en thématissant l'idée d'une destruction, d'un impact sur une surface jusqu'ici lisse et unie (la vitre / la littérature) qui la fracture, y fait apparaître des lignes de faille. La tournure interrogative, avec l'emploi de l'expression « *What if* » renvoie non pas à une vraie question qui appelle une réponse, mais appartient plutôt au registre de la provocation verbale désinvolte qui ne peut manquer de rappeler le titre de la revue : *Kwani?* On a là aussi une question qui n'en est pas une et qui se traduirait en français par « et alors ? » Notons ici que ces deux formules renvoient implicitement à un discours antérieur auquel elles répondraient. Cela inscrit donc la revue comme le recueil de Tony Mochama dans un processus discursif qui met en scène des discours antérieurs ou absents, mais que le lecteur peut imaginer, et qui place l'œuvre ainsi intitulée dans un dialogue, rejetant par là même la conception d'une œuvre autotélique, lisible de façon isolée. Cela témoigne à nos yeux d'une certaine posture littéraire qui conçoit la création littéraire comme un dialogue.

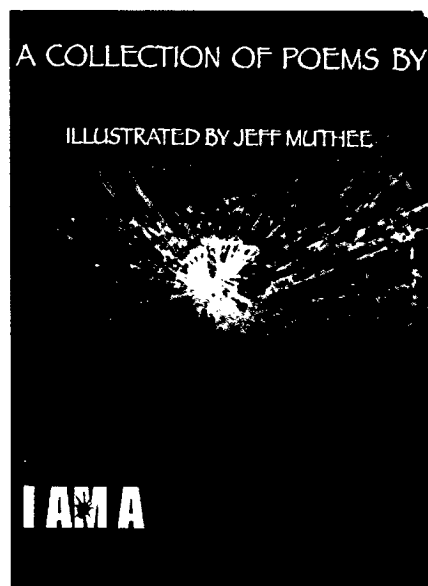


Figure 5 : Couverture de *What if I'm a Literary Gangster ?*

Le déploiement d'un réseau d'images autour de la notion de « gangster » se poursuit sur la quatrième de couverture. Celle-ci comprend : la reprise du titre, présenté de la même façon que sur la couverture, l'extrait d'un poème, qui n'est pas présent dans le recueil, et qui

constitue une mise en scène du poète sur le modèle du rappeur – nous y reviendrons – ; d’une photo de l’auteur et d’un court texte biographique. La photographie choisie met en scène le poète et fait apparaître le dédoublement de son identité littéraire telle que nous l’avons décrite plus haut. D’une part, il se met en scène en adoptant certains attributs du « gangster » qu’on retrouve dans un imaginaire lié à la culture populaire du rap noir américain : lunettes de soleil, position des mains qui miment une arme, bague en or visible qui rappelle le *bling* du rappeur. D’autre part, la photographie fait apparaître l’aspect construit et fictif de cette image en la faisant contraster avec une tenue vestimentaire très classique : chemise blanche et cravate, pull sombre.

Le texte cité en quatrième de couverture vient renforcer cette association du poète au rappeur. Nous le reproduisons ici dans son intégralité :

*« My name is a Literati, make no mistake about it,
I drop words like Conjestina, and conquer continents,
My thought process, are as fast as the internet [sic]
You will not find my face featured on cyber space!
When in pain, I drink champagne, like the matadors in Spain
I am a literati and so far the paparazzi,
Have only brought me razzmatazz.
I know only poetry,
So screw jazz,
I am the Jackie Chan of words –
I use sentences like I’m fighting Kung Fu
Or Okwonkwo [sic], chewing on yam foo-foo.
I am a literary gangsta
I shoot from the trip
Let me take you
On a journey
From which you’ll never quite return!⁶³⁰ »*

Ce poème est une présentation de l’inscripteur (le poète qui dit “je” dans le poème) dont la voix est mise en scène par la présence de guillemets. Il faut le lire dans son rapport à la notice biographique qui le suit sur la même page et qui, elle, présente le poète à la troisième personne. Le dédoublement de la figure auctoriale apparaît donc clairement ici aussi. Voici la reproduction de ce texte :

Tony “Smitta” Mochama is a poet and journalist who lives and works in Nairobi. A Law graduate, Tony is also a vodka connoisseur, gossip columnist extraordinaire and has a collection of short stories coming

⁶³⁰ Quatrième de couverture, MOCHAMA, Tony, *What If I’m a Literary Gangster ?*, op. cit..

out soon titled – The Ruins Down in Africa.” [sic] He has also been called a “Literary Gangster”, from time to rhyme⁶³¹.

Cette notice biographique contient les informations traditionnelles : le nom – ici le pseudonyme hybride - ; la profession – double - ; le lieu de résidence ; des informations sur sa formation universitaire et ses centres d'intérêts ; les œuvres à venir ; la façon dont la critique le décrit. Certains éléments de cette présentation relativement classique font saillie, et donnent à penser que l'auteur de cette notice n'est nul autre que Tony Mochama, qui y met en scène une image d'auteur construite conjointement avec les critiques et les éditeurs. Le jeu de mots final « *from time to rhyme* », le rythme du texte, et l'emploi de termes précieux comme « *connoisseur* » et « *extraordinaire* » ne peuvent manquer de faire apparaître en filigrane le « ton » caractéristique de Mochama.

Une lecture conjointe de ces deux textes s'impose à présent afin de tenter de mettre en lumière des éléments caractéristiques de l'*ethos* et de l'image d'auteur du poète.

3. Parodie et image d'auteur

Les deux textes ont ceci de commun qu'ils laissent clairement apparaître un hypotexte⁶³² générique : celui des paroles des chansons de rap pour ce qui est du poème cité et celui des notices biographiques, dont le registre est celui de l'auto-présentation.

Le poème met en effet en scène un énonciateur qui s'y présente à la manière du rappeur : il met en avant ses qualités rhétoriques et lyriques. Le rythme lui-même mime celui du débit de paroles (le *flow*) du rappeur : on y trouve des assonances et des allitérations, des rimes internes qui contribuent à mettre en place une certaine scansion.

L'énonciateur convoque un réseau d'images liées au combat pour présenter ses qualités – image fréquente dans le rap noir américain. Sa représentation passe par un recours à la comparaison et à la métaphore qui puise ses référents tout autant dans la culture kényane qu'africaine et mondiale. Il se compare ainsi à Conjestina Achieng, célèbre boxeuse kényane (« *I drop words like Conjestina* »), aux matadors espagnols (« *like the matadors in Spain* »), à Jackie Chan (« *I am the Jackie Chan of words* »), s'imagine à la hauteur du personnage

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² Nous reprenons ici le concept bien connu développé par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. La définition qu'il en donne est la suivante : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE, G. *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.13.

d'Okonkwo⁶³³, le lutteur exceptionnel de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, et utilise la forme contractée américaine du mot « gangster », « gangsta ». Chacune de ces comparaisons ou métaphores lie le combat à la pratique de la poésie : « *I drop words* » ; « *I am the Jackie Chan of words* » ; « *I use sentences like I'm fighting Kung-Fu* » ; « *I am a literary gangsta* ». Cette mise en scène de l'énonciateur fait apparaître une figure énonciatrice proche de celle du rappeur qui vante ses prouesses afin de gagner l'admiration et l'adhésion de son auditoire et participe donc à l'émergence d'un certain *ethos*, agressif et vantard, qui annonce au lecteur, dans une phrase qui mêle avertissement et menace, que l'effet produit par son discours ne sera pas sans conséquences : « *Let me take you / On a journey / From which you'll never quite return !* » Cet *ethos* est renforcé par l'usage – une fois encore, figure fréquente dans le rap – de formules visant à dénigrer d'autres agents du champ. On trouve ainsi « *so far the paparazzi / Have only brought me razzmatazz* » ; « *I only know poetry / So screw jazz* ».

Le texte renvoie également aux paroles de chansons de rap dans son aspect formel. On y trouve les caractéristiques de la poétique hip-hop (« *Hip-Hop poetics* ») décrite par Samy H. Alim⁶³⁴, à savoir l'utilisation d'assonances et d'allitérations, de rimes internes, qui contribuent à créer un rythme qui transforme le texte en musique. La répétition de la sonorité [kɔ̃n] dans le second vers (« *I drop words like Conjestina, and conquer continents* » rappelle le son de percussions et marque un rythme qui va en s'accéléralant et qui mime la rapidité de pensée vantée dans le vers suivant (« *My thought process, are [sic] as fast as the internet* »). Au cinquième vers, on trouve une rime interne en [ein] que portent les syllabes accentuées de *pain*, *champagne*, et *Spain* et qui crée un mouvement ternaire : « *When in pain, I drink champagne, like the matadors in Spain* ».

À un premier niveau d'analyse, le poème se laisse lire comme une reprise d'une scène générique validée, connue du public visé, celle de la chanson de rap. Par les références conjointes à une culture nationale et internationale, il répond à un certain horizon d'attentes d'un public jeune, urbain et cosmopolite dont il partage une culture mosaïque informée par la culture populaire américaine (les films de Kung Fu, Jackie Chan, l'image du « gangsta »), un capital culturel local (la référence au personnage de *Things Fall Apart*, étudié dans les écoles kényanes), et la culture locale et africaine (référence à une boxeuse populaire, au « *yam foo-*

⁶³³ Voici comment Okonkwo est décrit dans *Things Fall Apart* : « *He was tall and huge, and his bushy eyebrows and wide nose gave him a severe look* » et « *He was still young but had won fame as the greatest wrestler in the nine villages.* », ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart*, Londres : Penguin Books, 2001 (1958), empl. 156 et 210 (édition Kindle).

⁶³⁴ ALIM, H. Samy. *Roc the Mic Right, The Language of Hip Hop Culture*, New York: Routledge, 2006, p.16.

foo », plat d’Afrique de l’Ouest). Néanmoins, cette insertion dans une culture cosmopolite urbaine se fait également de biais, pour ainsi dire, par l’association, relativement novatrice de la figure du « *gangster* » à celle du poète. Cette association qui s’inscrit notamment dans le poème par l’emploi du terme précieux « *literati* » utilisé à deux reprises, et qui renvoie précisément à la face écrite⁶³⁵ de la poésie, contrairement aux paroles d’une chanson de rap destinées à être dites. Cette distinction entre écrit et oral se trouve ici brouillée par la mise en scène de la figure du « *literary gangster* » qui s’inscrit simultanément dans les deux traditions. Notons au passage que sa profession de journaliste est implicitement rejetée ici de par la référence faite à la futilité des « *paparazzi* » associés au « *razzmatazz* ». L’opposition entre deux termes empruntés au latin et à l’italien (*paparazzi* contre *literati*) est renforcée par la rime interne en [l], et la futilité du travail du *paparazzi* est mise en avant par le biais de l’assonance en [z] (« *razzmatazz* » et « *paparazzi* ») qui semble réduire les productions de ce dernier à un bourdonnement inintelligible et irritant.

Le même dédoublement se retrouve dans la photographie proposée en quatrième de couverture, mais également dans une certaine mesure dans la notice biographique. En effet, l’appartenance de Tony Mochama aux deux champs du journalisme et de la littérature est ici présentée de manière explicite (« *a poet and a journalist* »), ce qui indique la distinction qu’il faut opérer entre l’énonciateur du poème, qui se place du côté de la poésie, et l’énonciateur qui se laisse lire dans la notice biographique. On repère toutefois le prolongement d’un *ethos* commun : la revendication d’une identité littéraire double, qui lie le registre populaire au registre sérieux pour faire émerger cette figure du « *literary gangster* ». Cet *ethos* se manifeste ici dans le choix de la formulation. Tony Mochama se présente comme « *a vodka connoisseur, gossip columnist extraordinaire.* » L’emploi des deux termes d’origine française renvoient, de la même façon que le terme de « *literati* » dans le poème, à un registre qui manifeste la mise en avant d’une certaine érudition. De plus, ces deux termes connotent des connaissances fines, un talent exceptionnel. Tony Mochama semble conjurer l’image d’un spécialiste, d’un être hors du commun, qui de plus s’inscrit dans une certaine catégorie sociale. Cependant, le contraste qui existe entre ces deux termes et ce à quoi ils sont associés (à savoir la vodka et la presse populaire) ne peut manquer de frapper le lecteur et l’invite à lire cette description comme la parodie d’un style d’auto-présentation pompeux qui emploie à

⁶³⁵ Le mot est employé au pluriel au lieu du singulier qui serait soit *literatus* (du latin) ou *literato* (de l’italien). Il renvoie aux lettrés, c’est-à-dire à ceux qui connaissent leurs lettres.

dessein des termes précieux pour impressionner le lecteur en lui présentant l'*ethos* de l'érudit, qui possède son langage propre.

En mettant en scène, pour mieux les rejeter, deux images de soi : celle du poète érudit au langage hermétique d'une part et celle du rappeur caricatural, prêt à en découdre d'autre part, Tony Mochama subvertit en quelque sorte les attentes du lecteur et se situe au-delà de ces deux images, qui, mêmes associées, ne suffisent pas à cerner l'identité de ce « *literary gangster* » qu'il affirme être. Ce faisant, il démontre également ce qu'a de factice et de construit l'opposition entre art « noble » et art « de bas étage », arme tranchante de la critique kényane.

4. *Dialogisme et effet rétroactif de la posture*

Les références à ces deux figures, à ces *ethè* issus de l'imaginaire collectif du public et de la critique ne sont pas innocentes. Elles témoignent d'un effet de posture, par lequel Tony Mochama reprend et se réapproprie un discours tenu sur lui. Dans la préface à son recueil, il part en effet de deux images que l'on projette sur lui et qu'il commente. Il s'agit d'abord de l'image du « *gangsta rapper* » qui subsume, selon Mochama, l'image de la poésie noire, pour un public occidental, et plus exactement russe. Il évoque ainsi deux anecdotes de son séjour en Russie à l'occasion du *Summer Literary Seminar*. L'un des organisateurs s'adresse à lui en citant une phrase tirée d'une chanson de rap de Fifty Cent et Snoop Doggy Dog, ce qui témoigne aux yeux de Tony Mochama de l'idée que « *this hardcore rap (or rap-pish) is what most of the mainstream world thinks of as 'black poetry,' whatever else the Maya Angelous of this world may wish to imagine*⁶³⁶ ». Plus loin, il raconte qu'un groupe de Russes l'ont forcé à interpréter pour eux une chanson de Jay-Z. La violence de l'injonction (« *sing Jay-Z for us ... or we beat the shit out of you*⁶³⁷ ») paraît renvoyer pour Tony Mochama à la violence symbolique de l'enfermement de l'artiste africain dans le type de discours qu'on attend de lui, et auquel il doit se soumettre. Dans les deux cas, la réaction de Tony Mochama est le rire, qui désamorçait le conflit et contribue à renforcer l'image du poète qui ne craint pas l'autodérision.

Seconde image projetée sur lui, celle précisément du « hors-la-loi littéraire », qui rejoint la première à travers l'image du « *gangster* », mais qui témoigne d'un jugement esthétique et critique qui conçoit la littérature comme un lieu régi par un ensemble de règles

⁶³⁶ MOCHAMA, Tony, *What if...*, *op.cit.*, p.2.

⁶³⁷ *Ibid.*

qui doivent être suivies et respectées par ceux qui la pratique sous peine d'être disqualifié par les instances de légitimation que sont les critiques et membres de l'université. Tony Mochama cite ici un universitaire et critique kényan, très virulent à son égard, Egara Kabaji qui dans un article l'a qualifié de « *literary gangster whose godfather is Binyavanga Wainaina*⁶³⁸ ». Tony Mochama réagit contre ce discours porté sur lui de deux manières. D'abord, il utilise l'ironie et la dérision afin de disqualifier à son tour cette critique. Il déforme – à dessein ? – le nom du critique qui devient Egaji Kabira, dévalue sa légitimité de critique et de spécialiste de littérature en le présentant comme un « *lecturer at some minor college in Kenya*⁶³⁹ », et présente sa prétention à s'ériger critique comme non légitime car légitimée par lui seul (« *who fancies himself an expert on 'matters literary' in our country*⁶⁴⁰ », nous soulignons). Ensuite, il s'approprie le « titre » que lui décerne Egara Kabaji en le reprenant comme titre de son recueil – sous la forme d'une question qui tend également à minimiser la portée de la critique qui lui est faite – mais aussi comme façon de se présenter – dans le poème présent sur la quatrième de couverture on trouve « *I am a literary gangsta* ». Il poursuit en filant la métaphore de la mafia utilisée par Kabaji en citant des poètes qui représentent autant de « *followers* » et se décrit comme un « *consoglieri* [sic]. » Se dessine donc en filigrane un organigramme du mouvement *Kwani?*, considéré par le critique comme une mafia, avec Binyavanga Wainaina à sa tête (le parrain ou « *godfather* »), Tony Mochama comme conseiller (« *consoglieri* ») et d'autres poètes présentés comme leurs disciples. Cette image semble amuser Tony Mochama (« *Heh heh*⁶⁴¹ »), mais aussi être à la source d'une création poétique qui trouve sa légitimation dans le fait d'assumer et d'endosser une posture transgressive.

L'analyse d'un poème publié dans le troisième numéro de la revue et dans ce recueil vient renforcer cette idée, et nous permettra de conclure brièvement sur la posture de Tony Mochama caractérisée par la mise en scène d'un *ethos* de la transgression (de la loi littéraire

⁶³⁸ Cité dans MOCHAMA, Tony, *Ibid.*, p.2. Un autre critique, Otieno Amisi, plus nuancé à propos des poèmes de Mochama, cite les propos suivants de Kabaji : sa poésie serait « *defiant* », « *neither poetic nor artistic.* » Voir AMISI, Otieno, « *Gangsters invade literary scene* », « *Literary Discourse* », *The Standard*, Nairobi, 08/12/2007.

⁶³⁹ *Ibid.* Egara Kabaji fut en réalité professeur à la *Kenyatta University* et à la *Masinde Muliro University*, deux institutions qui sont loin d'être des « *minor college[s]* ».

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

et des règles du genre poétique) qui témoigne d'un positionnement incertain dans le champ littéraire kényan.

5. *Poète hors-la-loi*

Le poème en question s'intitule *The Poetry Police*⁶⁴² et se construit précisément sur la métaphore du poète énonciateur comme hors-la-loi. Nous le reproduisons ici dans son intégralité :

*In between Deviant
And Partington Streets,
I am stopped by the sirens
Of the Poetry Police.*

*“Ok, mister,” they bawl on the fog-horn
“step out of your Limerick,
with your hands against the metaphor.*

*There is the tang of irony in your breath
And your eyes are glazed with imagery.”*

*My fingers, they say, smell of allegory
And they search my back pockets for an
Illegal stash of genius.*

*Now, they bark, walk the pentameter
But if you cross the perimeter,
We'll shoot.” (Poetry doesn't stop bullets,
This is not the Matrix. Poets aren't Marxists).*

*They shall charge me,
With writing under the influence of Thinking!*

*When I run out of poetic tricks
I shall commit syntax.
Ferry out my body in a verse,
And bury me, in the symmetry.*

⁶⁴² MOCHAMA, Tony, « *The Poetry Police* », *What if I am a Literary Gangster?*, op. cit., p. 25. La première version du poème apparaît dans *Kwani?* 3, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 118. Il est intéressant de noter que la notice biographique de l'auteur présente dans la revue était beaucoup plus neutre que celle du recueil : « Tony Mochama is a poet based in Nairobi. He is also a feature writer at The Standard. » On peut y lire un indice supplémentaire de la façon dont le poète a construit son image dans le temps, en se servant du discours critique porté sur son œuvre.

La scénographie utilisée par l'énonciateur du poème est celle d'une scène validée, celle de la poursuite et de l'arrestation par la police d'un hors-la-loi qui est reprise et détournée. On y retrouve les différentes étapes d'une interpellation policière et de ses conséquences : injonction de s'arrêter, contrôles, fouilles, rappel à l'ordre, inculpation. L'énonciateur poète convoque le vocabulaire de l'arrestation pour construire cette scénographie. On retrouve ainsi : « *the sirens* » ; « *the fog-horn* »⁶⁴³ ; « *search* » ; les formules types comme « *step out* » ; « *with your hands against* » ; « *if you cross the perimeter, /We'll shoot* » ; le vocabulaire juridique « *they shall charge me with* ». Cette scène validée est toutefois détournée par la substitution de termes attendus par des termes relevant du champ lexical de la poésie.

La scénographie du poème s'appuie sur la scène validée de l'arrestation policière et permet au poète-énonciateur de développer un certain *ethos* de la transgression des règles poétiques sur un mode humoristique.

Cette scénographie fait apparaître en filigrane le fonctionnement de la création poétique de Tony Mochama, qui s'appuie sur des phénomènes de substitution d'un paradigme par un autre sur l'axe syntagmatique, le terme attendu étant remplacé par un terme appartenant au champ lexical de la poésie qui lui est proche phonétiquement (« *floor* » transformé en « *metaphor* », par exemple). On retrouve ce phénomène dans le passage entre parenthèses avec l'emploi des deux termes « *Matrix* » et « *Marxists* » qui s'appellent davantage du fait de leur proximité phonétique que d'une cohérence sémantique. La création poétique se fait selon des modalités d'associations et de substitution de mots de par leurs sonorités.

⁶⁴³ On ne commentera pas ici le choix de ce terme qui renvoie plutôt au domaine du transport maritime. Nous le considérerons comme le signe d'une licence poétique d'un poète-énonciateur dont le discours se construit en grande part par associations libres, et l'on peut donc imaginer que ce terme est appelé par le double sens de « *sirens* ».

Le tableau suivant compare les deux et met en lumière le fonctionnement et le sens de cette substitution :

Amorces	Termes attendus (TA)	Termes utilisés (TU)	Type de substitution
<i>step out of</i>	your vehicule/car	<i>Limerick</i>	Le contenant (véhicule) du poète est une forme poétique, qui renvoie à la posture irrévérencieuse du poète ⁶⁴⁴ . On peut imaginer un processus d'associations libres (alliant recherche sur un axe paradigmatique et axe de proximité phonétique) qui donnerait la chaîne suivante : <i>car > limousine > limerick</i>
<i>with your hands against the</i>	Floor	<i>metaphor</i>	Par association sonore (proximité phonétique)
<i>there is a tang of TA/TU on your breath</i>	Alcohol	<i>irony</i>	Métaphore de la poésie comme activité illégale et intoxicante.
<i>your eyes are glazed with</i>	Alcohol/drugs	<i>imagery</i>	
<i>My fingers, they say, smell of</i>	Alcohol/drugs/il legal substance	<i>allegory</i>	
<i>they search my back pockets for an illegal stash of</i>	drugs	<i>genius</i>	
<i>Walk the</i>	Line	<i>pentameter</i>	Association sur l'axe paradigmatique. Association d'une forme canonique du vers – le pentamètre shakespearien – à une loi poétique qui ne doit pas être transgressée.
<i>They shall charge me with</i>	Driving	<i>writing</i>	Métaphore de la poésie comme activité illégale et intoxicante.
<i>while under the influence of</i>	Alcohol / illegal substance	<i>thinking</i>	

Tableau 2. Analyse du poème de Tony Mochama, *The Poetry Police*.

La métaphore filée de la pratique poétique comme activité illégale fait également apparaître un certain *ethos* du poète. Celui-ci apparaît comme une figure appartenant au monde interlope de l'alcool et de la transgression, et qui porte les marques de cette transgression sur son corps lui-même. Les deux outils de perception et d'expression traditionnellement associés au poète que sont la voix et la vision se retrouvent dans le poème associés à l'intoxication : ses yeux sont « *glazed with imagery* », son haleine porte « *a tang of*

⁶⁴⁴ Le *limerick* est la forme par excellence de l'expression humoristique de l'irrévérence politique ou religieuse. Elle comprend cinq vers rimés (aabba) de longueur variable (7 à 10 syllabes pour les premier, deuxième et dernier vers, et 5 à 7 syllabes pour les troisième et quatrième vers).

irony ». La scénographie choisie contribue ainsi à associer la création poétique à une intoxication qui modifie les perceptions et l'expression du poète, mais cette intoxication est inscrite dans un cadre relativement trivial et quotidien, sapant dans le même mouvement l'image du poète porté par une inspiration qui serait d'ordre divin ou spirituel. De plus, elle semble renvoyer directement au penchant, connu des lecteurs et souvent mis en scène par le poète lui-même, de Tony Mochama pour l'alcool⁶⁴⁵.

On retrouve donc dans le poème une présentation de la figure du poète rebelle, inspiré, mais que sous-tendent toujours une distance ironique et une pratique de l'autodérision. L'inscripteur semble rejeter la figure du poète engagé prêt à sacrifier sa vie pour une cause collective, en la plaçant du côté de la science fiction (« *Poetry doesn't stop bullets, / This is not the Matrix*⁶⁴⁶. *Poets aren't Marxists* »), et se présente ainsi comme un anti-héros réaliste, vulnérable et humain. Il euphémise également la portée de sa poésie en la plaçant du côté du jeu irrévérencieux plus que du côté de la dénonciation. Les termes appartenant au champ lexical de la poésie qui sont substitués à des contenants du corps du poète (son véhicule est un « *limerick* », à sa mort, le corbillard (« *hearse* ») qui le transporte devient « *verse* ») renvoient à des formes considérées comme « mineures », formes courtes qui relèvent tout autant de l'oralité que de l'écrit. Cette euphémisation renvoie à un *ethos* de poète-bouffon irrévérencieux, pour qui l'écriture relève de la prestidigitation (« *poetic tricks* »).

Ainsi, la figure du poète apparaît comme une figure vulnérable, soumise, au même titre que ses concitoyens, à l'humiliation des contrôles policiers. La scénographie de l'arrestation policière détournée dit à la fois l'*ethos* rebelle et transgressif du poète par rapport à certains critiques littéraires, mais témoigne aussi plus généralement la situation de l'individu créateur dans une société kényane marquée par une suspicion à l'égard de ceux qui s'écartent des normes établies. Le titre renvoie de façon transparente à la *Thought Police* d'Orwell⁶⁴⁷, et le crime commis par le poète n'est autre que de penser par lui-même (« *They will charge me / with writing under the influence of Thinking* ») et de cacher dans ses poches « *an illegal stash of Genius* ». L'écart par rapport à la norme se lit également dans l'opposition entre le langage du poète et celui des policiers qui l'arrêtent. Ces derniers ont recours à des formules éculées et contraintes du parler policier fait de menaces et d'injonctions, et la voix qui les portent est déshumanisée : les verbes « *bawl* » et « *bark* » renvoient bien à une parole qui relève

⁶⁴⁵ Il se décrit ainsi, nous l'avons vu, comme un « *vodka connoisseur* ».

⁶⁴⁶ Référence au film des frères Wachowsky, sorti en 1999.

⁶⁴⁷ ORWELL, George, 1984, 1949.

davantage du cri animal que de la parole humaine. Dans les deux cas, il semble s'agir d'une parole dénuée de toute profondeur. La parole du poète quant à elle, est au contraire caractérisée par son élaboration, qui se traduit par une certaine polysémie, une profondeur de sens. Les termes d' « *irony* », d'« *allegory* » et d' « *imagery* » associés à la transgression et à l'ivresse renvoient bien à un langage poétique caractérisé par un décalage par rapport au monde signifié. Ils font référence à un processus de transformation et de mise à distance du réel qui permet de faire émerger une multitude de significations et d'interprétations, processus potentiellement subversif contre lequel s'érige le langage normé et normatif des autorités. Le poète qui transgresse les règles ainsi édictées se voit menacé de mort (« *Walk the pentameter / But if you cross the perimeter / We'll shoot* »). Les règles sont présentées comme ce qui enferme la parole poétique, et la condamne à la mort. La dernière strophe du poème évoque ainsi la mort du poète qui se conforme aux règles : la substitution de « *commit suicide* » par « *commit syntax* » renvoie à la mort figurée du poète qui préfère mourir que se plier aux règles grammaticales et syntaxiques et renoncer à son rôle subversif à l'égard du langage lui-même si l'inspiration venait à lui manquer (« *run out of poetic tricks* »). Symboliquement, le « *cemetery* » devient « *symetry* », associant une fois de plus le lieu d'inhumation du corps du poète à un lieu marqué par l'orthodoxie de la parole poétique classique.

6. Conclusion

L'analyse des paratextes, péritextes et des textes de Tony Mochama fait apparaître une posture complexe, qui relève à la fois de la transgression des règles et de l'euphémisation de cet *ethos* rebelle. Au sein du champ littéraire kényan, la posture de Tony Mochama se caractérise par la mise en scène d'une position relativement dominée, marginale et transgressive qui devient moteur de la création poétique. En endossant les habits du « *literary gangster* » dont le revêtent les critiques kényans, tout en révélant l'écart qui le sépare de cette figure, Tony Mochama se présente comme un pitre et un bouffon dont l'art poétique se constitue selon les modalités du jeu, du travestissement. Sa légèreté et sa pratique de l'autodérision témoignent d'une euphémisation du statut du poète, et constituent également une façon d'occuper une position vulnérable dans le champ littéraire, en se soustrayant par l'ironie et le détournement à toute tentative de catégorisation et d'enfermement dans une position (de journaliste ou de poète). Ni dans la transgression pure, ni dans l'affirmation d'un

statut de poète reconnu (« *In between Deviant / And Partington Street*⁶⁴⁸ »), il joue sans cesse avec les attentes du public et des critiques, et peut apparaître comme une figure métamorphe, un *shapeshifter* insaisissable.

Le poids du trope urbain, présent dans la constellation d'images convoquée par les rédacteurs de la revue – dans l'iconographie des couvertures, mais aussi dans l'onomastique et le recours au *sheng* – se retrouve dans la posture mise en avant par Tony Mochama, à travers l'image du « gangster », qui est à la fois une référence à un répertoire culturel noir-américain et à un pan de la littérature populaire kényane fortement lié, nous l'avons vu, à l'espace urbain. Ce recours au répertoire urbain, à ce que M. wa Mungai appelle le « folklore urbain⁶⁴⁹ » se retrouve dans d'autres textes publiés par la revue, dans lesquels on retrouve des figures d'auteur marquées par leur ambivalence, leur jeu constant de renversement et de transgression.

B. Ralph Johnstone et Jambuzi Fulani : mise en texte d'un « folklore urbain » contemporain

Deuxième étape de notre parcours dans les textes de la revue, les textes qui se présentent comme une transmutation du « populaire » en littéraire. Le sens de « populaire » est ici à entendre comme représentatif d'une certaine culture, essentiellement urbaine et jeune, marquée par des influences multiples, et qui est perçue comme le *locus* d'où peut se laisser lire l'identité kényane moderne. Les trois textes que nous analyserons partagent plusieurs caractéristiques qui justifient leur mise en écho. Ils ont été publiés dans les deux premiers numéros de la revue, et participent donc à l'esthétique de la rébellion et de la rupture engagée par la revue à sa naissance. Le public qu'ils visent est avant tout un public national, voir local : les textes puisent dans un répertoire d'expériences et de références partagées par le lecteur urbain, et plus spécifiquement nairobiens et utilisent un code, le *sheng*, qui restreint

⁶⁴⁸ Stephen Derwent Partington est un poète d'origine britannique publié par Kwani? et connu au Kenya, tant dans les cercles poétiques (il est l'auteur d'un manifeste poétique « Contemporary Vennyan Poetry », paru en 2010) que dans les cercles universitaires, puisqu'il enseigne la littérature, a publié des articles sur la littérature kényane et est régulièrement publié dans les pages littéraires des quotidiens nationaux. Il est l'auteur de plusieurs anthologies de poèmes : PARTINGTON, S.D., *SMS and Face to Face, Nairobi* : Phoenix, 2003 et PARTINGTON, S.D., *How to Euthanise a Cactus, Gwinedd* : Cinnamon Press, 2010.

⁶⁴⁹ C'est l'expression utilisée par Mbugua Wa Mungai pour désigner la sous-culture urbaine portée, entre autres, par les *matatu*. Voir Wa MUNGAI, M., « « Kaa Masaa : Grapple with Spiders » », *art. cit.*, p. 28.

pour deux de ces textes le public de lecteurs potentiels. D'autre part, ces textes font apparaître une posture d'écrivain sans cesse euphémisée, ou réduite à des catégories connexes (conteur, collectionneur d'histoires), signe que le geste créatif, qui vient bouleverser les règles et les catégories esthétiques traditionnelles, ne repose pas forcément sur la volonté de se faire « écrivain » mais relève davantage d'un jeu littéraire de la part d'un inscripteur qui se pose en porte-parole d'une certaine culture populaire. Leurs auteurs font en effet figure d'inconnus dans l'espace littéraire national et n'ont à notre connaissance pas publié ailleurs. Les inscripteurs semblent chercher à construire des textes dans lesquels ils peuvent s'effacer pour laisser parler à travers eux une voix populaire collective dans laquelle les lecteurs peuvent reconnaître leur expérience. Cet espace dialogique ouvert par la pratique d'une littérature qualifiée de « populaire » a déjà été relevé par Stephanie Newell, qui souligne dans son ouvrage sur la littérature populaire ghanéenne la place centrale occupée par le lecteur dans l'interprétation du texte : « *In this receptive environment, popular narratives take on the appearance of rafts rather than shipwrecks, conveying and buoying up readers' active, self-interested reconstructions of themselves*⁶⁵⁰. »

Ce jeu littéraire se prolonge dans les brouillages constants à l'œuvre dans les textes, qui font émerger une langue poétique nouvelle, et renvoient à un travail herméneutique que les auteurs semblent assigner à leurs textes.

Le premier texte, publié dans le premier numéro de la revue, est intitulé « *The Smasher*⁶⁵¹ ». Il est présenté formellement à travers la scène générique du poème. L'horizon d'attente du lecteur est toutefois déjoué d'emblée, puisque le « poème » consiste en fait en une reprise de « matatuismes⁶⁵² », conçus à la suite de D. Strauhs⁶⁵³ comme inscriptions dans un texte littéraire de slogans issus de la culture *matatu*⁶⁵⁴. Les deux autres textes ont été publiés dans le deuxième numéro de la revue, et sont signés du pseudonyme *Jambazi*

⁶⁵⁰ NEWELL, Stephanie, *Ghanaian Popular Fiction*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁵¹ JOHNSTONE, Ralph, « The Smasher », *Kwani? 1*, p. 96-101.

⁶⁵² Le terme, d'abord utilisé de façon négative dans la presse nationale (voir BENNET, G., « Matatuism is the bane of Kenya's motor industry », *The Sunday Nation, Lifestyle Magazine*, 3 mai 1992), est repris par le chercheur Mbugua wa Mungai pour désigner la culture *matatu* dans son ensemble, dans WA MUNGAI, Mbũgũ, « « Kaa Masaa, Grapple with Spiders » », *art. cit.*, p. 26.

⁶⁵³ Voir STRAUHS, D., *African Literary NGOs*, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁵⁴ Les *matatu*, ces minibus omniprésents dans les villes assurent le transport collectif d'une grande partie de la population. La culture qu'ils développent et laissent apparaître fera l'objet d'un développement détaillé. Voir infra, « 1. Un répertoire commun : le folklore urbain ».

*Fulani*⁶⁵⁵. Ces deux textes courts, qui mêlent anglais et *sheng*, présentent les déconvenues amoureuses de trois personnages dans le cadre urbain de Nairobi. Le premier texte, « *Nyof Nyof* », raconte l'histoire de Koi, une jeune femme qui découvre l'infidélité de son ami, Waf, un chauffeur de *matatu*. Le second texte, « *Nai Reloaded* » caractérisé par une narration plus complexe, retrace les aventures parallèles de Nish, qui attend un homme qui ne viendra pas dans un bar et celle de Mose, qui lui aussi attend en vain l'arrivée de son amie. La brièveté des deux textes en fait des « vignettes », des « instantanés » de la vie urbaine, proches de certaines chansons du hip-hop kényan par les expériences ils relatent, et les réseaux d'images et la langue qu'ils convoquent.

Ces textes représentent des exemples du geste iconoclaste entamé par les rédacteurs de la revue. Tous présentent des caractéristiques formelles qui seront fortement critiquées lors de la publication de la revue. Le critique Mwenda wa Micheni ne voit pas dans l'expérimentation de ces textes le futur de la littérature kényane, bien au contraire. Il écrit ainsi :

*[T]he future of creative writing does not lie with informal, slang, or Sheng that does not respect rules of grammar, punctuation, style and convention. After all every game has rules by which it should be played. Why should it be any different with writing that is meant to communicate ideas? For Kwani? to dream of ever becoming a classic in the league of Shakespeare or Tolstoy's writings, it must be packaged in acceptable universal standards and use the current language of the world standard English*⁶⁵⁶.

Les arguments mis en avant pour saper la légitimité littéraire de la revue relèvent ainsi d'une conception formaliste, classique que ce doit être la littérature, dont les modèles sont puisés dans une bibliothèque occidentale présentée comme universelle, servie par une langue normée. Le statut problématique des textes est lié à leur impossible appartenance à l'espace littéraire mondial dont ils semblent ignorer ou transgresser les normes et les codes (dont les codes linguistiques). La portée locale de ces textes pose ainsi problème au critique. Or, il semble que la démarche d'écriture de ces textes ne s'inscrive pas dans une perspective de reconnaissance dans l'espace littéraire mondial, mais qu'au contraire, le souci de leurs auteurs

⁶⁵⁵ JAMBAZI FULANI, « *Nyof Nyof* », *Kwani?* 2, pp. 56-58, noté *NN* dans les références des citations et de JAMBAZI FULANI, « *Nai reloaded* », *Kwani?* 2, p. 127-129, noté *NR* dans les références des citations.

⁶⁵⁶ Mwenda wa Micheni, « *Kwani? Flouts Writing Rules* », *ArtMatters*, 22 septembre 2008, [<http://artmatters.info/books/2008/09/kwani-flouts-writing-rules/>], consulté le 25/10/2010.

réside dans le dévoilement d'une langue et de formes spécifiques ancrées dans une culture particulière, liée à la ville.

1. Un répertoire commun : le folklore urbain

Les trois textes puisent dans un répertoire de signes qui circulent dans la ville et renvoient à une culture urbaine considérée comme espace syncrétique, à la croisée entre le local et le global, « *a site of intimate encounters between national politics, global popular culture and local tradition*⁶⁵⁷ », selon les mots de M. wa Mungai. Les références et les codes présents dans ces trois textes font de cette culture urbaine le matériau brut qu'ils transmutent en texte littéraire au statut générique instable et hybride. Ils puisent dans ce que M. wa Mungai décrit comme la culture *matatu*. Les *matatu*, ces minibuses qui desservent villes et campagnes, font partie du paysage urbain de Nairobi. Véhicules souvent ornés de slogans et d'images, dans lesquels leurs propriétaires ont souvent installé des enceintes qui diffusent de la musique à fort volume sonore, ils sillonnent les rues en se souciant peu des règles de circulation. Ils représentent le lieu par excellence d'une expérience commune⁶⁵⁸. Lieux de circulation des discours et des débats, lieux potentiellement subversifs⁶⁵⁹ marqués par leur association aux secteurs informels voire criminels⁶⁶⁰, les *matatu* sont aussi des lieux dans lesquels l'ordre établi peut se retrouver temporairement suspendu et les relations de pouvoir inversées. Ils sont selon M. wa Mungai porteurs d'une culture nationale qu'il définit ainsi :

[...] *matatu culture culls fragments from narratives, symbols and meanings from diverse sources – mythology, electronic and print media, music, history and current affairs etc – and reassemble them to*

⁶⁵⁷ Wa MUNGAI, « « Kaa Masaa : Grapple with Spiders » », art. cit. :, p. 50.

⁶⁵⁸ Voir à ce sujet l'analyse menée par David Samper et Mbugua wa Mungai dans Wa MUNGAI, Mbugua et SAMPER, David, « « No Mercy, No remorse » : Personal Experience Narratives about Public Passenger Transportation in Nairobi, Kenya », *Africa Today*, n°52-3, 2006, p. 51-81.

⁶⁵⁹ La méfiance des pouvoirs publics à l'égard de ces moyens de transport, dont témoignent les multiples tentatives du gouvernement kényan de mieux les contrôler, notamment en termes d'aspect (interdiction des slogans, uniformisation des couleurs et des tenues des conducteurs, ...) comme dans le Traffic Act de 2003, s'explique en partie du fait de leur rôle potentiellement subversif, notamment dans les années 1990. En effet, ils représentaient un lieu crucial de circulation de musique ou de discours critiques à l'égard du régime.

⁶⁶⁰ Voir MUTONGI, Kenda, « Thugs or Entrepreneurs ? Perceptions of *Matatu* operators in Nairobi, 1970 to the Present », *Africa : Journal of the International African Institute*, Vol. 76, n°4, 2006, p. 549-568.

*... speak to local realities, within both an occupational context and the broader social-cultural entity of the Kenyan nation*⁶⁶¹.

Caractérisée, toujours selon M. wa Mungai, par des phénomènes d'hybridation de codes sémiotiques, elle représente à ses yeux une culture palimpseste, polyphonique, qui utilise des signes issus de l'écoumène global (« *global ecumene* ») que décrit Ulf Hannerz, ce réservoir de codes de représentations de soi qui se retrouve partout dans le monde, du fait de l'intensité et de la vitesse des flux d'informations caractéristiques de la mondialisation⁶⁶². Ces images sont autant de « briques de construction⁶⁶³ » à partir desquelles chacun peut se constituer son image propre, en se réappropriant ces images, en les réinventant et les réinscrivant dans un contexte particulier. Par exemple, si Joyce Nyairo a montré dans sa thèse sur la musique populaire kényane que les *matatu* sont des lieux de diffusion de produits culturels globaux comme le hip-hop⁶⁶⁴, M. wa Mungai évoque quant à lui ainsi la prégnance de reprises de codes venus de cette musique et que l'on retrouve tout à la fois dans les images et slogans affichés sur les *matatu*, mais aussi dans la tenue vestimentaire de leur personnel. La reprise de ces codes permet aux conducteurs de *matatu* de construire un capital culturel cosmopolite qui n'implique pas de déplacement physique, et ainsi de compenser leur situation économique souvent difficile. En se rattachant à une culture qui est toujours perçue comme subversive, irrévérencieuse, ils peuvent adopter une posture qui est celle d'une marginalité triomphante. Comme le souligne Tricia Rose à propos du hip-hop américain, celui-ci représente à bien des égards un lieu d'expression de l'insubordination : « *a contemporary stage for the theater of the powerless [whose] social commentary enacts ideological insubordination*⁶⁶⁵ » Selon M. wa Mungai, le recours à cette culture renvoie également au désir de s'identifier à des

⁶⁶¹ Wa MUNGAI, M., « Kaa Masaa : Grapple with Spiders », *art. cit.*, p. 32.

⁶⁶² HANNERZ, Ulf, «The global ecumene as a landscape for modernity», *Transnational Connections. Cultures, People, Places*. New York : Routledge, 1996, p. 44-55, p. 44.

⁶⁶³ Voir APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* Paris : Payot et Rivages, 2005, p. 71 : « Ces paysages sont donc les briques de construction de ce que j'aimerais appeler, élargissant le concept de Benedict Anderson, les *mondes imaginés*, c'est-à-dire les multiples mondes constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète ».

⁶⁶⁴ NYAIRO, Joyce, 'Reading the referents', *(inter) textuality in contemporary Kenyan music*, Thèse de doctorat, Université du Witwatersrand, 2004, p. 172.

⁶⁶⁵ ROSE, Tricia, ROSE, Tricia, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, New England : Wesleyan University Press, 1994, p. 101.

exemples de réussite matérielle, et d'affirmation virile, dans un contexte de remise en cause de la centralité masculine.

Cette culture est également à lier à d'autres manifestations, locales, cette fois, de l'insubordination, de l'irrévérence que représentaient par exemple le théâtre populaire de Wahome Mutahi, ses colonnes satiriques, ou encore la satire politique mise en scène par le groupe de comédiens kényans *Reddycyllass*. Elle est aussi fortement liée au *sheng*, qui constitue, par sa mise à mal des deux langues officielles du Kenya et son aspect subversif, la langue privilégiée des chauffeurs de *matatu*⁶⁶⁶.

La culture *matatu*, telle qu'elle est analysée par l'universitaire kényan, se caractérise donc par son ambivalence fondatrice : elle représente aux yeux du chercheur « *the epitome of ambivalence*⁶⁶⁷ » en ce qu'elle donne lieu à des postures construites autour des polarités opposées de la marginalité et du triomphal. Il explique cette ambivalence comme un moyen de prendre de la distance par rapport aux difficultés de la vie urbaine :

*the many 'bragging' matatu names and witty stickers suggest that however else they might be understood, the culture's expressive practices can be viewed at one level as humour calculated to ease the severity of contradictions and adversities of everyday life*⁶⁶⁸.

Les chauffeurs de *matatu* et les discours qu'ils portent amènent le chercheur à les décrire à travers l'image du « *trickster* », figure ambivalente que l'on retrouve dans les traditions orales africaines dans la figure d'Anancy l'araignée⁶⁶⁹ et qui trouve sa déclinaison moderne dans la figure de *l'underdog*, personnage rusé et plein de ressources qui s'adapte aux circonstances pour tromper ses ennemis. On retrouve cette ambivalence dans la perception qu'a le public des *matatu* et qui oscille entre agacement et horreur d'une part et amusement, empathie et admiration d'autre part : « *lauded and cursed within the same breath*⁶⁷⁰ » nous dit encore M. wa Mungai. Ce détour par le domaine des *Cultural Studies* permet de faire apparaître la

⁶⁶⁶ Voir à cet égard l'analyse de David Samper, qui décrit le personnel des *matatu* comme des « *culture brokers* », des médiateurs culturels entre le local et le global, entre les mondes rural et urbain. SAMPER, David, *Talking Sheng: The role of a hybrid language in the construction of identity and youth culture in Nairobi, Kenya*, Thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2002, p. 19.

⁶⁶⁷ WA MUNGAI, M., « « Kaa Massaa » », *art. cit.*, p.29.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.31.

⁶⁶⁹ Voir DE SOUZA, P., « Creolizing Anancy: Signifyin(g) processes in New World spider tales », *Matatu*, 27/28, 2003, p. 339-363.

⁶⁷⁰ Wa MUNGAI, M., « « Kaa Massaa » », *art. cit.*, p. 35.

richesse de ce matériau culturel dans lequel puisent les auteurs publiés dans *Kwani*?. Ils semblent répondre, dans leur démarche, à l'injonction lancée par M. wa Mungai qui déplore le peu d'études dont cette culture fait l'objet dans les départements de littérature au Kenya : « *I see the need for greater emphasis for fieldwork than is presently the case in the literary study of urban artifacts in (Kenyan) university literature departments*⁶⁷¹ ». Ces « artefacts urbains » constituent ainsi la source d'inspiration des deux auteurs à l'étude dans ce chapitre.

Le poème de Ralph Johnstone est ainsi composé d'un collage de slogans de *matatu*, extraits de leur contexte, détachés de leur support matériel habituel. Il s'agit donc d'un collage constitué à partir d'éléments qui constituent déjà en soi des appropriations et des collages de formules hétéroclites empruntés à des répertoires variés, du domaine religieux (citations de la Bible) au domaine culturel mondial (citations de titres de chansons, de nom de héros de *comics* américains). Les deux textes de Jambuzi Fulani exploitent également des éléments issus de cette culture, de par leur recours au *sheng*, et car on y trouve cette fois des personnages qui sont liés à cette culture *matatu* : Waf est chauffeur et propriétaire d'un *matatu*, et il présente les marques d'appartenance à cette culture urbaine tandis que Mose, le héros du second texte, est présenté comme proche de ces milieux, puisqu'il connaît assez bien le *makanga*⁶⁷² pour voyager gratuitement. Par ailleurs, ces deux derniers textes mettent également en scène des éléments d'une culture globale réinscrite dans la localité de Nairobi : on y trouve des références à des films et des chansons américaines.

L'étape préalable à la création à l'œuvre dans ces trois textes est donc la reconnaissance de cette matière populaire première comme source d'inspiration, qui se manifeste de différentes façons dans la mise en texte à laquelle procèdent les auteurs. Elle renvoie à l'idée, mise en avant par les rédacteurs de la revue, de la reconnaissance de cette culture comme forme de création artistique. Dans son texte *Discovering Home*, B. Wainaina pose le regard suivant sur les *matatu* :

Around us : Matatus, those brash, garish public transport vehicles, so irritating to every Kenyan except to those who own one, or work for one ; I can see them as the best example of contemporary Kenyan art. The best of them get new paint jobs every few months : Oprah seems popular right now ; the inevitable Tupak. The coloured lights, and fancy horn, the purple interior lighting, the Hip Hop blaring out of speakers I will never afford. Art galleries in Kenya buy only the expression for which there is demand in Europe and America – the

⁶⁷¹ *Ibid*, p. 51.

⁶⁷² Synonyme de *manamba*, personne chargée de collecter l'argent des passagers.

*real artists, the guys who are turning their lives into vivid colour, are the guys who decorate matatus*⁶⁷³.

Il envisage ainsi le *matatu* comme manifestation d'une créativité artistique authentique, non soumise à une demande exogène. La phrase « *I can see them as the best example of contemporary Kenyan art* » représente un acte de langage performatif. Il s'agit bien de dire, de décréter « ceci est de l'art ». La comparaison des *matatu* à une forme d'art se poursuit lorsqu'il compare leurs mouvements dans la ville à une forme de chorégraphie : « *Watching them with my no-hurry eyes, they seem like a form of jazz : every trip finding sophisticated and spontaneous solutions to getting their route accomplished as quickly as possible*⁶⁷⁴ », tandis que les *manambas*⁶⁷⁵ sont comparés à des danseurs et des gymnastes⁶⁷⁶. Si dans un premier temps, l'écrivain est celui qui pose un regard différent sur la manifestation de cette nouvelle culture (« *with my no-hurry eyes* »), il est également celui qui est à même de la transformer en matériau littéraire.

2. Stratégies d'écriture du populaire :

Les stratégies de transformation de ce substrat culturel en textes littéraires mises en avant par les deux auteurs qui nous intéressent se rejoignent dans la posture qu'ils mettent en avant. Tous deux présentent des figures d'énonciation instable, à travers des procédés d'euphémisation de leur statut d'écrivain qui passe par l'adoption de certaines postures : celle du collectionneur dans le cas de Ralph Johnstone, celle du *trickster* dans celui de Jambuzi Fulani.

1. Ralph Johnstone : le « collectionneur »

Dans le paratexte du texte de Ralph Johnstone, celui-ci apparaît d'abord comme un poète. Le texte est en effet présenté dans la revue comme appartenant à la scène générique de la poésie. Cela apparaît dans le bandeau qui le précède et où se trouvent inscrits le nom de l'auteur et la mention « *poems* » (p. 96). Le pluriel du titre semble renvoyer à une rubrique de

⁶⁷³ WAINAINA, B., *Discovering Home*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini series*, 2006, p. 7-8.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁷⁵ Synonyme de *makanga*. Il s'agit de ceux chargés de récolter l'argent des passagers, mais aussi ceux qui rameutent les clients. *Manamba* vient du swahili signifiant « foule ».

⁶⁷⁶ « *I see one guy, who is hanging on by his fingernails to the roof, one toe in the open door, inches away from death, letting both hands go, and clapping and whistling at a woman [...]* », WAINAINA, B., *Discovering Home*, *op. cit.*, p. 8-9.

la revue puisqu'il est contredit par le singulier du sous-titre du poème qui indique « *a poem* [...] » (p. 96). Si l'association d'une mention générique (« *poems* ») et du nom d'un auteur identifie ce dernier à un poète, la notice biographique semble déjouer l'horizon d'attentes du lecteur. La notice biographique proposée par Ralph Johnstone est la suivante : « *Ralph Johnstone is a freelance writer, a PR guru and consultant*⁶⁷⁷. *He has shaggy hair, two dogs, and like [sic] collceting [sic] matatu slogans*⁶⁷⁸ ». Ici R. Johnstone ne se présente nullement comme poète. On retrouve dans cette notice le caractère polygraphe de nombreux contributeurs de la revue, ainsi que la mise en avant d'une *hexis* renvoyant à la jeunesse rebelle (« *shaggy hair* »). Outre l'appellation, relativement lâche, de « *writer* », le poète commente le texte qui précède la notice en faisant référence à son statut de collectionneur de slogans de *matatu*. Il semble ainsi se soustraire à une position d'artiste créateur et lui substituer une position qui se rapproche davantage de celle d'un intermédiaire, d'un passeur, d'un porte-parole, au même titre qu'un galeriste pourrait l'être dans le domaine des arts visuels. Le parallèle avec la démarche adoptée par la revue apparaît également, puisque le collectionneur, comme le critique, est celui qui participe à l'attribution d'une valeur à un bien symbolique.

De ce point de vue, la subversion de l'ordre littéraire réside peut-être moins dans le fait de contrevenir aux règles formelles du jeu poétique en tant que créateur que dans celui d'attribuer une valeur littéraire à ce qui, selon une certaine *doxa* critique, n'en a pas. Dès lors, ce n'est pas simplement les règles formelles de la création littéraire qui se trouvent transgressées, mais plus largement la position dominante du critique, en tant que gardien d'une certaine orthodoxie littéraire, qui est remise en question. En érigeant en potentielle œuvre littéraire une collection de slogans et de noms de *matatu*, Ralph Johnstone et la revue qui le publie semblent assumer une position dominante en bouleversant les règles de l'appréciation esthétique, et en privant le critique des moyens de lire, de déchiffrer cette œuvre, si l'on considère, à la suite de Bourdieu, que « l'œuvre d'art en tant que bien symbolique n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer⁶⁷⁹ ». Le texte, et à travers lui, la revue, semblent bien chercher à opérer un transfert de capital culturel : en s'appuyant sur des références partagées par les

⁶⁷⁷ Ralph Johnstone a ainsi travaillé pour les agences de Nations Unies installées à Nairobi.

⁶⁷⁸ « About the author », *Kwani? 1*, 2003, p. 101.

⁶⁷⁹ Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Editions de minuit, 1966, p. 71.

lecteurs plus que sur celles partagées par le critique, il semble retirer à ces derniers les moyens de lire le texte pour transmettre ce pouvoir aux lecteurs.

Cette posture marquée par l'écart de l'inscripteur au texte se poursuit dans le sous-titre du poème qui le présente comme l'émanation d'entités inanimés : « *A poem written by Kenyan matatus (plus two buses and two trucks)* ». Cette présentation explicite du poème comme le produit d'un collage de fragments textuels dont il n'est pas l'auteur remet en cause et déstructure la notion d'auteur comme seul référent ou seule référence du texte, et celle du texte comme uni et homogène. Le poème est au contraire présenté comme la mise en forme d'une polyphonie extérieure à l'inscripteur. Ainsi, il remet en cause l'idée de la création poétique comme émanation d'une voix unique et unifiée et d'une subjectivité individuelle. Cette polyphonie, présente dans la multiplicité des inscripteurs mise en avant dans le sous-titre, se trouve dédoublée dans les slogans eux-mêmes, puisqu'ils fonctionnent comme des *samples*, comme des effets de citation qui contribuent à effacer leur inscripteur original. On peut donc s'interroger sur l'origine du discours produit, mais aussi sur l'effet de brouillage de l'énonciation poétique auquel contribue le poème. Dès lors, où faut-il chercher la *voix* de l'inscripteur ?

a. L'art du collage

Ralph Johnstone's The Smasher, a poem written from matatu slogans and names, leaves one doubting their ability to comprehend poetry. The stanzas stand very far apart that one cannot connect one to the next hence leaving one speculating whether the poet was writing many poems and then accidentally stringing them together. One cannot read the slogans without getting angry at the abuse of the word 'poetry' as used by Johnstone.

Mwenda wa Micheni⁶⁸⁰

Le poème, et de manière plus large la revue qui le publie, sont condamnés par un critique qui semble tenir à une certaine *doxa* littéraire, qui cherche à maintenir un certain nombre de règles du jeu. Le recours à une langue informelle (le *sheng*) et aux slogans et noms de *matatu*, représentants par excellence d'un secteur économique informel, apparaît aux yeux du critique comme autant de transgressions (« *abuse* ») d'un ordre établi qui semblent provoquer chez lui une double réaction : condamnation et colère d'une part (« *one cannot read the slogans without getting angry* »), et peur de voir son statut de critique légitimé par les cercles

680 Mwenda wa Micheni, « Kwani? Flouts Writing Rules », ArtMatters, 22 septembre 2008, [<http://artmatters.info/books/2008/09/kwani-flouts-writing-rules/>], consulté le 25/10/2010.

universitaires (« *as a trained literature teacher* ») remis en cause d'autre part. Ainsi, le poème, selon le critique, le conduit à douter de ses capacités à comprendre la poésie (« *leaves one doubting their ability to comprehend poetry* »). Dès lors, le titre même du poème « *The Smasher* » renvoie à un trope récurrent de la posture de la revue, trope du bouleversement violent d'un ordre établi et d'un geste de remise en cause fondamentale des catégories esthétiques.

Ainsi, les reproches formulés par le critique naissent d'une conception étroite de ce qu'est ou devrait être nommé poésie. À cette conception s'articule la vision de la poésie comme l'expression d'une voix poétique singulière, unique, et c'est précisément l'absence d'unité du poème que Mwenda wa Micheni reproche à Ralph Johnstone. Selon lui, le poème pèche par son manque de cohérence : « *leaving one speculating whether the poet was writing many poems and then accidentally stringing them together* ». Ce que le critique semble renvoyer du côté d'un travail transgressif, voire non abouti, nous paraît au contraire représenter une posture de la part de R. Johnstone, qui, à travers ce texte, semble mettre en jeu, pour mieux l'interroger, son statut d'inscripteur, et, à travers lui, son statut de poète ou d'auteur.

b. Mise en forme

Ralph Johnstone se positionne pour ainsi dire à l'extérieur de l'énonciation. En se présentant simplement comme le collectionneur qui a recueilli slogans et noms de *matatu*, présentés comme les véritables auteurs du poème, il semble mettre en scène un effacement de sa présence énonciative, effacement à même de faire émerger un discours polyphonique qui lui serait extérieur. Qu'en est-il dès lors de la mise en forme du texte ? Faut-il déduire du sous-titre que l'ordre des slogans est aléatoire, ou qu'il suit de l'ordre d'apparition de ces véhicules ? Cette déduction, à laquelle invite le sous-titre, renforcerait l'idée que l'auteur du texte serait en fait la ville, et Ralph Johnstone ne serait alors qu'un scribe, notant ce que la ville offre à ses yeux. Le texte laisse toutefois apparaître des éléments de mise en ordre des slogans, qui semblent relever d'une stratégie discursive mise en œuvre par l'inscripteur. La typographie est le premier indice de cette mise en forme : malgré le recours exclusif aux majuscules et la quasi-absence de marques de ponctuation, la mise en page du texte, du fait du regroupement en paragraphes qui pourraient s'apparenter à des strophes, renvoie à la forme poétique attendue. Ainsi le texte semble se composer de 45 strophes (strophes qui comptent généralement 4 à 6 vers, avec la présence de monostiches et de distiques), encadrés par deux monostiches : « *Trust me* » (p. 96) qui ouvre le poème et « *We shall overcome* » (p. 101) qui

le ferme. Au-delà de cet aspect formel et typographique, une lecture plus précise du texte révèle des phénomènes de regroupements thématiques, mais aussi de répétitions et de reprises qui invitent le lecteur à trouver du sens dans ce qui apparaît à première vue comme relevant soit d'un assemblage aléatoire soit d'un art poétique abstrait et relativement hermétique. Plusieurs pistes d'interprétation sont évidemment possibles ici. Nous en proposerons ici quelques unes⁶⁸¹.

Il est possible de repérer dans le poème deux temps. Les treize premières strophes présentent un schéma narratif relativement clair qui comprend quatre étapes : invitation au voyage et exposition, ivresse du voyage, accident et résolution.

Le premier vers « *Trust me* » (p. 96) fonctionne comme une adresse au lecteur/passager, une invitation à suivre le conducteur/inscripteur. La strophe suivante poursuit cette invitation au voyage par le biais de deux injonctions « *Just do it / Just jump it* » (p. 96). Les strophes suivantes développent un éloge des *matatu* qui met en avant des qualités telles que la puissance, l'audace, la rapidité (« *Bold* » ; « *Sharp* » ; « *Impressive* » ; « *Swift* », p. 96). Cet éloge trouve son point culminant dans la déclinaison de noms qui rappellent des titres (« *The Mighty* » ; « *The Smasher* », p. 96). Un monostiche, « *Ride* » (p. 96), semble ici faire écho au monostiche qui ouvre le poème et annoncer un deuxième temps, celui du voyage lui-même. Les strophes qui suivent paraissent mettre en scène l'ivresse du voyage en *matatu*. L'une développe une imagerie quasi-fantastique qui associe les véhicules à des animaux (« *Hissing Cobra* » ; « *Road Dogg* », p. 97), tandis que le champ lexical et le jeu d'allitérations et de répétitions de la strophe suivante laisse transparaître une accélération du rythme, liée à une certaine ivresse de la vitesse :

FASTER MACHINE
FASTER
FLY BABY FLY
FULL TEMPERATURE
LOUD VYBES
HOUSETONBOYZFOREVER (p.97)

Le monostiche suivant « *Crack* » (p. 97) annonce un rebondissement, et les strophes suivantes semblent décrire l'accident qui met (provisoirement) fin au voyage. On y retrouve des termes qui renvoient à la douleur (« *Ouch* », p.97) et à une collision fatale (« *Double Impact* » ; « *Disaster* », « *Off Road* » p. 97). La strophe suivante, précédée du monostiche

⁶⁸¹ Pour d'autres analyses du poème, voir LIGAGA, Dana, *art. cit.*, p. 50-51, et STRAUHS, Doreen, *op. cit.*, p. 114-119.

« *Road Tragedy* » (p. 97) semble poursuivre la narration, en liant la mort violente des passagers (« *inside out* » ; « *twisted* » ; p. 97) à une volonté divine et l'espoir d'un au-delà (« *eternity* » ; « *mercy of God* », p. 97).

Cette première partie représente une sorte de vignette qui met en scène à la fois la rhétorique machiste et la posture bravache des conducteurs de *matatu*. En effet, ceux-ci se présentent, eux et leur véhicule, par le biais de citations et de titres renvoyant dans un premier temps à une culture populaire qui valorise des qualités d'agressivité et de masculinité. Dans un deuxième temps toutefois, la vanité d'une telle posture apparaît nécessairement, puisqu'en définitive, ils se placent sous la protection de Dieu, à la volonté duquel ils remettent leur destin.

La seconde partie du poème, quant à elle, semble laisser apparaître une oscillation constante entre deux postures opposées : la volonté de s'en remettre à Dieu, de se placer sous protection divine, en un mot, une posture fataliste d'une part ; et d'autre part, une posture volontariste dans laquelle on trouve l'appel à une certaine forme de révolte, de rébellion contre un ordre établi.

Les neuf strophes suivantes font ainsi la part belle à des slogans ayant trait à une puissance divine à laquelle se soumettrait l'homme, à travers l'image de la (re)naissance religieuse. L'on trouve ainsi des slogans tels que « *God's property* » (p. 98), « *God's favour* » (p. 98) ou « *Protected by Psalms 91* » (p. 98) d'une part, et une constellation d'expressions appartenant au champ sémantique de la naissance, de la pureté : « *innocent blood* » (p. 98) ; « *pure* » (p. 98) ; « *Baby Ann* » (p. 98) ; « *da reborn* » (p. 98) d'autre part. L'homme semble présenté comme un être soumis à un pouvoir divin (« *invisible hand* », p. 98) auquel il doit se soumettre (« *praise the Lord* », p. 98) pour sa protection et son salut (« *deliverance* », p. 98).

Le monostiche suivant « *Why me ?* » (p. 98) crée une brèche en ouvrant la possibilité de remettre en cause ou tout du moins d'interroger cet ordre établi. Il annonce un retour de balancier vers un ordre profane et humain, dans lequel place est faite pour une posture rebelle. Les quatorze strophes suivantes sont constituées de slogans qui puisent dans un répertoire de la culture populaire musicale et cinématographique et développent des images de rébellion et de révolte dangereuses pour l'ordre établi. L'on trouve ainsi « *The Usual Suspects* » (Bryan Singer, 1995), « *Dangerous Minds* » (John N. Smith, 1995), ou encore « *No Surrender* » (Peter Smith, 1985) pour le cinéma mais aussi « *Africa Unite* » (Bob Marley and the Wailers, *Survival*, 1979) ou « *Shut'em Down* » (Public Enemy, *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Back*, 1991) du côté musical. La reprise de slogans trouvés dans la partie précédente

(« *Innocent blood* », p. 99) établit un effet d'écho entre ces deux parties. Cet ordre humain et profane est caractérisé par la juxtaposition et le contraste entre les « innocents », les gens ordinaires (« *common man* », p. 99), décrits comme ceux qui subissent et souffrent (« *hostage* » ; « *born to suffer* », p. 99) dont la description est ramassée en une strophe, et les hors-la-loi (« *Mafia Hawk* » ; « *thuggish* » ; « *nasty boyz* », p. 99) placés du côté de la violence (« *Kill dem finish dem* », *ibid.*). Cette partie est parsemée d'appels à l'action et à la rébellion à travers la répétition de « *All cry out !* » (p. 99) en début de strophe, et dans les deux strophes qui ferment cette partie :

BREAK THROUGH
FEEL STRONG
SMASH THRU ALL
JUST IMAGINE
YOUR VENGEANCE:
CAPITAL PUNISHMENT

PURSUIT AND ATTACK
HUNTER
PUNISHER
NO FEAR
NO SURRENDER

NO ONE BUT YOU (p. 100)

Contrairement à la partie précédente, dans laquelle l'agentivité était placée du côté d'un pouvoir divin, l'on a ici un appel à prendre en charge ou du moins à s'imaginer un pouvoir quasi-divin, pouvoir de vengeance et de rétribution, qui n'appartiendrait qu'au lecteur (« *No one but you* »).

Les neuf dernières strophes rejouent cette oscillation entre pouvoir humain et pouvoir divin de façon plus resserrée : la strophe suivante rappelle la nécessité de s'en remettre à Dieu (« *Trust in God / Total Trust* », p. 100) et est suivie d'un appel à la révolte (« *Liberation & Humanity* », p. 100). Dès lors, les strophes qui concluent le poème semblent mettre en scène une synthèse entre les deux postures mentionnées plus haut. Cette tentative de synthèse se laisse lire dans la forme même des dernières strophes qui sont tissées, plus encore que celles qui les ont précédées, par le biais de diverses figures de style : anaphores (« *real* », « *no* »), anadiplose (« *theatre of dreams / dreams* ») et épanadiplose (« *never say die – never* »).

Voici les strophes qui ferment le poème :

THY WILL BE DONE

INFINITY PLAYHOUSE
THEATRE OF DREAMS
DREAMS
REAL DREAMS
REAL LIFE

REAL SITUATION

NEVER SAY DIE – NEVER
NEVER QUIT
NO PAIN NO GAIN
NO DOUBT
GOD’S TIMING IS PERFECT

WE SHALL OVER COME (p. 101)

Le texte laisse donc apparaître un travail important de mise en forme. Son inscripteur, par l'utilisation de procédés poétiques, mais aussi par des effets de dramatisation et de rythme, met en scène le travail de transmutation de textes populaires en une forme de poésie abstraite, qui ne respecte ni règles de prosodie, ni règles syntaxiques (présence de phrases nominales, quasi-absence de ponctuation), et qu'on pourrait qualifier de postmoderne à plusieurs égards. Il s'agit d'abord d'une parole poétique caractérisé par un énonciateur qui se place à l'écart du texte, qui euphémise le processus créatif à travers des processus de mise en abyme de l'origine de l'énonciation. Présenté comme un collage de citations dont le lecteur sait qu'elles constituent elles-mêmes d'autres citations, le poème semble déconstruire la conception traditionnelle (occidentale) de la voix poétique comme émanation de la voix cohérente et unifiée d'un individu qui y présenterait une vision particulière du monde. La création poétique présentée comme recyclage de formules hétéroclites qui se trouvent mises en ordre et en écho semble ouvrir un espace d'interprétation pour le lecteur, qui est invité à lire son expérience à la lumière de ces formules, souvent proches de formes d'aphorismes (« *No pain no gain* ») dont le sens est à trouver dans leur mise en relation avec un contexte propre au lecteur.

2. *Jambazi Fulani* : figure du trickster littéraire

Les deux autres textes que nous nous proposons d'analyser laissent apparaître des procédés similaires. L'auteur y présente également sa pratique littéraire de façon euphémisée. Le pseudonyme Jambazi Fulani, choisi par David Mavia, en est le premier signe. En swahili, « *jambazi* » signifie un voleur, un criminel, un délinquant et l'on pourrait traduire « *fulani* » par le qualificatif « un certain », ou « quelconque ». Le choix de ce pseudonyme fait écho aux connotations de la langue d'expression qu'il choisit d'utiliser pour ses textes : le *sheng*. Masquant l'identité de la personne de l'écrivain, il rattache l'inscripteur à un groupe, celui de la jeunesse potentiellement délinquante, et semble mettre en avant d'un même geste son appartenance à un groupe, un type d'individu (« *Jambazi* ») et son anonymat d'une part, et son caractère unique (« *fulani* ») d'autre part. Il s'approprie ainsi la description négative que des critiques pourraient formuler à son égard, et semble l'anticiper pour mieux la subvertir avec humour et dérision en en faisant son pseudonyme. La description qu'il donne de lui-même dans la notice biographique qui suit ses textes renvoie à ce statut auctorial instable : « *Jambazi Fulani — is a scribbler, a possible storyteller one who juad (S) long time [sic] that writing is a process he can't brag about. Yaaniharingi! He makes use of his time thinking what to write about... (He is thinking)* », (NN, p. 58)⁶⁸². Dans sa présentation, l'auteur présente un statut d'écrivain euphémisé voire dénigré (« *scribbler* »), relégué au rang de simple potentialité (« *possible storyteller* »). L'on retrouve ici l'expression du caractère hybride de toute publication d'un texte en *sheng* : référence est faite simultanément à un acte d'écriture (« *scribbler* ») et à un acte de récit oral (« *storyteller* »). Cette dualité interroge d'emblée la lecture qui doit être faite des textes : s'agit-il d'une simple transcription de récits oraux d'une jeunesse oisive ou doit-on considérer les récits comme des produits littéraires en tant que tels, du fait de leur mise en écriture ? Cette instabilité de la voix qui se présente comme l'auteur des textes se retrouve, nous le verrons, chez l'inscripteur des deux textes à l'étude, à travers des phénomènes de dialogisme et de plurivocalité, au sens où l'entend Bakhtine⁶⁸³ (jeu sur la langue, mais aussi sur les registres de langue et les effets de collage de fragments appartenant à des codes hétérogènes qui rappellent les techniques du *sample* fréquemment utilisé dans le hip-hop).

⁶⁸² « *juad* » est un mot de *sheng*, formé à partir du verbe swahili « *kujua* », qui signifie « savoir », auquel a été ajoutée la terminaison du prétérit anglais -d. « *Yaani haringi* » peut se traduire par « et effectivement, il ne se vante pas ». Nous indiquerons par (S) les mots en *sheng* dans le texte.

⁶⁸³ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit..

Ces deux textes partagent la caractéristique d'être écrits en *sheng*, langue jusque-là réservée à l'échange informel, à l'oralité, à la musique populaire, au hip-hop et rap kényans⁶⁸⁴, pratiques culturelles qui sont fortement liées, à leur naissance tout du moins, au cadre urbain. Notre propos ici n'est pas d'analyser le *sheng* d'un seul point de vue linguistique – comment il fonctionne, quelles en sont les caractéristiques formelles – mais bien plutôt la façon dont cette langue est utilisée dans un contexte de production littéraire. L'hybridité des textes se fait jour dans la question soulevée par leur nature : textes qui puisent dans la tradition orale, dans la culture populaire kényane et occidentale, ils sont néanmoins intégrés au corps d'une revue littéraire, écrite. Greffes littéraires, qui apparaîtraient aux yeux des critiques comme monstrueuses et disgracieuses, les textes émanent d'une volonté de bousculer le canon, de remettre en cause et de subvertir les définitions préexistantes de ce que doit et ne doit pas être la littérature, de brouiller la dichotomie Littérature / littérature populaire. Ce faisant, les rédacteurs de la revue entendent également canoniser une nouvelle forme littéraire, que l'on pourrait qualifier ici de « littérature hip-hop⁶⁸⁵ » en sanctifiant, par sa publication, l'emploi du *sheng* comme langue littéraire.

Les deux textes que nous soumettons ici à l'analyse frappent le lecteur par l'instabilité qu'ils dégagent à plusieurs égards. Instabilité linguistique d'abord, puisque le *sheng* qui infiltre le texte y rencontre anglais et swahili, jusqu'à faire du texte le lieu d'émergence d'un langage singulier, résolument urbain ; instabilité générique ensuite, puisque le texte écrit semble sans cesse menacer de se réduire à la transcription d'un discours oral, sans jamais toutefois y être totalement réductible ; instabilité de l'espace, géographique et social, occupé par un narrateur, partagé entre aspirations et frustrations, qui cherche à y trouver un sens. En jouant sur les frontières qui séparent traditionnellement productions littéraires et productions culturelles populaires, en brouillant les frontières qui démarquent le territoire de l'oralité de celui de

⁶⁸⁴Dans le premier numéro de la revue, on trouvait déjà référence à cette langue dans l'interview fait par Binyavanga Wainain de deux groupes de rap kényans, *é et ma-Shifta* (Wainaina, Binyavanga « Kalamashaka », *Kwani?I*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, pp. 53-59), ainsi que dans un échange fictif de courriels rédigés par Binyavanga Wainaina et Muthoni Garland (Vain Jango, « Fw..Fw », *Kwani?I*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 103-112).

⁶⁸⁵C'est l'hypothèse que nous développons ici en reprenant des arguments déjà développés dans un article. Voir JOURNO, A.. « Hip-Hop Literature: a case study from the new Kenyan literary scene », *Postcolonial Text*, Août 2010. Article consultable en ligne à l'URL suivante : <<http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/926/1007>>.

l'écrit, les textes offrent ainsi une plongée dans l'espace particulier, cosmopolite et perméable qui les a produits, la ville de Nairobi.

Nous nous arrêterons dans un premier temps sur l'instabilité linguistique des textes, et la façon dont les langues choisies servent la narration. Dans un second temps, nous reviendrons aux caractéristiques de l'expérience de l'espace urbain par la jeunesse nairobiennne, espace qui façonne et est façonné par une culture propre à cette jeunesse, dont la fluidité est due à des processus d'hybridation des codes sémiotiques, typiques de la culture *matatu*.

a. De la nature problématique du sheng

Cette langue, à la nature problématique, fait l'objet d'un nombre de recherches croissant⁶⁸⁶. Mélange subtil et sans cesse réinventé d'anglais, de langues vernaculaires et d'autres langues étrangères, sa structure grammaticale est celle du swahili. On explique son apparition comme celle d'un langage codé, inventé par des malfrats pour communiquer sans être compris par la police. Elle fut ensuite réappropriée comme langue générationnelle, utilisée par les plus jeunes afin de ne pas être compris des adultes, de leurs parents. Sa naissance est donc marquée par son aspect subversif et lié à la notion de transgression. Langue secrète, ses variations et son renouvellement perpétuels en font une langue qui semble difficilement compatible avec une écriture littéraire à portée universelle et pérenne.

Son statut de « langue » est lui-même largement débattu, et comme le souligne l'universitaire américain David Samper, « *It does not wholly fall into any of the language varieties, jargon, slang, code, Creole and pidgin. It incorporates qualities of each of these varieties or social styles of language*⁶⁸⁷ ». Ce qui nous intéresse, outre cette difficulté à classer cette langue, est la fonction que les chercheurs lui assignent. Comme nous l'avons vu, beaucoup en font une langue qui reflèterait une nouvelle idéologie de la jeunesse kényane (« *representation of a new youth ideology*⁶⁸⁸ ») ou le ciment identitaire d'un certain groupe (« *the marking of a distinct youth identity by maintaining clear in-group belonging*⁶⁸⁹ »). Par ses capacités d'intégration et d'assimilation d'autres langues vernaculaires, le *sheng* paraît

⁶⁸⁶ Pour une bibliographie détaillée des ouvrages sur le *sheng*, se référer à la bibliographie

⁶⁸⁷ Samper, David. *Talking Sheng: The role of a hybrid language in the construction of identity and youth culture in Nairobi, Kenya*. PhD Dissertation, University of Pennsylvania, 2002, p. 126.

⁶⁸⁸ Hillewaert, Sarah. "The Unbwogable NARC: A case study of popular music's influence on political discourse", Paper presented at the 2006 ASA Annual Conference (San Francisco), p. 5.

⁶⁸⁹ WA MUNGAI, *art. cit.*, p. 45.

transcender et effacer toute appartenance ethnique, et dépasser l'opposition entre un attachement aux langues vernaculaires défendu par un Ngugi wa Thiong'o d'une part, et l'importance de l'anglais au Kenya en tant que langue qui symbolise le capital culturel, économique et politique. Le *sheng* apparaît dès lors comme la langue la mieux à même d'exprimer l'expérience de l'espace urbain contemporain, complexe et fluide, à l'instar du *sheng* qui incorpore chaque jour de nouveaux mots et expressions, qui se construit par l'appropriation, la refonte et la transformation de multiples influences, locales et globales, anciennes et nouvelles.

Cette vision positive du *sheng* comme constitutif d'une nouvelle identité débarrassée des démons du tribalisme, dynamique et foisonnante, ne doit pas faire perdre de vue la résistance de nombreux universitaires et critiques kényans, beaucoup plus circonspects et inquiets quant à l'impact de cette langue sur la pureté linguistique de l'anglais, mais aussi du swahili. J. O. Ogembo, dans un article consacré à la fiction kényane, fait ainsi part de ses inquiétudes quant à l'influence du *sheng* sur l'anglais : « *it is scaring [sic] to imagine the impact that 'Sheng' will have on English in the future*⁶⁹⁰ ». Rappelant au lecteur l'origine criminelle de la langue, Ogembo utilise la peur de la contamination, de la dégradation pour dénoncer le *sheng*. L'article date de 1995, mais illustre bien cette conception du *sheng* par les générations plus âgées, les figures du pouvoir et les gardiens d'un certain ordre culturel, comme élément qui pervertirait la jeunesse, l'amènerait à oublier ses racines. Liée à la délinquance, aux bas-fonds de la ville, la langue a longtemps été perçue comme une menace de désordre public par les classes aisées, comme une langue subversive menaçant l'équilibre social.

Pour autant, le *sheng* s'est aujourd'hui diffusé à l'ensemble de la société jusqu'à intégrer le discours politique. Ainsi, lors des élections présidentielles de 2002, le terme « *unbwogable* », anglicisation du verbe luo « *bwogo* » (effrayer) et dont la traduction française serait « inébranlable », tiré d'une chanson du groupe GidiGidiMajiMaji, fut repris par le parti d'opposition NARC (*National Rainbow Coalition*). L'emploi du terme représente selon la chercheuse S. Hillewaert une volonté du parti d'opposition d'adhérer à une idéologie de résistance incarnée par cet usage d'un code linguistique jusque-là réservé à la jeunesse. Elle affirme ainsi que cet emploi du terme était un moyen de transcender les catégories sociales

⁶⁹⁰ OGEMBO, J. O. « The Language of post-Ngugi Fiction », *art. cit.*, p. 103.

habituelles dans un processus de réactualisation, de modernisation d'éléments traditionnels⁶⁹¹. Selon Chege Githiora, le débordement du *sheng* en dehors de ses lieux habituels pour infiltrer le reste de la société est dû à sa diffusion dans les médias mais surtout à son utilisation dans la musique populaire (« *increasing use in mainstream media, but more significantly because of music and popular youth culture*⁶⁹² »).

Avant d'exposer les caractéristiques de cette littérature influencée par la musique populaire urbaine, revenons aux caractéristiques du *sheng* utilisé dans les textes. Il s'agit ici d'une sous-famille particulière du *sheng*, qui, contrairement à d'autres formes, n'intègre pas un grand nombre de langues différentes, mais mêle principalement anglais et swahili. Les chercheurs ont décrit cette variété de *sheng*, aussi appelée « *Engsh* » ou « argot de Nairobi » (« *Nairobi slang*⁶⁹³ »), et ont décrit ses locuteurs comme appartenant principalement à la jeunesse éduquée des classes moyennes et aisées. Si les textes n'offrent que peu d'indices sur l'origine sociale des personnages, on peut déduire des références aux *matatus* de la ligne 58⁶⁹⁴ empruntés par les personnages dans les deux textes, qu'ils viennent de Buruburu, quartier de la classe moyenne, situé dans les Eastlands, la zone est de la ville, considérée comme le lieu de naissance du *sheng*. L'emploi de l'*Engsh* peut donc être lu ici comme le signe d'une certaine appartenance sociale, mais peut-être surtout comme un signe de la difficulté de la manipulation du *sheng* dans le contexte d'une publication nationale, destinée à être lue plus largement. Le public visé est donc ici à prendre en compte. En effet, une majorité du public de *Kwani?* à ses débuts était constituée d'étudiants d'université donc plus à même d'être eux-mêmes locuteurs de l'*Engsh*. La mise en texte du *sheng* soulève donc, on le voit, des questions quant à sa communicabilité, en fonction de considérations géographiques et sociales, mais aussi en fonction du temps, et paraît d'emblée interdire au *sheng* tout statut de langue littéraire. L'emploi d'une forme spécifique, à même d'être comprise par le plus grand nombre, témoigne donc également d'un questionnement semblable aux débats autour de la littérature en langues vernaculaires africaines, qui soulevait lui aussi, quelques décennies plus tôt, des questions d'accès et de diffusion des textes.

⁶⁹¹ HILEWAERT, « The Unbwogable NARC: A case study of popular music's influence on political discourse », *art. cit.*, p. 9.

⁶⁹² GITHIORA, Chege, « Sheng: peer language, Swahili dialect or emerging Creole? », *art. cit.*, p. 174

⁶⁹³ Voir ABDULAZIZ, M.,H. et OSINDE, K., « Sheng and Engsh, Development of mixed codes among the urban youth in Kenya », *art. cit.*, et GITHIORA, *art. cit.*, p. 174.

⁶⁹⁴ Si les *matatus* sont entre les mains de propriétaires privés et que leur activité est en cours de formalisation, la desserte des différents quartiers obéit cependant à des parcours relativement fixes, désignés par des numéros.

Les textes mêlent anglais et swahili, et l'emploi de *l'Engsh* est caractérisé par un équilibre et une symétrie assez frappants entre les deux langues, tant dans le choix du lexique que dans les opérations de transformation et de contagion grammaticale entre les deux langues. La langue qui se déploie dans le texte apparaît comme un espace qui intègre les deux langues nationales du Kenya pour donner naissance à ce qui apparaîtrait alors comme une langue proprement kényane, qui ne serait pas une langue homogène et figée, mais un lieu symbolique de négociations entre pratiques langagières différentes. Sarah Hillewaert le dit lorsqu'elle décrit le choix du *sheng* dans un mouvement double d'attrait et de rejet : « *a simultaneous rejection and embrace of English and the vernacular by allowing the usage of both in one code. It forms an alternative symbolic marketplace in which a value is placed on plural, heterogeneous language practices*⁶⁹⁵ ».

b. Caractéristiques de la langue : quelques exemples

Revenons ici sur la structure de *l'Engsh*. Celle-ci est caractérisée par l'intégration d'éléments d'une langue dans la matrice grammaticale de l'autre. Un verbe anglais peut ainsi être transformé par la matrice swahilie. Dans « Nyof Nyof », on trouve par exemple la phrase « *unitreatie (S) haka ka KAR* » (p. 57) qui signifie « traite cette petite comme une KAR pour moi⁶⁹⁶ ». La base verbale anglaise « *treat* » est modifiée par les préfixes swahilis sujet (u-, affirmatif, deuxième personne du singulier), objet (-ni- première personne du singulier) et les suffixes (-i- marque de l'applicatif « pour »; et -e, marque du subjonctif). Dans « Nai reloaded », l'on trouve de telles instances avec « *akaunderstand* » (p. 128) (« il comprit alors »), formé à partir de la base verbale anglaise « *understand* » à laquelle sont ajoutés les préfixes sujet (a-, affirmatif, troisième personne du singulier) et la marque de temps (-ka-, consécutif). Ce procédé est également utilisé dans le sens contraire, avec par exemple, des bases verbales swahilies auxquelles sont affixés les marques de temps propres à l'anglais. On trouve ainsi la marque du prétérit -d dans « *juad (S)* » (« sut/savait ») (NN, p. 57 et NR, p. 128), « *fuatad (S)* » (« suivit/suivait ») (NN, p. 57) et « *washaad (S)* » (« alluma/allumait ») (NR, p. 128-

⁶⁹⁵HILLEWAERT, *art. cit.*, p. 5.

⁶⁹⁶KAR fait référence aux lettres que l'on trouve sur les plaques d'immatriculation kényane. Au vu du système de numérotation des plaques, ces trois lettres étaient utilisées, au moment où le texte fut écrit, pour des voitures récentes, donc neuves et précieuses.

129). Les structures des deux langues intègrent ainsi leur lexique respectif ce qui témoigne d'un phénomène de « *code-switching*⁶⁹⁷ ».

Mais cette langue nouvelle ne se réduit pas à un simple mélange de l'anglais et du swahili, elle obéit également à des règles internes, notamment au niveau de la longueur des noms. Les noms swahilis et anglais subissent une abréviation qui tend à les réduire à deux syllabes. Le mot swahili « *dereva* » (chauffeur) devient « *dere* » (*NN*, p. 57) et son pluriel est formé à l'aide du suffixe -s venu de l'anglais. « *Round-about* » (rond-point) devient « *rounda* » (*NR*, p. 128). La règle de transformation des noms semble réduire les noms à deux syllabes, et intégrer une caractéristique du swahili : la nécessité d'une terminaison vocalique : « *cousin* » est ainsi changé en « *couzo* » (*NR, Ibid.*).

L'*engsh* emprunte également au swahili l'ajout de préfixes qui modifient le sens original du mot, qui ajoutent une nuance. On trouve ainsi l'emploi du préfixe ka- (propre au swahili parlé au Kenya), utilisé comme diminutif : « *katoto* » (petit enfant, bébé) se construit à partir de « *mtoto* » (enfant). Sa valeur de diminutif peut revêtir des connotations péjoratives, signifier le dénigrement de celui qui l'emploie. Dans « *Nyof Nyof* », le narrateur utilise le terme « *kagirl* » (une fille) pour marquer le mépris de Koi envers la jeune fille qui accompagne Waf, le chauffeur qu'elle veut séduire, et qualifie les rires de cette dernière de « *kagiggles* » (p. 57). On trouve également l'emploi du préfixe augmentatif ma- qui, en swahili standard, sert par exemple à construire le mot « *majumba* » (bâtiments, immeubles) à partir de « *nyumba* » (maisons)⁶⁹⁸. Le mot « *waiter* » (serveur) utilisé dans le texte devient « *mawaiter* », lorsque Mose est mis à la porte du restaurant par ce dernier pour n'avoir pas pu payer sa consommation (*NR*, p. 128).

c. Langues et registres

L'*engsh* se construit donc grâce à une appropriation réciproque de structures de l'anglais et du swahili, qui subissent des modifications dans le sens d'une simplification, tout en conservant certains des outils linguistiques propres à l'expression de variations subtiles de sens. Un autre aspect frappant de ces deux textes réside dans la variété de registres utilisés,

⁶⁹⁷Le terme de « *code switching* » renvoie à des instances de discours dans lesquelles les locuteurs passent d'une langue à l'autre dans une conversation. Voir à ce sujet WINFORD, D., *An Introduction to Contact Linguistics*, Malden : Blackwell Publishing, 2003.

⁶⁹⁸Contrairement au swahili standard, cependant, la distinction entre l'augmentatif singulier ji- et pluriel ma- n'existe pas, seul la forme du pluriel est utilisée, même pour les mots au singulier.

variété qui contribue à créer des effets de contrastes porteurs de sens, à mettre en scène l'instance énonciatrice.

Dans « Nyof Nyof », on trouve par exemple des phrases dans lesquelles un phénomène de « *code-switching* » semble marquer un dédoublement de la voix du narrateur : « *lately it was rumoured he [Waf] was courting some ka high school projo (S) which made Koi feel old and intimidated* »⁶⁹⁹ (p. 57). La formule passive « *it was rumoured* » ainsi que les termes « *courting* » et « *intimidating* » renvoient à un registre assez soutenu d'anglais, faisant par contraste ressortir la séquence « *some ka high school projo (S)* ». La tournure dépréciative associée au verbe « *rumoured* » semblent indiquer qu'il ne s'agit pas là des mots du narrateur, mais bien de l'irruption dans le texte d'un discours rapporté, celui des rumeurs ou de Koi. À l'échelle du texte, on retrouve un effet produit par l'utilisation du *sheng*, l'irruption d'une langue autre, produit d'une culture populaire, dans un texte littéraire, mimant la démarche de décloisonnement des genres entreprise par *Kwani?*. L'espace, jusque-là considéré comme sacré, du texte littéraire s'ouvre à l'espace de la rue, de la ville par le biais de la mise en texte d'une hétéroglossie.

Le lien entre espace et langue est également mis en lumière dans les textes qui jouent avec les frontières linguistiques propres au découpage de la ville de Nairobi en quartiers dans lesquels une langue sera privilégiée par rapport à une autre. A propos de Nairobi, B. Wainaina évoquait ainsi les différents mondes qui coexistent dans la ville et qui impliquent des postures identitaires différentes : « *We move from one language to another, from one identity to another, navigating different worlds, some of which never meet*⁷⁰⁰ ». Ce constat ne peut manquer de nous rappeler l'argument d'Edward Soja, qui souligne ainsi l'aspect politique de l'espace : « *We must be insistently aware of how [...] relations of power and discipline are inscribed into the apparently innocent spatiality of social life, how human geographies become filled with politics and ideology*⁷⁰¹ ». Ici, le choix de la langue reflète des codes sociaux particuliers liés à l'espace urbain dans lequel se trouve le locuteur.

⁶⁹⁹ « *Projo* » dans ce contexte semble être une forme modifiée de « *project* » (projet, objectif) dans le sens où cette très jeune fille est la cible d'un projet de séduction de la part du chauffeur Waf.

⁷⁰⁰ WAINAINA, Binyavanga, "Nairobi : Inventing a City", *National Geographic Magazine*, [en ligne] 2005, [référence du 30 mai 2009] <<http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/0509/feature2/assignment1.html>>

⁷⁰¹ SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies. A Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres : New York, Verso, 1989.p. 6.

Dans « Nai Reloaded », la narration alterne entre les histoires parallèles de Nish et de Mose. Nish attend un garçon dans un bar de Westlands, dans le centre commercial d'*ABC Place*⁷⁰², tandis que Mose est à bord d'un *matatu* qui se dirige vers le centre-ville. Le texte s'ouvre sur l'histoire de Nish et est presque entièrement écrit en anglais, tandis que le second paragraphe relate celle de Mose et ne contient qu'un mot d'anglais, « *Meanwhile* », qui l'introduit. Le *sheng* ne semble pas avoir sa place dans le quartier huppé de Westlands, où règne l'anglais. Le serveur lui-même s'exprime dans un anglais malmené par les influences du swahili, comme en atteste l'abus des formes de présent progressif (« *you are just being patient* » ; « *you are knowing him* ») utilisé au lieu de l'emploi d'un modal (« *you should be patient* ») ou d'un présent simple. (« *you know him* »). Mose quant à lui, s'apprête à entrer dans un *matatu*, le *locus* par excellence du *sheng*.

Dans « Nyof Nyof », le partage des langues se superpose dans l'ensemble au partage entre les passages de récit et de narration et ceux de dialogue, malgré quelques exemples d'invasion du *sheng* dans le récit, comme nous l'avons vu plus haut. Le dialogue principal (NN, p. 57) a lieu dans une cantine de quartier, qualifiée dans le texte de « *nyama choma joint*⁷⁰³ », d'abord entre Koi, qui attend d'y croiser Waf, et le serveur, Njoro, puis entre ce dernier et Waf. Si Koi prend commande en swahili, le serveur, lui, utilise le *sheng*, pour faire part de ses soupçons quant aux raisons de la présence de celle-ci. Il lui demande ainsi : « *hizi ndizo masaa za Waf mulikuwa nakadate (S) nini?* » (« c'est l'heure de Waf, vous aviez rendez-vous ou quoi? ») et Koi lui répond : « *Zii (S) ni kuchance (S) tu* » (« Non, c'est le hasard »). Lorsque Waf arrive accompagnée d'une autre fille, Njoro le prévient de la présence de Koi en utilisant le *sheng* : « *We ushaabambwa si ucheki (S) one o'clock* » (« toi, tu t'es fait prendre, regarde à une heure »). On voit bien ici le lien qui unit le *sheng* à un langage codé – couplé à l'indication spatiale codée « à une heure » pour indiquer le lieu où est assise Koi – utilisé pour contourner la loi⁷⁰⁴, ici la loi de la monogamie. Les limites de ce langage codé apparaissent cependant aussitôt, puisqu'il est trop tard pour que Waf fasse demi-tour et il est pris sur le fait : « *Tongue tied and slightly embarrassed he stayed on guilty as charged* » (NN, p. 58). De plus, il semble que cet avertissement ait un double effet, puisque Koi comprend sans doute les paroles de Njoro.

⁷⁰² Le quartier de Westlands, situé à l'ouest de la ville est le quartier des bars et discothèques fréquentés principalement par la classe moyenne supérieure qui habite dans le quartier.

⁷⁰³ *Nyama choma* est l'expression swahilie qui désigne la viande grillée.

⁷⁰⁴ Pour les chauffeurs de *matatu* le *sheng* est par exemple un moyen de s'avertir mutuellement d'une présence policière.

Dans les deux textes, le choix de la langue se fait le reflet d'identités constamment prises dans un processus de négociation. On voit que le choix du type de *sheng* utilisé montre la volonté de l'inscripteur de toucher un public plus large qui inclurait la jeunesse des classes moyennes et aisées, et que le choix de l'anglais, du swahili ou du *sheng* est dicté par des circonstances précises (localisation dans la ville, type de message à transmettre). Mais les textes ne se font pas simplement représentation figée de ces frontières linguistiques, ils jouent également à les brouiller pour mieux en interroger le sens. Ainsi, les connotations habituelles du *sheng* sont reprises pour être subverties tant par l'auteur que par les personnages eux-mêmes. En publiant dans une revue littéraire, l'auteur n'est plus seulement « un voleur quelconque » ; le statut du *sheng* comme langage codé, efficace à la transgression de la loi, est mis à mal dans « Nyof Nyof », puisqu'il n'évite pas à Waf la honte d'avoir été surpris.

Ce jeu sur la langue comme lieu où influences variées se mêlent et dont les frontières se trouvent brouillées contribue à faire de ces deux textes des textes à la nature instable, oscillant entre oralité, hip-hop et texte écrit. Ils représentent un exemple d'un processus créatif qui ne s'inscrit pas complètement en opposition avec la tradition : « [It] *does not seek to dismantle tradition, but rather preserves traditions through creativity*⁷⁰⁵ ». Ainsi, la présence d'éléments structurels et de procédés empruntant tour à tour à la tradition orale et au hip-hop est le signe d'une certaine fluidité de la création littéraire dans l'espace ouvert par la revue *Kwani?*, un espace de négociations entre tradition et modernité.

d. Oralité et dramatisation

De la tradition orale, les textes semblent avoir emprunté la structure ternaire. Dans son étude de la littérature orale kényane, Miruka présente ainsi les trois moments de la narration orale⁷⁰⁶.

La première étape, qu'il qualifie de phase pré-narrative constituée d'une formule d'ouverture du récit, a pour fonction de créer un « *verbal contract between the narrator and the audience*⁷⁰⁷ » et de capturer l'attention de l'auditoire. Dans « Nyof Nyof », le récit s'ouvre sur le mot « *ati* », mot swahili fréquemment utilisé pour rapporter un propos, auquel on accorde un degré variable de crédibilité, ou pour marquer la surprise. D'emblée, ce mot introducteur nous plonge dans l'univers de l'oralité, de l'histoire sans auteur, reprise et répétée,

⁷⁰⁵ WAITA, N., « Creativity in oral literature : Highlights on the Creative Process », dans SENANU, K. et WILLIAMS, D. (dirs.), *Creative Use of Language in Kenya*, op. cit., p. 116.

⁷⁰⁶ MIRUKA, Okumba. *Encounter with Oral Literature*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1994.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 154.

propre aux récits oraux traditionnels, mais aussi aux rumeurs qui circulent dans l'espace urbain. Il plonge d'emblée le lecteur *in medias res*, dans ce qui peut apparaître comme un dialogue déjà entamé, et le prend à partie en lui demandant implicitement de juger de la validité de ce qui est avancé.

La seconde étape est celle de la narration à proprement parler. Miruka la décrit comme le produit d'une relation triangulaire entre le narrateur, le récit et le public. Au cours de cette étape, il revient au narrateur d'utiliser sa créativité et de mettre en œuvre « *a multi-media approach to the delivery*⁷⁰⁸ ». Cette relation triangulaire passe donc à la fois par le recours à des éléments extradiégétiques qui appuient la narration et engagent une relation interactive avec le public. On retrouve cet aspect dans les textes, notamment à travers l'emploi d'interjections. Ainsi, dans « Nai Reloaded » un jeu de questions-réponses s'engage avec le lecteur et mime la narration orale, dont voici quelques exemples en anglais : « *guess who comes* », « *you guessed right* » et en swahili : « *nani anatokea* » (« qui sort? »), « *Steph na [et] Njoro* » (NR, p. 128-129). La dramatisation du récit passe également par la présence d'exclamations propres à la langue orale comme « *haiya !* » (NR, p. 128) qui exprime la déception et le découragement de Mose qui cherche à joindre son ami dont la ligne téléphonique est occupée. Cette exclamation fait écho à celle, en anglais, de Nish, qui s'exclame « *shit!* » (NR, p. 128) lorsqu'elle non plus ne parvient pas à joindre celui qu'elle attend.

La dramatisation passe également par la variation des temps du récit. Lorsque Mose se voit contraint de quitter le restaurant où il se trouve car il ne peut régler l'addition, une longue phrase décrit l'action. Le narrateur présente dans un premier temps l'action à l'aide d'une forme du passif accompli « *ameharakishwa* » (il a été mis à la porte) accompagnée d'une précision qui renvoie à l'impuissance de Mose : « *kubebwa bebwa juu* » (soulevé et porté en l'air, NR, p. 128), avec la répétition de la forme passive « *bebwa* » qui renforce l'aspect dramatique de la scène. Quelques mots plus loin, le narrateur explique que c'est l'heure de la sortie du cinéma et reprend la forme « *ameharakishwa* » qui devient « *huku Mose anaharakishwa na mawaiter* » (et voilà Mose qui se fait mettre à la porte par une armoire à glace de serveur, NR, p. 128). La forme du présent employée ici renvoie cette fois aux regards de ceux qui sortent du cinéma et le voient ainsi bousculé par le serveur, dont la carrure est mise en avant et dramatisée grâce à l'augmentatif *ma-*. Le récit met ainsi en scène la double humiliation subie par Mose, qui est non seulement mis à la porte, mais doit affronter les

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

regards de la foule qui jaillit du cinéma. À la description très physique de la façon dont il est porté jusqu'à la sortie dans la première partie de la phrase, dans laquelle on ne trouve pas de complément d'agent aux formes passives, et qui semble relever du point de vue de Mose, succède une dramatisation au présent qui, elle, se focalise sur le point de vue des passants témoins de la scène. Ce dédoublement des points de vue, ce recours à la répétition relèvent également des stratégies de la narration orale, et produit un effet comique, lié à l'impuissance de Mose.

La dernière étape des récits oraux traditionnels est, selon Miruka, une phase post-narrative, constituée d'une formule de clôture du récit (« *closing formula*⁷⁰⁹ ») qui permet de sortir du récit et de ramener le public à la réalité, en lui présentant une morale à même de susciter des réactions. Dans « Nyof Nyof », le récit se clôt sur la phrase « *it was seemingly a pretty mbof storo (S)* » (c'était somme toute une histoire assez inintéressante, p. 58). Cette conclusion semble déjouer les attentes du lecteur, et déboucher sur un méta-discours, une invitation à une discussion critique sur ce qui vient d'être raconté. L'adverbe « *seemingly* » ouvre ainsi un espace d'interprétation sur la portée et l'intérêt du récit. Cette conclusion est précédée dans le texte par ce qui se rapproche d'une morale, telle que l'on en trouve dans les récits oraux qui ont souvent une portée didactique⁷¹⁰. On lit « *Unbeknownst to her, Waf was not what she envisaged trust deres (S)* » (p. 57) qui annonce la fin du récit où Koi se rend compte qu'elle « *had been taken for a ride* » (p. 58) par le chauffeur de *matatu*. La prise de conscience par Koi de s'être fait mener en bateau est exprimée sous la forme d'un jeu de mots, puisque le narrateur indique qu'elle « *began to understand that he was a man of the industry* » (p. 58).

Dans le second texte, les expériences parallèles et similaires des deux protagonistes semblent renvoyer pour le narrateur à une leçon sur les déceptions et difficultés de la vie propre à la ville : « *they had learnt the hard way about the Nairobi Matrix – this was Nai reloaded* » (p. 129). Le texte ne se semble pas donner aux lecteurs de pistes quant à la nature de cette leçon, mais plutôt le renvoyer à une sorte de fatalité de l'expérience urbaine, fatalité qui s'ancre dans un temps cyclique, dont témoigne le terme « *reloaded* » qui rappelle le vocabulaire des jeux vidéo⁷¹¹, où le joueur est amené à sans cesse recommencer.

⁷⁰⁹ MIRUKA, *op. cit.*, p. 158.

⁷¹⁰ MIRUKA, *op. cit.*, p. 184.

⁷¹¹ L'expression fait également référence au film des frères Wachowsky, nous y reviendrons.

Le recours à des structures de répétitions et de rimes dans les textes contribue également à souligner leur proximité avec les formes de la littérature orale et du hip-hop. L'impératif swahili « *waacha* » (attends, laisse), qui sert dans la langue orale à introduire des rebondissements dans un récit, est utilisé fréquemment dans les deux textes. Dans « *Nai Reloaded* », il est inscrit dans une structure en miroir construite sur la répétition. Lorsque Mose attend celle avec qui il devait aller au cinéma, on lit « *waacha angoje, ilikuwa one, one thirty, two, two fifteen movie nayo ikaanza waacha ajam (S)* » (« et le voilà qui attend, bientôt il fut une heure, puis une heure et demie, deux heures, deux heures et quart, l'heure du début du film, et le voilà qui s'énerve », *NR*, p. 128). L'énumération qui mime le temps qui passe ainsi que le parallélisme de structure avec la construction « *waacha* » + subjonctif contribuent à l'oralisation et la dramatisation du récit.

L'emploi de structures répétitives, perceptibles dans le rythme et les rimes, se retrouve dans les récits oraux où ces procédés représentent autant d'outils mnémoniques. Le linguiste américain Walter J. Ong en parle ainsi :

*[T]o solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thoughts must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antithesis, in alliterations or assonances, in epithetic and other formulaic expressions*⁷¹².

La répétition est présente également dans la partie du récit consacrée à Nish, qui attend un homme dans un bar. Par deux fois, on trouve les énumérations suivantes : « *kanwaji [sic], kamozi kanywaji, kamozi (S), then a sigh. Kanywaji kamozi kanywaji kamozi (S), then a sigh* » (une gorgée, une bouffée [de cigarette] une gorgée, une bouffée, et un soupir. Une gorgée une bouffée une gorgée une bouffée, et un soupir, *NR*, p. 128-129). La répétition des mots et l'allitération en ka-, ainsi que l'accélération visible dans la disparition des virgules, mime l'ennui profond de Nish, réduite à adopter une attitude mécanique et répétitive.

Ces procédés de rimes et d'allitérations renvoient également au hip-hop, où la transmission du message passe souvent par le rythme et la rime, associés à un réseau d'images propre au genre. Dans « *Nyof Nyof* », Waf semble exploiter les codes du genre lorsqu'il dit au serveur « *unitreatie haka ka KAR* » (« traite cette petite comme une KAR

⁷¹² ONG, Walter J., *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Londres et New York : Routledge, 2002 (première édition 1982), p. 34.

pour moi », *NN*, p. 57). Ici, l'allitération en -ka met en place un rythme haché, auquel contribue la consonne plosive -k, et cette séquence semble mimer un rire sardonique. De plus, l'assimilation implicite de la femme à une voiture, deux symboles de réussite sociale dont il faut soigner l'apparence, renvoie aussi au réseau d'images fréquemment utilisé dans le hip-hop américain.

Les phénomènes de raccourcissement de mots évoqués plus haut ont pour but de faire entrer la langue dans une structure rythmique particulière, plus rapide que la langue standard, et contribuent à multiplier les rimes internes, éléments essentiels de ce que le chercheur américain spécialiste du hip-hop, Samy H. Alim, nomme la « poétique hip-hop⁷¹³ ». On retrouve ces procédés dans les textes de Jambuzi Fulani, avec par exemple « *hana ferī hana manzi* (S) » (ni argent, ni copine, *NR*, p. 128), où les assonances en -a et en -i sont renforcées par le rythme binaire créé par la répétition de « *hana* » et l'emploi de disyllabes ; ou encore dans la phrase « *Waf's voice seemingly inducing some concern* » (*NN*, p. 57, nous soulignons) où l'assonance en -s renvoie au susurrement de la voix du chauffeur.

Ces procédés tissent un texte qui emprunte à la littérature orale et à la musique hip-hop, et semble recourir à ce qu'Alim nomme le « *Hip-Hop Nation Language* », qu'il définit comme « *the synergetic combination of speech, music, and literature*⁷¹⁴ ».

e. Statut auctorial

La question du statut de l'auteur représente une autre passerelle qui lie tradition orale et hip-hop. Ainsi, un corpus de textes oraux se constitue dans le temps, par sa transmission de génération en génération en tant que patrimoine commun, partagé par tous. Il est dès lors difficile de retrouver l'auteur original d'un récit. Pourtant chaque narration constitue un acte créatif qui se construit par une reprise de motifs, de thèmes et de formules mais aussi par un jeu de variations et de modifications subtiles. Ce processus collectif de création, de réinvention est aussi à l'œuvre dans la musique hip-hop et le rap. Tricia Rose évoque ainsi cette double nature collective et personnelle du rap :

Rap lyrics are a critical part of a rapper's identity, strongly suggesting the importance of authorship and individuality in rap music. Yet, sampling as it is used by rap artists, indicates the importance of collective identities and group histories. There are hundreds of shared

⁷¹³ ALIM, H. Samy. *Roc the Mic Right, The Language of Hip Hop Culture*, op. cit., p. 16.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

*phrases and slang words in rap lyrics, yet a given rap text is the personal and emotive voice of the rapper*⁷¹⁵.

Le procédé musical du *sampling* est présent dans les textes, qui puisent dans un fonds d'expériences de la ville partagées par le lecteur : celles de la culture urbaine de Nairobi et de ses *matatus* et celles liées aux nouvelles technologies que sont les téléphones portables. Le message diffusé lorsqu'une personne ne peut être jointe est ainsi entré dans la langue quotidienne. Le message, diffusé en swahili et en anglais est le suivant : « *Samahani, mteja wa nambari uliyopiga hapatikani kwa sasa* » et « *Sorry, the mobile subscriber [you are calling] cannot be reached [at the moment]* ». Le mot « *mteja* » (client) est utilisé comme adjectif, et devient la synecdoque de l'ensemble du message, donnant lieu à des énoncés du type « *he is mteja* » (ça sonne occupé/son téléphone est éteint).

Ces messages deviennent dans « *Nai Reloaded* » des indices qui témoignent d'une expérience partagée, commune aux deux personnages. Tous deux décident d'appeler ceux qui leur ont fait faux bond, et tous deux échouent à les joindre et tombent sur ce message automatique. Ce message fait saillie dans le texte, puisque Nish, dans un contexte linguistique où domine l'anglais, entend le message en swahili : « *She picked up her Siemens again to call but nasikitika mteja hawe...* » (NR, p. 128) tandis que Mose, dont le récit est en *sheng*, tombe sur le message en anglais : « *Akajaribu kupiga simu ikaingia, the mobile subscriber cannot be...* » (« Il essaya alors d'appeler, ça sonna et *the mobile subscriber cannot be...* », NR, p. 128). Le message automatique brouille ainsi les frontières linguistiques qui divisent la ville et fait se rejoindre les expériences des deux personnages, se muant en une image de la déception amoureuse. Le fait que le message ne soit pas retranscrit dans son intégralité relève de ce procédé de *sampling* d'une phrase connue de tous, et que personne n'écoute jusqu'au bout, puisque le premier mot est venu à en être la synecdoque.

Les textes font aussi la part belle à des expressions toutes faites tirées des slogans publicitaires de ces mêmes opérateurs de téléphonie mobile – « *The better option* », slogan de Safaricom et « *making life better* » de Celtel⁷¹⁶. Ceux-ci se font écho et semblent constituer, sur un mode ironique, des outils herméneutiques permettant aux personnages de faire des choix et de décider de leur destin. Dans « *Nyof Nyof* », Koi, qui travaille précisément comme « *marketer* » pour Safaricom, décide de quitter Maish, son ancien petit ami, lorsqu'elle

⁷¹⁵ ROSE, Tricia, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, op. cit., p. 95.

⁷¹⁶ Celtel fut racheté par *Kuwait's Mobile Telecommunications Co.* (Zain) en 2005, et prit le nom de Zain en 2009.

découvre qu'il n'a que peu d'amis. Le narrateur explique que « *her discovery made her take a better option as far as she was concerned* » (p. 57, nous soulignons). Le champ lexical de l'industrie des télécommunications envahit le discours amoureux et se mue en grille de lecture de son expérience. Voilà comment le narrateur formule la décision de Koi de quitter Maish pour Waf : « *Waf may not have been well connected but at least she was willing to enjoy [sic] for his availability* » (p. 57, nous soulignons). Ces effets de citations et d'emprunts au domaine de la téléphonie mobile créent un effet comique, permettent au narrateur de mettre à distance son personnage par l'ironie, mais ils instituent aussi un sentiment d'identification du lecteur qui partage les références du personnage.

Ce que fait Jambazi Fulani dans ces deux textes s'approche ainsi des procédés de *sampling* propres à la musique hip hop qui semblent créer pour les lecteurs un sentiment d'appartenance à un groupe qui partage une expérience de la ville et de la modernité technologique. La possibilité d'identification collective qu'offrent les deux textes, à l'instar de la littérature orale, s'opère par la citation de lieux communs, de phrases issues de la culture populaire, et se voit renforcée par le nom de plume de l'écrivain, qui renvoie à la fois à l'anonymat et au collectif. Le nom Jambazi Fulani, « un bandit quelconque » ne semble pas renvoyer à un statut auctorial stable : le qualificatif de « voleur » peut se lire comme une référence à l'acte créatif, qui emprunte des formules et des expressions qui appartiennent à tous, mimant le processus créatif à l'œuvre dans le hip hop et la littérature orale.

f. Identités urbaines

Ce jeu de citations ne concerne pas seulement des éléments de la culture populaire locale ou nationale, il concerne également des éléments issus de la culture populaire américaine, notamment des chansons et des films. Ces citations ne doivent pas être lues comme des reproductions, des copies des originaux, mais bien plutôt comme appartenant à ce que Stephanie Newell nomme des « *quoting techniques* », qui manifestent un processus créatif dynamique, ancré localement, et qui dépassent l'idée d'un simple mimétisme (« *mimicry* »)⁷¹⁷.

Elles s'ancrent dans l'espace cosmopolite qu'est la ville de Nairobi, par des références à la culture populaire locale, aux *matatus*, aux slogans publicitaires, mais empruntent aussi à

⁷¹⁷ Elle souligne ainsi le besoin de revoir ce que recouvre ce terme : *[it is necessary to] redefine the concept of mimicry and replace it with the idea that local authors and audiences employ quoting techniques which are far more dynamic and culturally located than allowed for by theorists such as Hannerz* », voir NEWELL, Stephanie. *Ghanaian Popular Fiction, Thrilling discoveries in conjugal life and other tales*, op. cit., p. 2.

un fonds populaire plus global. Ainsi, le titre du second texte, « Nai Reloaded » renvoie au domaine du jeu vidéo. Les aventures des deux personnages, les obstacles qu'ils doivent affronter sont donc présentés implicitement à travers ce prisme : « *For Nish and Moze [sic] they had learnt the hard way about the Nairobi Matrix – this was Nai Reloaded* » (p. 129). La vie urbaine apparaît comme irréelle, comme semble le souligner la référence au film des frères Wachowski *Matrix Reloaded*⁷¹⁸; futile et répétitive, puisqu'elle est comparée à un jeu que l'on peut sans cesse recommencer, comme en atteste la forme « *reloaded* » ; mais aussi difficile, faite de difficultés et de déceptions à surmonter. Cette perception ambivalente de la ville, à la fois légère et grave, ne peut manquer de rappeler au lecteur les visions de la ville et de la vie véhiculées à travers la culture *matatu*, qui s'arme du rire et du jeu pour faire face aux difficultés.

L'adéquation, dans « Nyof Nyof », entre la profession des personnages et leur façon d'agir, si elle rappelle l'onomastique des contes, pourrait également être lue comme relevant du même phénomène de mise à distance et d'humour qui rend la réalité des déceptions plus facilement supportable. Le choix même du thème de la déception amoureuse, centrale dans les deux textes, renverrait alors à un même souci de légèreté.

Les autres éléments de la culture populaire occidentale présents dans « Nai reloaded » traitent également de ce thème. Mose se rend dans le centre-ville pour voir une comédie romantique américaine, *How to Lose a Guy in Ten Days*⁷¹⁹ et entend, dans le *matatu* qui l'y conduit, une chanson américaine de Jennifer Lopez et LL Cool J, *All I Have*⁷²⁰. Au moment de la publication de ces deux textes en 2003, le film et la chanson étaient relativement récents, ce qui témoigne de la vitesse à laquelle les produits culturels étrangers atteignent la capitale kényane. Tous deux font écho à la situation des personnages dans le texte, et sont en ce sens utilisés par les personnages pour donner à un sens à ce qui leur arrive, pour lire dans la fiction leur propre expérience médiatisée. Lorsque Mose se retrouve seul, sans un sou en poche, trahi par sa petite amie et son ami, il lie son aventure au film qu'il devait aller voir : « *akaunderstand (S) hata hiyo movie ilifaa iitwe How to Lose a Guy in One Day* » (il comprit alors que le film aurait dû s'intituler *How to Lose a Guy in One Day*, NR, p. 128).

⁷¹⁸ WACHOWSKY, Andy et Larry, *Matrix Reloaded*, sorti en salles en 2003.

⁷¹⁹ PETRIE, Daniel, *How to Lose a Guy in Ten Days*, sorti en salles en avril 2003.

⁷²⁰ Sur l'album LOPEZ, Jennifer. *This is me...then*, Epic Records, 2002.

Il en va de même pour la chanson de Jennifer Lopez, un duo dans lequel la voix masculine, interprétée par LL Cool J, tente de convaincre son amie de ne pas le quitter, qui est paraphrasée et traduite en *sheng* dans le texte, presque dans une démarche d'exégèse : « *Jay Lo anashinda akisema pride haiezi kumfanya arudie hilo lidude (S), nae LL anamshow (S) pride alikuwa nayo lakini sasa hana ene (S)* » (Jay Lo prend le dessus lorsqu'elle dit que sa fierté l'empêche de retourner dans les bras de cet idiot, tandis que LL cherche à lui montrer qu'elle était peut-être fière mais qu'elle ne l'est plus à présent, *NR*, p. 128). Les paroles en anglais sont les suivantes : « *(J.Lo) Its such a shame but I'm leaving [...] (J.Lo): All my pride is all I have (LL Cool J): Pride is what you had, baby girl I'm what you have*⁷²¹ ». La paraphrase en *sheng* relève davantage d'une lecture personnelle dans la mesure où le contenu est résumé et semble inviter le lecteur à prendre parti pour la femme. Dans la chanson originale, la voix féminine interprétée par Jennifer Lopez n'émet pas de jugement aussi négatif sur son amant, et ne lui dit pas qu'elle le quitte à jamais.

La question de la relation entre les sexes est ainsi placée au cœur de la démarche créative de Jambazi Fulani, qui interroge dans ce texte les frontières linguistiques qui fracturent la ville et les brouille, et semble faire de même des frontières traditionnelles qui délimitent les domaines masculin et féminin. Ce faisant, le texte met en scène les négociations complexes qui s'opèrent chaque jour entre hommes et femmes, négociations que médiatisent l'argent et le langage.

Comme nous l'avons vu, les deux espaces évoqués dans ce texte – le quartier huppé de Westlands et le centre-ville – sont présentés comme des espaces linguistiques relativement exclusifs, sans pour autant que leurs frontières ne soient entièrement imperméables. De la même façon que le texte joue avec les connotations du *sheng*, il semble subvertir les catégories traditionnelles du masculin et du féminin, afin d'interroger les rapports qui se jouent dans la ville. Le personnage féminin, Nish, est ainsi caractérisée par une certaine virilité : elle se trouve dans le bar d'un quartier aisé, où domine l'anglais, langue associée à une certaine autorité patriarcale et au pouvoir au Kenya, elle y boit de l'alcool et y fume, et fait montre d'une certaine violence. Elle jure, manque de jeter son téléphone au visage du barman, menace de « *unlash a kosovo (S)*⁷²² ». Plus loin, elle fait taire le barman, sujet passif,

⁷²¹ Paroles consultées le 23/04/2008 : <<http://www.lyrics007.com/Jennifer%20Lopez%20Lyrics/All%20I%20Have%20Lyrics.html>>.

⁷²² Cette formulation témoigne bien du processus de réappropriation d'éléments d'une culture mondialisée dans un contexte local. La référence à la guerre du Kosovo renvoie à l'idée qu'elle est prête à déchaîner sa rage et transformer le bar en un champ de bataille.

en lui lançant un regard noir qui le paralyse : « *the daggers he was given froze him* » (NR, p. 128). Il est intéressant de noter que dans ces deux occurrences, le barman tente de lui parler, et de la rassurer quant à la venue de son ami, et que Nish ne répond jamais, si ce n'est par une violence non-verbale, potentielle. Contrairement à Mose, elle paie sa consommation, de façon très virile également : « *picked up her kabag chucked some kagee (S) and paid* » (NR, p. 128, nous soulignons).

Le texte joue sur des effets de miroir, puisque le personnage féminin, Nish, est celui qui terrorise le serveur du bar tandis que Mose, incapable de régler l'addition, subit l'humiliation d'être mis à la porte du restaurant par un serveur. Il ne semble pas réagir, si ce n'est en intériorisant cette humiliation, en ravalant sa fierté devant les passants et ses amis qui sortent du cinéma. Cela fait écho à la chanson mentionnée dans le texte : « *Mose huku akijitengeneza, tengeneza asha wakolola na kumezea tu (S)* » (« Tandis que Mose rassemblait ses esprits, il les vit, et encaissa le choc », NR, p. 128). Cette résignation peut sembler venir contredire la façon dont le personnage est décrit dans le texte, puisqu'il présente tous les signes extérieurs associés aux images de la masculinité telles qu'elles se retrouvent dans la culture urbaine. Sa tenue vestimentaire et sa démarche reflètent son désir d'impressionner les filles : « *asha bounce na labo ya Sean Jean akang'arie manzi (S)* » (« il marchait d'un pas bondissant arborant son logo Sean Jean, pour impressionner les filles », NR, p. 128). Il ne paie pas le trajet de *matatu* car il connaît le *makanga*, ce qui laisse supposer qu'il est lié au monde des chauffeurs de *matatu*, qu'il fait partie de ce milieu. Son attitude vis-à-vis du choix de son amie d'aller voir une comédie romantique correspond à une posture masculine et cynique, puisqu'il considère toute sentimentalité comme le signe d'une faiblesse, d'un caractère efféminé, qu'il lie également à un statut social particulier. Si un tel film plaît à son amie, c'est que celle-ci est selon lui « *marshy marshy⁷²³ yaani ubabi mob(S)⁷²⁴* » (NR, p. 128). Il oppose

⁷²³ Cette expression est une forme erronée de « *mushy mushy* », qui vient de la confusion entre deux termes phonétiquement proches (*marshy* : marécageux et *mushy* : fleur bleue, sentimental). Elle représente un exemple de l'effet que peut avoir l'emploi *sheng* sur la précision orthographique de l'anglais écrit que relevaient certains critiques cités plus haut.

⁷²⁴ Le terme « *ubabi* » est une référence à Babylone qui représente, dans la culture rastafarie, l'impérialisme culturel et économique occidental. Dans le contexte kényan, il est utilisé par la jeunesse des classes les plus défavorisées pour évoquer les membres de l'élite économique kényane, arrogants et pervers par la culture occidentale. On retrouve ce type de référence dans le hip-hop kényan, comme dans la chanson de 2006 du groupe Mashifta, « *Majambazi* », dans laquelle le capitalisme est associée au vol : « *System ya Babylon, system ya Majambazi* ».

implicitement à cette sentimentalité son insensibilité, liée à son statut de jeune de la rue. Cette dureté peut toutefois apparaître comme une posture sociale, puisqu'il prend à partie le lecteur dans cette description : « *unajua tu Steph vile ukuwa [sic]* » (« tu sais bien comme Steph peut être », *NR*, p. 128), comme s'il se soumettait aux préjugés de son groupe social. De plus, il se plie aux désirs de son amie, semble s'y résigner, comme s'il était impossible de faire autrement : « *lakini ilibidii tu aoblige(S)* » (« mais il fallait qu'il obéisse », *NR*, p. 128) comme en témoigne le recours à la tourne impersonnelle « *ilibidii* ». Le fait qu'il semble touché par la chanson de Jennifer Lopez, qui lui reste en tête, vient également compliquer toute vision manichéenne qui opposerait radicalement masculinité et féminité et met en avant la fluidité de ses définitions identitaires, sans cesse bousculées et remises en question dans l'espace urbain contemporain.

Cette ambivalence est également présente dans le premier texte. L'agentivité de Koi, le personnage féminin, est opposée à la passivité relative des personnages masculins : c'est elle qui quitte Maish, considérant qu'il ne satisfait pas ses attentes, en termes notamment de réussite sociale – il n'a pas assez d'amis, « *he was not focused* » (*NN*, p. 57) – et choisit Waf, qui possède à ses yeux un certain attrait, lié peut-être aux signes de virilité qu'il arbore. À son statut de « *dere* », de chauffeur, vient s'ajouter sa réputation, liée à son véhicule, « *Western Bull* », nom aux connotations viriles que sont la force et la bestialité, et dont le klaxon, décrit comme « *bullish* » attire les passagers les plus difficiles du quartier (*NR*, p. 57)⁷²⁵. Ce sont en fin de compte ces mêmes attributs virils et son machisme qui causeront l'échec de sa potentielle aventure amoureuse avec Koi, puisqu'elle le surprend avec une autre fille, qu'il compare à une voiture – attribut masculin – et qui est présentée dans le texte comme passive et sans voix, réduite à ses gloussements. Sa masculinité est caricaturale, et se réduit à son statut de chauffeur de *matatu* : « *he was a man of the industry* » (*NN*, p. 58). Toutefois, lorsqu'il est pris en flagrant délit, il est incapable de retenir Koi, ni de dire quoi que soit, et se trouve « *tongue-tied and slightly embarrassed* », ce qui vient atténuer son machisme et son insensibilité, et contribue aussi à entamer son image virile.

Dans ces deux textes, les positionnements des personnages en relation avec les présumés liés à l'un ou l'autre des sexes sont complexes, en constante redéfinition. Les figures féminines qui assument une posture virile ne parviennent pas davantage à leurs fins que les figures masculines, qui construisent leur virilité essentiellement par référence à une

⁷²⁵ « *Waf was the dere (S) of Western Bull the mathree (S) known for its bullish horn that attracted the choosiest of the bunch in Buru* ».

image de la masculinité portée par la culture populaire américaine – le hip-hop et la culture « *bling-bling* » qui nourrit un culte de l'apparence physique, des signes extérieurs de richesse et de la réification du corps féminin. Les images d'une masculinité caricaturale, poussée à son paroxysme, constitue un outil de construction identitaire dans un contexte local kényan où le statut dominant des hommes a été mis à mal par les changements sociaux récents, accès accru à l'éducation, accès à la propriété, et à une certaine indépendance financière pour les femmes qui sont à présent en compétition avec les hommes et menacent leur domination et leur monopole sur le capital économique, assise traditionnelle de la domination politique de type patriarcal⁷²⁶.

Les imaginaires de la masculinité présentés dans les textes reflètent donc des négociations et des évolutions sociales en cours, et servent de points de repères. Les emprunts aux réseaux d'images véhiculés par le hip hop et liés à la culture *matatu* mettent en scène une centralité masculine qui réinvente les images d'une domination patriarcale. M. wa Mũngai évoque ainsi ce processus de réinvention de ce fonctionnement patriarcal propre à la société kényane par la culture *matatu* :

*The social capital gained from the resulting identity is deployed more within a concern for the recuperation of masculinity, cultivating the macho body as a resource for its expression. The subculture's notion of male centrality is basically similar to that of mainstream patriarchy's; only the means to its attainment is different*⁷²⁷.

L'inclusion d'éléments issus de la culture populaire américaine, loin de représenter un simple phénomène de mimétisme culturel, est au contraire le signe d'un processus culturel de réappropriation et de redéfinition. Comme le souligne le chercheur kényan Mwenda Ntarangwi dans son travail sur les artistes hip hop d'Afrique de l'Est :

*their ability to blend foreign cultural expressions with locally situated lyrics in a vernacular specific to their lives points not necessarily to a Westernized group but a reflection of East African cultural realities shaped by contact, conquest and redefinition*⁷²⁸.

⁷²⁶ Voir à ce sujet SILBERSCHMIDT, M., « Violence, masculinity and male sexual behaviour in rural and urban East Africa », *Violence, masculinities and development*, London School of Economics. Conference proceedings, 2000.

⁷²⁷ WA MŪNGAI, Mbugua, *art. cit.*, p. 38.

⁷²⁸ NTARANGWI, Mwenda, « Hip Hop, Westernization and Gender in East Africa », NJOGU K. et MAUPEU H. (dirs.), *Songs and politics in Eastern Africa*, Nairobi : IFRA, 2007, p. 273-302, p. 300.

Ces textes, présentés comme des vignettes de la vie quotidienne, puisent dans un folklore urbain qui fonctionne comme un répertoire d'images, de textes et de formules en constante redéfinition, nourri d'influences exogènes qui sont réinscrites dans un contexte spécifique. Ce répertoire hétéroclite semble apparaître aux lecteurs moins comme des signes d'imitation et de mimétisme que des outils herméneutiques à visée pragmatique : à travers l'humour, le recyclage de codes spécifiques – codes propres au rap américain, codes publicitaires – les textes tendent au lecteur un miroir qui leur permet de tirer du sens d'une expérience partagée. On voit bien comment ces phénomènes de reprises, de réappropriation et de redéfinition renvoient au travail traditionnellement associé à la figure du *trickster*, évoquée en début de chapitre.

Ce masque de *trickster* adopté par David Mavia, lui sert d'outil pour mettre en scène et éclairer les négociations sociales et culturelles à l'œuvre dans l'espace urbain, et ce faisant remettre en cause, en même temps qu'un certain ordre littéraire, les stéréotypes courants et les discours produits sur la jeunesse urbaine. Cette analyse fictionnelle et expérimentale des identités urbaines que le lecteur est invité à suivre dans les textes semble pointer vers la personne de David Mavia, qui se décrit ailleurs comme « *a socio-cultural creative critic based in Nairobi, a blogger (Writer) who caricatures the larger Kenyan culture and specific Nairobi peculiarities*⁷²⁹ ». Né en 1972, de la même génération que B. Wainaina et B. Kahora, membre comme eux de la classe créative éduquée, il adopte toutefois une posture quelque peu différente de ceux-ci en ne se présentant pas comme tel, en adoptant une voix qui mime le populaire et l'interroge dans le même temps.

3. Conclusion

Ces textes, de par leur forme, leur langue et le matériau culturel qu'ils travaillent, peuvent être rattachés à un pôle populaire, national. Le lectorat visé est celui qui détient les références et la connaissance linguistique à même de rendre lisibles ces textes, c'est-à-dire un public avant tout national, et plus particulièrement jeune et urbain. La présence de ces textes dans la revue peut se lire comme le signe d'une reconnaissance de la potentialité littéraire offerte par un matériau culturel qui, dans d'autres champs discursifs – universitaires

⁷²⁹ Auteur de textes sur le statut de l'écrivain africain contemporain, il est aussi le président d'une organisation chrétienne de promotion de la culture et de la pensée libre, The Kairos. Voir sa présentation sur son blog Unreason Forum [référence du 5 septembre 2014]. <<http://unreasonforum.com>>. Voir aussi MAVIA, David, « Shifting Visions: Of English Language Usage in Kenya », *Kunapipi* [en ligne], 2005, [référence du 11 mai 2009]. <<http://www-static.uow.edu.au/arts/kunapipi/xxvii1/mavia.htm>>.

notamment –, est en voie de reconnaissance. Le choix de puiser dans ce répertoire accompagne et appuie une posture particulière, caractérisée par une vision de la création littéraire comme jeu. A l'instar du *trickster*, les auteurs de ces textes déjouent les attentes du lecteur et du critique, remettent en cause, à travers des procédés de réappropriation, d'intertextualité mais aussi d'humour certains discours à caractère doxique – sur la littérature, mais aussi sur la jeunesse –, et brouillent par des phénomènes de renversement et d'inversion la stabilité d'un ordre discursif et littéraire construit sur des dichotomies fossilisées. Ce jeu de brouillage s'articule à la mise en avant d'une posture qui euphémise le statut de créateur littéraire comme figure unifiée et cohérente et fragmente et diffracte la voix auctoriale en mettant en abyme – par l'intertextualité, et l'hétéroglossie – l'origine de l'énonciation. L'auteur ne se présente plus dans son individualité créatrice mais au contraire comme le réceptacle des voix multiples qui résonnent dans l'espace qu'il occupe. En refusant de se présenter comme un individu unique, ou en jouant avec une série de masques qu'on le fait revêtir, cette figure de *trickster* littéraire se présente comme un créateur second et réactualise une figure déjà présente dans l'histoire littéraire africaine, mais légèrement infléchie ici, de l'écrivain scribe, dont le rôle serait de retranscrire une parole populaire dans laquelle le lecteur peut reconnaître une expérience partagée et en faire sens.

Cette figure de l'écrivain-scribe se retrouve dans la posture adoptée par Billy Kahora. Toutefois, contrairement aux textes analysés précédemment, ce n'est plus le mode ludique qui domine : la démarche mise en œuvre par celui-ci relève davantage du mode investigatif, dans lequel la voix à l'origine du discours est plus aisément cernable et saisissable. L'on trouve dans les textes de B. Kahora la mise en avant d'une posture de l'écrivain-journaliste, dont le travail d'écriture se présente comme une démarche de dévoilement, de déconstruction qui passe entre autre par le recours à un genre particulier : la création non-fictionnelle. C'est à l'aide de la notion de passeur que nous souhaiterions envisager la posture de B. Kahora. Contrairement au *trickster*, qui change sans cesse de figure et de forme et s'adapte en subvertissant, le passeur occupe une position, qui, si elle est liminaire, n'en est pas moins caractérisée par un rôle particulier de mise en contact. La position occupée par B. Kahora dans l'espace littéraire continental et dans une moindre mesure mondial et son rôle d'éditeur auprès de la revue lui permettent de projeter une image d'écrivain qui fait le lien entre deux espaces littéraires, faiblement connectés. La mise en place de ce lien passe en partie par le recours à un genre particulier : la création non-fictionnelle.

Chapitre 8 : Billy Kahora, figure du passeur

Billy Kahora, avant de devenir le rédacteur en chef de la revue, est avant tout journaliste de formation. Il a fait ses études de journalisme en Afrique du Sud, à la *Rhodes University*. Il a vécu en Afrique du Sud pendant près de 8 ans entre 1997 et 2004 avant de revenir au Kenya et de rejoindre l'équipe éditoriale de *Kwani?* à l'occasion de la troisième édition de la revue. Journaliste, il a travaillé en Afrique du Sud, puis pour le site d'informations africain *Allafrica.com*, basé à Washington, et a écrit pour des journaux sud-africains (*Cape Times*), kényans (*The East African*), mais aussi britanniques (*Granta*) et internationaux (*Vanity Fair*). L'influence de cette formation est lisible dans sa conception de la littérature, mais aussi dans la forme qu'il décide de promouvoir lorsqu'il arrive au comité de rédaction de *Kwani?* : la création non-fictionnelle. Voici comment il explique dans un entretien l'importance du recours à ce genre : « *The Kenyan space is a space of stories, of narratives. So I told Binyavanga we need to start looking at creative non-fiction*⁷³⁰ ».

A. Le cadre générique de la création non-fictionnelle

La création non-fictionnelle⁷³¹ (« *creative nonfiction* »), à l'appellation oxymorique, représente un cadre générique large, hybride : « *at the unstable fault line of the literary and the journalistic, the imaginative and the reportorial*⁷³² ». Qu'elle soit définie par la négative – il ne s'agit pas de fiction – ou au contraire dans une perspective positive – dans son lien au

⁷³⁰ Voir entretien retranscrit en annexe (Annexe 2).

⁷³¹ Nous choisissons cette expression, négative dans sa formulation, par souci de rester au plus près de l'expression anglaise « *creative nonfiction* », utilisée par ceux qui la pratiquent et dont il sera principalement question ici : journalistes écrivains comme Tom Wolfe, Billy Kahora, Binyavanga Wainaina et David Kaiza. Gérard Genette, dans *Fiction et diction* consacre un chapitre à la distinction (sur le plan narratologique) entre ce qu'il choisit de nommer « récit fictionnel » et « récit factuel », afin d'« éviter le recours systématiques aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège qu'[il] souhaite précisément questionner », GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 2004 (1991), note de bas de page n°2, p. 142.

⁷³² C'est la définition qu'en donne le chercheur sud-africain Duncan Brown dans sa conversation avec l'écrivaine Antje Krog. Voir BROWN, Duncan, KROG Antjie, « Creative Non-Fiction: A Conversation », 1^{er} mars 2011, disponible en ligne à l'URL : [<http://book.co.za/blog/2011/02/25/antjie-krog-jonny-steinberg-and-duncan-brown-in-conversation-on-creative-non-fiction/>], consultée le 14/05/2013, p. 1.

factuel, c'est-à-dire dans la revendication d'un rapport particulier au réel⁷³³, les éléments qui permettent avant tout de la distinguer des genres fictionnels relèvent, comme le souligne Genette⁷³⁴, de son statut officiel, de sa façon de se présenter au lecteur (à travers le paratexte, notamment) et donc du pacte de lecture, ou de l'horizon d'attente⁷³⁵ qu'elle instaure. La création non-fictionnelle comprendrait ainsi les « énoncés littéraires dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire⁷³⁶ ». De nombreux auteurs publiés dans *Kwani?* ont choisi cette scène générique, souple et malléable, à travers plusieurs types de récits qui disent dans le paratexte leur lien au réel. À cette catégorie appartiennent les *travelogues* ou récits de voyages de B. Wainaina⁷³⁷ et de D. Kaiza⁷³⁸, récits à la première personne qui mettent en scène un voyage placé sous le signe de la (re-)découverte d'un pays (le Kenya d'un B. Wainaina exilé), ou d'une culture (« *What does it mean to be Luo ?*⁷³⁹ » est la question à laquelle tâche de répondre David Kaiza) ; les textes biographiques comme celui de Billy Kahora, qui marque dans son titre son lien au réel : *The True Story of David Munyakei*⁷⁴⁰ (nous soulignons) ou encore les textes autobiographiques comme *One Day I Will Write About This Place* présenté dans le paratexte comme « *A Memoir*⁷⁴¹ », ou encore, sur un mode plus naïf, *The Life and Times of Richard Onyango*⁷⁴² ou *Tale of Kasaya*⁷⁴³, textes qui marquent leur lien à une réalité référentielle à travers leur titre, dans la mesure où il pose

⁷³³ La définition la plus « simple » qu'on pourrait alors donner au genre serait de dire, à la suite de Jean-Louis Jeannelle, qu'il se donne « pour objet la réalité extralinguistique ». Voir JEANNELLE, Jean-Louis, « Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles : les problèmes », *Fabula*, [en ligne], 24 mai 2007, [référence du 23 mai 2013]. [http://www.fabula.org/atelier.php?Lit%26acute%3Batures_factuelles%3A_les_prob%26grave%3Bmes].

⁷³⁴ GENETTE, G., *Fiction et diction*, op. cit., p. 163.

⁷³⁵ JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

⁷³⁶ ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 19.

⁷³⁷ *Discovering Home*, le texte qui lui valut le prix Caine, est ainsi présenté explicitement comme un texte ne relevant pas du genre fictionnel, puisque le site qui le publie G21.net ne publie pas de fiction.

⁷³⁸ Ses deux textes, parus dans les deux numéros de *Kwani? 5*, intitulés respectivement « Benediction in Oyugis » (*Kwani? 5 Part I*, p. 80-137) et « From the land of Anaka » (*Kwani? 5 Part II*, p. 72-123) appartiennent tous deux à la section « Map » and Journey ».

⁷³⁹ KAIZA, David, « Benediction in Oyugis », art. cit., p. 84.

⁷⁴⁰ KAHORA, Billy, « The True Story of David Munyakei », *Kwani? 3*, p. 38-98.

⁷⁴¹ WAINAINA, B., *One Day*, op. cit., p. 1.

⁷⁴² ONYANGO, R., art. cit..

⁷⁴³ KASAYA, Eva, *Tale of Kasaya*, op. cit.

l'équation Auteur = Narrateur = Personnage propre au genre autobiographique⁷⁴⁴. Cette appétence pour cette forme d'écriture est ce que nous souhaiterions explorer dans ce chapitre, afin de mettre au jour ce qu'elle révèle. Tout d'abord, la prédilection pour cette forme semble témoigner de l'*habitus* de ces écrivains qui sont pour la plupart journalistes, et met au jour toute l'importance de ce « hors-champ⁷⁴⁵ » que représente leur profession première sur leur pratique littéraire. En s'inscrivant dans la lignée du *New Journalism* américain, qui rêve, à la suite de Tom Wolfe, de conjuguer littérarité du roman et rapport à la réalité propre à l'investigation journalistique, Billy Kahora semble trouver dans ce genre le meilleur outil herméneutique capable de donner à voir la réalité d'un « héros » oublié du Kenya, et à travers lui le fonctionnement propre de sa société. On voit ici comment le lien nouveau instauré avec le réel, à travers le recours à la création non-fictionnelle, s'explique par un désir de se faire herméneute, et l'on pourrait reprendre les termes qu'utilise Marie-Françoise Melmoux-Mautaubin à propos des écrivains-journalistes du XIX^e siècle : « écrire le monde, ce n'est pas seulement le représenter, conformément aux principes de la *mimésis*, c'est aussi essayer d'en appréhender le sens ; c'est prétendre promouvoir une interprétation⁷⁴⁶ ».

À lire ensemble la rhétorique développée par B. Kahora autour de la figure d'un écrivain scribe, réceptacle de récits, et son texte, un désir semble apparaître : celui de proposer un art capable de saisir le réel en lui faisant subir des transformations aussi minimales que possible. Toutefois, le recours à ce genre témoigne également d'un renouvellement dans la façon d'écrire, qui semble tributaire tout à la fois de changements dans l'espace littéraire mondial – comme en témoigne l'accroissement du nombre de productions qui adoptent cette scène générique dans les « centres » – mais aussi d'une condition nouvelle, marquée par la reconnaissance d'identités plurielles.

La publication de *The True Story of David Munyakei* dans le troisième numéro de la revue fait partie de cette volonté de promouvoir un genre mieux à même selon lui de dire ce qu'est le Kenya. Il désigne ce texte biographique comme relevant de la « *creative nonfiction*⁷⁴⁷ » et s'inscrit ainsi dans une certaine tradition journalistique, née dans les années 1960 aux États-Unis, celle du *New Journalism*, dont le représentant le plus connu est sans doute Tom Wolfe. La formalisation du genre, à travers notamment les écrits de Tom Wolfe,

⁷⁴⁴ Voir GENETTE, G. *Fiction et diction*, op. cit., p.158.

⁷⁴⁵ LAHIRE, B., *La Condition littéraire*, op. cit..

⁷⁴⁶ MELMOUX-MAUTAUBIN, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Etienne : Editions des Cahiers Intempestifs, 2003, p. 9.

⁷⁴⁷ Il utilise ainsi le terme de « *non-fiction writer* » pour se décrire dans l'éditorial, *Kwani?* 3, p. 6.

permet de dégager quelques-uns de ses aspects formels. Dans la première partie de *The New Journalism*⁷⁴⁸, Wolfe décrit la naissance du mouvement du *New Journalism* (nom qu'il n'apprécie guère au demeurant) comme le fait de journalistes aspirant à l'écriture d'un roman, forme de prédilection pour toute sa génération. D'abord défini par sa différence avec l'écriture journalistique quotidienne, les « *hard news*⁷⁴⁹ », le *New Journalism* trouve ses premières manifestations dans le « *feature writing* » qui permet de se détacher de l'actualité pour proposer des textes plus longs et détaillés, qui proposent une version plus humaine et moins clinique des faits généralement couverts par les journalistes. Ce sont ces *feature writers*, comme Jimmy Breslin, qui développent la méthodologie adoptée ensuite par le *New Journalism*. Tom Wolfe la décrit en ces termes :

*Breslin made it a practice to arrive on the scene long before the main event in order to gather off-camera material, the by-play in the make-up room, that would enable him to create character. It was part of his modus operandi to gather 'novelistic' details, the rings, the perspiration, the jabs on the shoulder, and he did it more skillfully than most novelists*⁷⁵⁰.

On voit ici déjà comment l'intérêt d'un travail de recherche et d'immersion permet d'incorporer dans un travail *a priori* journalistique des éléments décrits comme appartenant au genre romanesque. Le recueil de détails permet de construire des personnages, d'apporter un éclairage différent sur le sujet traité par le journaliste. À travers cette attention pour le détail, il s'agit de proposer une nouvelle façon d'écrire le « réel », afin de proposer au lecteur un texte qui se lirait comme un roman (« *like a novel*⁷⁵¹ »). Le travail de recherche approfondi et l'immersion du journaliste dans son sujet deviennent alors, à l'instar du travail de romanciers réalistes du 19^{ème} siècle comme Dickens, Balzac ou Zola, cités comme des modèles par Wolfe, la première étape d'un travail d'écriture journalistique qui puise ses procédés dans le genre romanesque :

what interested me was [...] the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogisms of the essay to stream-of-consciousness, and to use many

⁷⁴⁸ WOLFE, Tom, *The New Journalism*, Londres: Picador, 1990 (1975).

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 18

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

*different kinds simultaneously, or within a relatively short space... to excite the reader both intellectually and emotionally*⁷⁵².

Wolfe décline ensuite les quatre caractéristiques principales qui distinguent le *New Journalism* du journalisme traditionnel. La structure n'est plus celle d'un récit historique, linéaire, mais obéit à une logique de dramatisation, à travers une série de « scènes » (« *scene by scene construction*⁷⁵³ ») dans lesquelles les dialogues occupent une place de choix. Les dialogues, selon Wolfe, permettent de révéler de façon la plus juste, la vérité d'un personnage, ou tout du moins, la vérité que celui-ci laisse voir de lui-même, le rôle qu'il s'assigne. De la même façon, l'attention donnée aux détails et la place faite à la description minutieuse de l'environnement, des façons d'être et de parler, représentent une manière d'accéder à une vérité du personnage, à ce que Wolfe appelle sa « *status life*⁷⁵⁴ », c'est-à-dire la façon dont le personnage projette dans le monde l'image de la place qu'il y occupe (ou qu'il pense ou espère y occuper). Dernière caractéristique de cette nouvelle écriture journalistique, la question du point de vue. Il s'agit de rejeter l'impératif d'objectivité et d'invisibilité de l'énonciation journalistique traditionnelle, impératif résumé par Wolfe (« *the narrator shall assume a calm, cultivated and, in fact, genteel voice*⁷⁵⁵ »), au profit de l'adoption par l'énonciateur de points de vue particuliers, subjectifs.

La définition que donne Tom Wolfe du genre apparaît ainsi comme l'adoption de techniques formelles jusque-là propres au genre romanesque dans l'objectif d'écriture du réel que s'assigne le journalisme. Dans cette conjugaison du romanesque (formel) et du journalistique (lien au réel), naît selon lui un genre à même de surpasser les deux autres :

*it consumes devices that happen to have originated with the novel and mixes them with every other device known to prose. And all the while, quite beyond matters of technique, it enjoys an advantage so obvious, so built-in, one almost forgets what power it has : the simple fact that the reader knows all this actually happened*⁷⁵⁶.

Cet avantage proclamé par Wolfe est conçu dans le rapport nouveau qui s'instaure avec le lecteur. Le pouvoir illocutoire de la mention « non-fictionnel » détruit le pacte romanesque fondé sur la suspension consentie de l'incrédulité du lecteur (« *suspension of disbelief* »), au

⁷⁵² WOLFE, Tom, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

profit d'un rapport plus immédiat avec le lecteur : « *The disclaimers have been erased. The screen is gone. The writer is one step closer to the absolute involvement of the reader that Henry James and James Joyce dreamed of and never achieved*⁷⁵⁷. »

Cette conviction proclamée de la supériorité du genre peut se lire d'abord dans une perspective stratégique : le genre dont il présente la naissance est une arme qui permet de bouleverser les hiérarchies littéraires de l'époque, décrites par Wolfe dans des termes qu'il emprunte au lexique marxiste : au sommet de la hiérarchie, les romanciers occupent la position dominante des bourgeois, tandis que les journalistes sont comparés aux « *lumpenproles* »⁷⁵⁸ du champ littéraire de l'époque. Dès lors, l'invention de cette nouvelle forme s'apparente à une révolution (« *seizing the power* »⁷⁵⁹) qui renverse – ou tout du moins brouille – la hiérarchie préexistante. Ces « nouveaux journalistes » ignorent (et donc subvertissent) cette hiérarchie : « *they're ignoring literary class lines that have been almost a century in the making*⁷⁶⁰ ». Le recours par Billy Kahora à ce genre rejoue cette même révolution, ce qui apparaît dans les réactions de leurs détracteurs⁷⁶¹.

Toutefois, cette conviction de la supériorité du genre, ou du moins de sa plus grande efficacité, repose également sur une conception partagée par Wolfe et B. Kahora du rôle du romancier comme herméneute de sa société à travers l'outil de compréhension que représente à leurs yeux l'esthétique réaliste.

B. Kahora développe ainsi longuement dans l'éditorial du troisième numéro de la revue ce qui apparaît comme un manifeste esthétique. Il y présente le travail engagé par un groupe d'auteurs (les *Limuru 7*) à l'occasion d'une retraite littéraire. Ce groupe d'auteurs réunit deux voix présentes dans les deux premiers numéros de la revue, Muthoni Garland et Binyavanga Wainaina, mais aussi et surtout de ce que Billy Kahora présente comme le nouveau visage de la revue, « *part of the new face of Kwani?* »⁷⁶². Le recours au terme de « *face* » est révélateur de ce que l'éditorial entreprend en termes d'auto-représentation de la revue à travers les auteurs qu'elle publie. La description qu'il fait de ces nouveaux auteurs se

⁷⁵⁷ WOLFE, Tom, *The New Journalism*, p. 49..

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵⁹ Titre du troisième chapitre de la première partie de cet ouvrage, *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶¹ On peut mentionner ici l'image utilisée par le critique Munene wa Mumbi : « *a clear case of journalism raping literature* », et l'idée d'une « dilution » de la littérature. Voir WA MUMBI, Munene, « The Kwani Generation's Dilution of Literature », *art. cit.*, p. 29.

⁷⁶² KAHORA, Billy, « About Kwani Writers », *art. cit.*, p. 6.

fait en deux temps. Dans le premier paragraphe, Billy Kahora décrit les participants à cette retraite littéraire en faisant référence uniquement à leur occupation ou leur profession – à l’exception de Binyavanga Wainaina – mais ne donne leur nom que dans le second paragraphe, sans respecter l’ordre d’énumération utilisé dans le premier paragraphe. Nous reproduisons ici le premier paragraphe en ajoutant entre crochets les noms des auteurs concernés :

... a Gambian writer living in Kenya [Dayo Forster], a Nairobi-based freelance journalist just back from a long stint in South Africa [Billy Kahora / B. Karanja wa Njama], a TV screenwriter writing the most experimental fiction in Kenya today [Simiyu Barasa], a former advertising executive turned prolific writer [Muthoni Garland], a Kenyan political philosophy PhD student based in London [Martin Mbugua Kimani], and the King of the Lateral Thinkers, Kwani? editor Binyavanga Wainaina...They were joined via e-mail by a US based engineering student [Duncan Kisia]⁷⁶³.

L’effet produit par cette présentation est double. D’une part, en ne citant pas les noms dans un premier temps, elle crée un effet de suspense, comparable au roulement de tambours qui précède le lever de rideau. D’autre part, en omettant de mentionner les noms des auteurs, elle insiste de fait sur la diversité des figures publiées par la revue. Cette diversité se laisse lire d’abord dans la variété des professions qui vont de domaines connexes à l’écriture littéraire (scénariste, journaliste, éditeur) à des domaines fort éloignés du champ littéraire (ingénieur en formation, publicitaire, étudiant en philosophie politique). Au-delà de cette diversité de profils professionnels, la diversité des auteurs publiés se laisse lire dans leur cosmopolitisme, le groupe se composant d’un écrivain gambien, mais aussi majoritairement de Kényans qui vivent ou ont vécu à l’étranger (Billy Kahora, Duncan Kisia et Martin Mbugua Kimani sont explicitement présentés comme tels ici, mais Muthoni Garland et Binyavanga Wainaina ont longtemps vécu à l’étranger). La démarche englobante de la revue est ainsi mise en avant ici. Toutefois, le recours à des tournures hyperboliques (« *the most experimental fiction in Kenya today* » ; « *prolific writer* » ; « *The King of Lateral Thinkers* », nous soulignons) semble témoigner d’une volonté de présenter les auteurs en insistant sur leur excellence, leur originalité, leur production, en un mot sur la légitimité de leur inscription dans le champ littéraire kényan et donc de la revue elle-même.

Le second paragraphe insiste sur les objectifs de cette retraite et met l’accent à la fois sur une méthodologie et sur la définition d’un projet esthétique. La méthodologie adoptée est

⁷⁶³ KAHORA, Billy, « About Kwani Writers », *art. cit.*, p. 6.

celle, classique, de la critique entre pairs, de l'émulation, qui est l'une des caractéristiques du fonctionnement de l'espace humain de la revue : « *The agenda of the Limuru retreat was to mangle and butcher each other's work, edging each other towards unpretentious powerful prose*⁷⁶⁴ ». L'emploi des termes « *mangle* » et « *butcher* » renvoie à un processus collaboratif décrit comme une violence productive. L'aspect collaboratif du travail d'écriture mis en scène ici se lit également dans la présentation de la retraite d'écrivain comme un moment de discussion et de débats, autour d'une esthétique commune, esthétique réaliste. Le débat, tel que B. Kahora le présente ici, concerne davantage la façon d'atteindre un objectif que la nature de cet objectif. En effet, cette esthétique réaliste n'est à aucun moment mise en question, et les questions évoquées par Kahora relève davantage du « comment » que du « pourquoi » :

*They discussed how to make what they were writing reflect the Kenyan street, the Kenyan shamba⁷⁶⁵, the Kenyan bar, and of course the language of the Kenyan family. Especially in dialogue. How to scratch beyond the surface and micro-narrate beyond the grand Kenyan themes affecting us today [nous soulignons]*⁷⁶⁶.

Plus loin, l'objectif réaliste est clairement résumé : « *our holy grail became to write as Kenyans speak, live and breathe* »⁷⁶⁷. Première caractéristique de cette esthétique, sa volonté de réalisme, de fidélité au réel. Pour souligner ce point, Billy Kahora a recours au verbe « *reflect* » qui renvoie bien à l'image du miroir chère aux partisans du réalisme. Cette fidélité au réel s'articule à un désir de représentativité qui donne au réalisme une portée politique. Les espaces énumérés par Kahora ici, la rue, la campagne, le bar, renvoient à des espaces publics du quotidien, les lieux de circulation de la parole par excellence. Leur mention témoigne d'un désir de laisser voir ou entendre ce qu'il se passe dans ces espaces. L'insistance placée sur le langage et sur le dialogue est cruciale pour Billy Kahora, qui perçoit l'espace kényan comme une espace qui résonne d'une multitude de récits et de voix qu'il revient à l'auteur de capturer et de mettre en texte. Dans l'éditorial de la quatrième édition de la revue, c'est en tant que réceptacle de ces voix et récits multiples que se décrit Billy Kahora : « *the recipient [sic] of*

⁷⁶⁴ KAHORA, Billy, « About Kwani Writers », *art. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁵ *Shamba* (*mashamba*) est le terme swahili qui désigne un champ. Par extension, il en est venu à signifier la campagne, entendue au sens de zones rurales, par opposition aux villes, principalement à Nairobi.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

*another incredible story*⁷⁶⁸ ». L'écriture est alors conçue comme une mise en texte de formes orales (les récits, les anecdotes, la langue elle-même), et cette mise en texte semble devoir se faire de façon organique (« *to write as Kenyans live, speak and breathe* »), le texte s'effaçant pour se faire saisie d'un matériau brut.

La présence d'une parole populaire retranscrite par des écrivains-journalistes dans les deux numéros de la revue dédiés aux violences post-électorales témoigne de cette mission assignée à l'écrivain : il s'agit de recueillir des témoignages qui seront retranscrits dans les pages de la revue. Ces témoignages sont présentés en fonction des lieux dont ils proviennent (Kibera, Kakamega, etc.) sous la forme d'entretiens guidés par une série de questions récurrentes (origine, perception de la violence, implication dans la campagne électorale, relation avec ses voisins). La présence de cette grille de questions relativement inchangée permet à la parole populaire de se déployer sans que la présence de l'enquêteur (et sa subjectivité) ne prennent une place prépondérante : « *We wanted Kenyans to speak for themselves. We wanted them to speak at length and not be reduced to a brief quote in support of someone else's story*⁷⁶⁹ ». Pour les rédacteurs en chef, la fonction de la publication de ses témoignages est de construire des ponts et des passerelles entre les expériences variables et séparées, entre des points de vue potentiellement antagonistes, en vue de promouvoir, au-delà de ces différences, la prise de conscience d'une appartenance nationale commune :

*the point of the exercise was to lay these accounts side by side ; for people to see them as part of a whole. There are no ultimate truths to be found in the stories that follow, no clear strategies to help us avoid a similar disaster when the next election strikes. But it is our hope that, taken together, these testimonials articulate an essential quality all countries have to accept before they can work as a nation : Unity*⁷⁷⁰.

La reproduction dans ces deux numéros de photographies, mais aussi de SMS qui circulèrent au moment où la violence avait atteint son paroxysme, donne à voir une nation emportée par les dérives d'un discours ethnique, plongée dans une anxiété, une angoisse et une violence partagées. La reproduction d'affiches placardées dans les villes par les membres des communautés en conflit illustre l'intensité de la violence à l'œuvre.

⁷⁶⁸ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani?* 4, p.i.

⁷⁶⁹ KOPECKY, Arno, « Some for the record », *Kwani?* 5 Part One, p. 22.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

On trouve ainsi sur une double page :

ALL LUOS AND KALENJINS ARE OUR ENEMIES FOR THEY ARE KILLING OUR PEOPLE IN THE RIFT VALLEY. THEY HAVE **48 HOURS TO VACATE** OUR LAND OR SWIM IN THEIR OWN BLOOD. ALL LANDLORDS HOUSING THEM ARE ADVISED TO OBEY THESE ORDERS OR THEIR HOUSES WILL COME DOWN BY FIRE. MUNGISH [MUNGIKI]⁷⁷¹

WE AS KALENJIN COMMUNITY WOULD LIKE TO INFORM THE GIKUYU WHO LIVE HERE AT SOLAI [RIFT VALLEY] TO **IMMEDIATELY LEAVE** THE FARMS YOU OCCUPY OR ELSE WE WARN YOU THAT WE SHALL ATTACK YOU FORCEFULLY ANYTIME⁷⁷².

La mise en écho de ces deux affiches qui renvoient l'une à l'autre accentue ainsi d'une part la violence qui oppose ces deux communautés dans leur lutte pour l'occupation des terres dans la région, mais d'autre part annule cette opposition en les renvoyant à leur violence et leur discours communs.

Cette volonté de représentativité d'une multitude de paroles se laisse lire également dans l'image de la micro-narration (« *micro-narrate*⁷⁷³ »), qui témoigne de la volonté de prendre comme point de départ l'anecdote, et de s'inscrire dans une démarche d'observation du réel mise en avant dans la méthodologie présentée par Wolfe. Il s'agit également de proposer un discours qui se donne pour tâche de creuser, d'aller au-delà de ce qui serait un discours de surface (« *scratch beyond the surface*⁷⁷⁴ »). On retrouve dans ce manifeste certains éléments mis en avant par Wolfe : l'importance du dialogue, la volonté de creuser, d'approfondir le discours journalistique traditionnel.

La création non-fictionnelle apparaît alors comme une façon de pallier les carences du discours médiatique au Kenya. C'est ce que souligne Binyavanga Wainaina à propos du texte écrit par B. Kahora et paru dans ce même numéro :

The Kenyan media focus so much on facts that the real stuff of life in Kenya is often left out. This absence accounts for the need for creative non-fiction that deals more with characters than with facts. Billy

⁷⁷¹ Kwani? 5 Part One, p. 298.

⁷⁷² Ibid., p. 299.

⁷⁷³ KAHORA, Billy, « About Kwani Writers », *art. cit.*, p. 6.

⁷⁷⁴ Ibid.

*Kahora's story on David Munyakei touched many people and the reactions it got were very profound*⁷⁷⁵.

La pertinence du genre apparaît dans cet écart qui sépare les faits (« *facts* ») dont se contentent les journalistes et l'épaisseur du vécu (« *the real stuff of life* ») qu'il permet de dévoiler. On retrouve ici des échos de la présentation du *New Journalism* faite par Tom Wolfe, qui insiste sur la capacité de ce dernier à révéler une vérité : « *to show the reader real life*⁷⁷⁶ ». De la même façon, l'importance du dialogue, des détails dans la caractérisation des personnages se retrouve tant chez Wolfe que chez B. Kahora. Ce dernier, interrogé sur la place de la politique dans son écriture, nous répond :

*I'm interested in political stories, like that of someone who has worked in State House for 10 years, which gives me an insight into the Kibaki character. The most fascinating thing for me in that book*⁷⁷⁷ *was the encounter between Githongo and Kibaki, because it deals with character, literature. You make much more of a political impact by demystifying a character*⁷⁷⁸.

Le travail de caractérisation d'un personnage réel, qu'il s'agit de comprendre, passe par le recours aux techniques romanesques de caractérisation à travers des procédés descriptifs et dialogiques. C'est ce travail que Billy Kahora entreprend dans son texte sur David Munyakei, *The True Story of David Munyakei*, dans lequel il cherche à dresser de lui un portrait kaléidoscopique, à travers les témoignages de ses proches, la retranscription de ses paroles, mais aussi par un travail plus romanesque de reconstitution de la vie de Munyakei selon les lieux qu'il traverse, et dans lesquels il semble adopter différents visages, différentes postures.

Le recours au genre de la création non-fictionnelle remplit ainsi une fonction herméneutique : les procédés romanesques permettent de dévoiler la profondeur des personnages, de déconstruire les masques dont on les affuble et qui sont autant de mythes, comme celui de héros, par exemple. Pour Wolfe, l'importance du *New Journalism* réside également dans son rapport au réalisme. Selon lui, les écrivains de son époque se sont détournés du réalisme pour se consacrer à ce qu'il nomme le « *Neo-fabulism* », genre rétrograde (« *retrograde state of contemporary fiction*⁷⁷⁹ »). Il compare l'avènement du

⁷⁷⁵ Voir entretien avec B. Wainaina, reproduit en annexe (Annexe 3).

⁷⁷⁶ WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 48.

⁷⁷⁷ Il s'agit du livre de la journaliste britannique Michaela Wrong sur la corruption politique au Kenya : WRONG, Michaela, *It's Our Turn to Eat: The Story of a Kenyan Whistle-Blower*, Londres : Harper, 368p.

⁷⁷⁸ Voir entretien avec l'auteur, Annexe 2.

⁷⁷⁹ WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 11.

réalisme à partir du 18^{ème} siècle à l'invention de l'électricité, c'est-à-dire à un progrès dont il n'est plus possible de se passer. Dès lors, puisque les romanciers américains de son époque s'en détournent, il revient aux journalistes comme Wolfe de se poser en héritiers des grands réalistes de l'histoire littéraire mondiale, de se faire comme ces derniers les chroniqueurs de leur époque. Dans cette vision linéaire et téléologique de l'histoire littéraire, intimement liée à l'idée de progrès, le réalisme est perçu comme complémentaire à l'écriture historiographique : à travers l'écriture, il s'agit de faire œuvre de témoignage, de faire du texte une trace de ce qui a été.

Si l'influence du *New Journalism* est clairement présente dans la démarche de Billy Kahora et témoigne, comme chez Wolfe, d'une façon de négocier, de valoriser sa position dans le champ littéraire à partir d'un certain *habitus*, et d'une volonté plus politique de se faire le représentant d'une génération, on peut également voir dans le recours à cette forme l'influence sud-africaine, puisque comme le rappelle Chris Wanjala dans l'entretien qu'il nous a accordé, la formation des rédacteurs de *Kwani?*, qu'il réduit à des « *feature writers* », ressemble davantage à celle des écrivains sud-africains :

*Unlike East Africa and West Africa, where writers were also literature teachers, in South Africa, most of the writers were journalists. That tradition has characterized writers in South Africa, this journalism trend from Nkosi to La Guma, and even Mphahlele was an editor for Drum. That tradition of popular culture and popular media is typical of South Africa. When Kenyans who were based in South Africa were exposed to that kind of literature, they wanted to bring it to Kenya*⁷⁸⁰.

La prégnance de ce lien entre littérature et journalisme en Afrique du Sud s'explique par les conditions politiques, l'espace des possibles dans lequel évoluaient les écrivains noirs sous le régime de l'Apartheid notamment. Lewis Nkosi souligne ainsi la fracture qui sépare littérature noire et littérature blanche à cette époque, liée à des besoins différents : besoin d'amasser de la documentation et de porter témoignage du côté de la littérature noire, possibilité de se mettre en congé et de se livrer à des expérimentations de l'autre⁷⁸¹. Si la poésie et le théâtre furent des lieux littéraires de résistance et de contestation importants, le recours au réalisme engagé nourri du journalisme relève de la nécessité de témoigner et explique également l'importance de ce genre chez des auteurs plus anciens comme Sol Plaatje, Can Themba, Alan

⁷⁸⁰ Entretien avec Chris Wanjala, voir Annexe 1, p. XX.

⁷⁸¹ NKOSI, Lewis, « Post Modernism & Black Writing in South Africa » dans ATTRIDGE, Derek et JOLLY, Rosemary (dir.), *Writing South Africa*, Londres : Cambridge University Press, 1998, p. 75.

Paton, H. I. E. Dhlomo, ou encore Peter Abraham⁷⁸². Dorothy Driver rejoint cette analyse, en soulignant le lien qui existe entre réalisme littéraire et témoignage. Elle voit dans les nouvelles des années 1950 la prédominance de cette esthétique réaliste liée à des impératifs politiques : « *literary realism of the kind that valorised witness and protest: art was subjugated to life*⁷⁸³ ».

Aujourd'hui, les chercheurs sud-africains décrivent le genre de la non-fiction comme genre dominant en Afrique du Sud depuis la fin du régime de l'Apartheid. Ils expliquent cette prédominance par une perte de pertinence de la fiction, et le critique H. Twidle souligne l'idée de plus en plus répandue selon laquelle : « *fiction in this part of the world was being outstripped, outdone or overpowered by non-fiction*⁷⁸⁴ ». La critique Sarah Nuttal le rejoint lorsqu'elle pose la question rhétorique suivante : « *Doesn't the imaginative power of pure fiction, as in the novel, feel less central to the culture than before?*⁷⁸⁵ ». L'histoire littéraire sud-africaine serait ainsi marquée par cet « impératif réaliste⁷⁸⁶ » que l'on trouve mis en avant et porté par les rédacteurs en chef de la revue *Kwani?*, ainsi que par des effets d'intertextualité et de citations réciproques entre l'écriture historique et l'écriture fictionnelle⁷⁸⁷. Les critiques et écrivains sud-africains qui insistent sur l'importance de ce genre en soulignent également le paradoxe. La libération de la parole qui suivit la fin de l'Apartheid (et donc de la lutte anti-Apartheid) laissait présager un abandon de ces écritures du témoignage et de l'engagement politique, placées sous le signe de la responsabilité, au profit d'une écriture

⁷⁸² Billy Kahora évoque ainsi ce dernier dans l'entretien qu'il nous a accordé, voir Annexe 2.

⁷⁸³ DRIVER, Dorothy, « The fabulous fifties : short fiction in English ». In ATTWELL, David et ATTRIDGE, Derek, *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 387-409, p. 387.

⁷⁸⁴ TWIDLE, Hedley, « "In a Country where You couldn't Make this Shit up" ? :Literary Non-Fiction in South Africa », *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, n°13:1-2, 2012 p. 5-28, p. 5.

⁷⁸⁵ NUTTALL, Sarah. « Reality Hunger: The Way We Read Now », Great Texts/Big Questions Lecture Series, Gordon Institute for the Performing and Creative Arts, 14 avril 2011, cité par TWIDLE, Hedley, *art. cit.*, p. 10.

⁷⁸⁶ DE KOCK, Leon. « Splice of Life: Manipulations of the 'Real' in South African English Literary Culture », *Journal of Literary Studies*, 19, n° 1, mars 2003, p. 82-103.

⁷⁸⁷ H. Twidle utilise les décrit ainsi : « *a compulsive cross-reading or cross-referencing between literary and historical modes which I would see as a characteristic of writing in South Africa* ». TWIDLE, Hedley, *art. cit.*, p. 19.

« irresponsable⁷⁸⁸ », d'une plus grande liberté d'expérimentation littéraire, plus à même de se détacher de contraintes réalistes et politiques. Au contraire, les années 1990 ont vu le développement important de textes marqués par les liens étroits qu'ils entretiennent avec leur contexte historique et qui s'articulent à l'écriture de soi : récits de vie, autobiographie, confessions⁷⁸⁹.

Le développement et la promotion de ce genre au Kenya, perçus par les critiques kényans comme une tentative de greffe dont les chances de réussite sont maigres, pourrait dès lors se lire, au-delà de considérations d'ordre stratégique autour de l'*habitus* des rédacteurs de *Kwani?* et de leur mode d'entrée dans le champ kényan, comme étant le fruit d'un parallélisme ressenti et analysé comme tel entre les évolutions historico-politiques – qui influencent l'espace des possibles des écrivains – sud-africaine et kényane : la vision d'un mouvement similaire de décompression autoritaire qui permet l'explosion d'un récit unique au profit d'une multitude de récits, de façons de dire l'identité, et qu'il revient à l'écrivain de capturer. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, B. Kahora propose une réflexion parallèle sur la démocratisation du discours en Afrique du Sud et au Kenya, se servant du premier comme exemple :

When I went to South Africa in 1997, they were still struggling with transition, but what was clear, is that you had a huge black population that was trying to find its way into society, so once again the problem was that the Whites had always owned the economy, so they owned what the definitions of South Africa are. But now you start seeing art forms, like Kwaito, people integrating local languages, because you cannot explain South Africa in English alone, or from a White perspective alone. In the same way, you cannot explain Kenya through English alone, through a Western education, through a liberal kind of way, there's another thing that's developing, there's a thing in Kibera that is beyond these things, there's a thing in Dandora, there's a thing that has to be looked at⁷⁹⁰.

Dans ce contexte, le genre non-fictionnel est présenté comme le plus adapté à l'exploration de ces multiples identités et expériences, jusqu'alors maintenues séparées. H. Twidle évoque

⁷⁸⁸ J.M. Coetzee parle ainsi d'une « *creative irresponsibility* » à propos de son écriture romanesque. Voir COETZEE, J.M., *Doubling the Point: Essays and Interviews*. [Interviewed by D. Attwell]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 246.

⁷⁸⁹ Il s'agit bien sûr d'une tendance, et la fiction de Zakes Mda, qu'on pourrait rattacher au réalisme magique ne doit pas faire oublier qu'il ne s'agit pas de la seule voie empruntée par la littérature sud-africaine contemporaine.

⁷⁹⁰ Voir entretien avec B. Kahora, retranscrit en annexe (Annexe 3).

ainsi le rôle que peut s'assigner ce genre dans une perspective de construction nationale, idéal que partagent écrivains sud-africains et B. Kahora. Il écrit ainsi :

*In a place of such historically enforced apartness, where so many, different "kingdoms of consciousness" existed side by side without impinging meaningfully on each other, the task of the non-fiction writer became to find some way of bridging these, of transferring narrative material between them*⁷⁹¹.

Binyavanga Wainaina exprime lui aussi cette idée à propos du Kenya, dans un entretien avec Kingwa Kamencu en 2008 :

*A lot of the non-fiction we read (in the newspapers and lifestyle magazines) is gossip and soaps about prominent Kenyan families. We've found that creative non-fiction is a literary form that can open Kenyans up to each other. This is important because we don't know each other well. The media teaches us only on consumerism. The entire way the Kenyan media is structured has alienated us from ourselves [nous soulignons]*⁷⁹².

Dans la même veine, B. Kahora articule cette pratique littéraire à la condition des écrivains. Selon lui, le genre hybride, duel de la création non-fictionnelle peut être mis au service de l'expression d'une certaine génération d'écrivains⁷⁹³ engagés dans des négociations identitaires constantes : « *multi-identities, a schizophrenic, contorsionist frame of mind*⁷⁹⁴ ».

La citation de H. Twidle développe des métaphores autour du travail de l'écrivain : celle du passeur, qui construit par l'écriture des ponts qui relient expériences et mondes séparés (conçus à l'aide d'une autre métaphore géographique, celle de l'archipel, par exemple), et celle du scribe, qui transcrit et traduit, opère un transfert entre oral et écrit, une traduction entre langues. Ces différentes opérations semblent partager un objectif commun : la construction d'une communauté imaginée, objectif que les écrivains perçoivent comme une nécessité aussi difficile qu'urgente.

⁷⁹¹ TWIDDLE, H., *art. cit.*, p. 16.

⁷⁹² Cité dans KAMENCU, Kingwa, *Literary Gangsters? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, Msc. African Studies, Université d'Oxford, Juin 2010, p. 27.

⁷⁹³ Génération qu'il nomme génération X, née entre 1968-1982, intercalée entre les *baby-boomers* et les *Millennials* ou génération Y, dans une classification inspirée des sociologues William Strauss et Neil Howe. Voir STRAUSS, William et HOWE, Neil, *Millennials Rising: The Next Great Generation*, New York : Vintage Books, 2000.

⁷⁹⁴ KAHORA, Billy, « Editorial », *Kwani?* 5, 2008, p. 8-12, p. 10.

Le recours à cette scène générique particulière témoigne également d'un rapport au réel qui se trouve modifié. Le préalable à l'écriture, voire le moteur de l'écriture, est une démarche d'enquête, d'investigation, une quête de savoir empirique. Cette démarche de découverte serait rendue nécessaire par un défaut de connaissance. Le genre de la création non-fictionnelle, par le rapport qu'il instaure avec le réel, serait à concevoir comme une entreprise préliminaire à la mise en fiction. H. Twidle évoque à propos du cas sud-africain cet aspect mis en avant par de nombreux praticiens du genre et cite l'un d'entre eux, Jonny Steinberg : « *South African writers simply "don't know this country well enough to write fiction about it"*⁷⁹⁵ ». Pour les écrivains kényans, la mise en scène d'une écriture sous-tendue et traversée par le motif de l'enquête, de la découverte, semble relever d'une logique double. Pour certains auteurs, et notamment les rédacteurs en chef de la revue comme Billy Kahora et Binyavanga Wainaina, ce motif peut être lié à leur trajectoire particulière, marquée par l'expérience de l'exil. Toutefois, à cette expérience de l'exil s'ajoute l'importance des circonstances mêmes qui ont conduit à leur exil : un climat politique marqué par une censure forte et par la mise en place, d'abord par Kenyatta, puis par Moi, d'un discours politique et national constitué à travers les deux pôles complémentaires du mythe – d'une libération collective du joug colonial chez Kenyatta, d'une nation sans ethnies chez Moi – et de l'amnésie historique. Ces deux formes de discours constitutifs de la culture politique kényane et qui auront des répercussions très concrètes en matière de censure et de violence politique, semblent représenter des voiles que les écrivains, cherchent à lever, par le biais de l'écriture. Cette même démarche de dévoilement semble cruciale pour faire sens de l'épisode de violence que connaît le pays après les élections de 2007.

B. Un choix stratégique ?

Au-delà de la perception de cette affinité entre les espaces sud-africain et kényan, la référence sud-africaine peut également être perçue comme le signe d'une volonté de placer la pratique littéraire kényane dans une proximité plus grande avec le « Greenwich littéraire mondial⁷⁹⁶ » qu'évoque P. Casanova. En effet, depuis le New Journalism, l'espace littéraire mondial a vu le développement croissant d'œuvres littéraires construites précisément dans l'hybridation du factuel et du littéraire, par le recours à des procédés de collage et d'insertion visible de documents dans le texte, d'œuvres qui semblent tourner le dos au genre romanesque

⁷⁹⁵ TWIDLE, H., *art. cit.*, p. 16.

⁷⁹⁶ CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 135 sq.

dans ce qu'il implique précisément de cohérence et d'unité. Fréquemment qualifiées de postmodernes, ces œuvres qui laissent voir leurs coutures et qui mêlent faits et fiction, seraient, selon la romancière Zadie Smith, peut-être plus adaptées à la condition contemporaine⁷⁹⁷. Billy Kahora, de par sa trajectoire dans l'espace littéraire mondial, se pose comme un passeur de pratique littéraire, et se donne comme but de transmettre une pratique à des écrivains locaux, cherchant, ce faisant, à rattacher la création locale à l'évolution des pratiques littéraires qui ont cours dans les « centres » littéraires mondiaux (Grande-Bretagne, États-Unis). En effet, outre les lieux de publication de ses textes (*Vanity Fair*, *Granta*), on peut évoquer la formation en « *Creative Writing* » qu'il a effectué en 2007 auprès de l'université d'Édimbourg après avoir obtenu une bourse du gouvernement britannique (la *Chevening Scholar Scholarship*). En 2010, il a participé à l'*Iowa International Writers Programme*. Il a été l'un des juges pour la catégorie Afrique du *Commonwealth Prize* en 2009 et en 2012. De par ces activités, il apparaît comme un agent qui joue un rôle important au sein d'instances de consécration, à un niveau national, régional, mais aussi international. Il s'insère dans un réseau littéraire qui dépasse largement les frontières nationales, et qui est caractérisé par son association avec des institutions étrangères qui jouent un rôle de promotion, de financement mais aussi de formation des écrivains (*British Council*, *Ford Foundation*, *Chimua Achebe Center for African Writers and Artists*).

Dès lors, il fait figure de passeur au niveau national, et cela apparaît dans la mise en place par le Kwani Trust d'ateliers d'écriture qui visent à la formation d'écrivains, formation qui peut aussi apparaître comme la dissémination, au niveau local, de pratiques qui ont cours ailleurs dans l'espace littéraire mondial. À titre d'exemple, on peut évoquer le projet d'ateliers d'écriture en amont des élections présidentielles de 2007, qui avait pour but de poursuivre le projet esthétique mentionné dans l'éditorial du troisième numéro de la revue à travers le genre de la création non-fictionnelle. Dans l'éditorial du cinquième numéro de la revue, B. Kahora précise l'objectif de ces ateliers : « *to discuss and reinforce elements of storytelling in reporting the Kenyan elections*⁷⁹⁸ ». Ils permettent également de présenter aux journalistes

⁷⁹⁷ Elle soulève ainsi la question de savoir si le roman, dans sa forme canonique, classique du 19^{ème} siècle est le genre le mieux à même de « dire » le monde actuel, ou s'il se réduit aujourd'hui à un refuge rassurant : « *Is it really the closest model we have to our condition? Or simply the bedtime story that comforts us most?* ». Voir SMITH, Zadie. « Two Directions for the Novel », *New York Review of Books*, 20 novembre 2008, reproduit dans *Changing My Mind : Occasional Essays*, Londres : Penguin, 2009; p. 71–96, p. 73.

⁷⁹⁸ KAHORA, Billy, « An Apprenticeship in ethnicity: a time beyond the writer », *Kwani? 5 Part 1*, p. 8.

kényans une nouvelle façon d'écrire et sont présentés par B. Kahora comme une forme de libération d'une doxa dépassée :

Though excited by the idea of using « fictive » and « literary » elements in reportage, the journalists present were firmly in thrall to the 5 W's [sic] and an H, 'objective journalism' school's mantra. With part of their minds tuned to « Police investigating reports that a man bit a dog on Kimathi Street yesterday », they were skeptical of the whole « literary » premise⁷⁹⁹.

Ces ateliers sont ici présentés comme une façon de mettre les journalistes kényans au diapason – expression qu'appelle l'emploi du verbe « *tuned to* » – d'une pratique internationale depuis longtemps répandue. La revue et son rédacteur en chef (et instigateur des ateliers) sont donc présentés comme des passeurs à même de résorber la distance littéraire qui sépare le Kenya des « centres » littéraires. Cette distance est à concevoir, à la suite de P. Casanova, dans sa dimension spatiale et temporelle : réduire cette distance revient également à moderniser une pratique littéraire.

Nous proposons ici de procéder à l'analyse du texte de Billy Kahora, afin de mettre au jour les caractéristiques de l'écriture non-fictionnelle telle qu'il la pratique. Dans son texte biographique, il semble en effet s'inspirer des principes développés par Wolfe afin de broser le portrait d'un héros oublié du Kenya. Même si son texte se rapproche davantage du pôle journalistique, il y met en œuvre des procédés de littérisation à travers le recours à plusieurs types de scénographies qui se superposent et permettent de mettre en relation l'identité kaléidoscopique de Munyakei. Ce faisant, l'inscripteur met aussi en scène sa propre voix, et propose une posture de passeur, dont l'entreprise n'est pas certaine d'aboutir.

C. Voix et identités : l'écrivain-journaliste de *The True Story of David Munyakei*

*The True Story of David Munyakei*⁸⁰⁰, se présente comme un texte non-fictionnel (il est décrit comme « *non-fiction* » dans l'éditorial) sur la figure problématique de David Munyakei, héros de l'affaire de corruption qui secoua le Kenya au début des années 1990, l'affaire Goldenberg⁸⁰¹. Jeune recrue de la banque centrale du Kenya, celui-ci se rend vite

⁷⁹⁹ *Ibid.* Nous soulignons.

⁸⁰⁰ *Kwani?* 3, p.38-98.

⁸⁰¹ L'affaire Goldenberg, du nom de la compagnie d'exportation d'or et de diamants dirigée par l'homme d'affaire Kamlesh Pattni, représente l'un des plus importants scandales de l'ère Moi. Les sommes

compte d'anomalies qu'il confie à son supérieur, puis à deux parlementaires de l'opposition et qui seront relayées par la presse locale. Il est licencié et arrêté immédiatement, et se voit contraint de fuir la capitale. Il lui faudra attendre 2003 avant de pouvoir témoigner auprès de la *Goldenberg Commission*, créée par le nouveau gouvernement et chargée d'enquêter sur le scandale. Malgré la reconnaissance locale et internationale apportées par les prix que lui décernent *Transparency International* en 2004 et la *Kenyan Commission on Human Rights* en 2005, il meurt dans la pauvreté en 2006. Publié en 2006, avant la mort de Munyakei, le texte de Billy Kahora est le fruit de sa rencontre avec David Munyakei et des quatre mois qu'il a passés à le suivre. En 2008, ce texte révisé et augmenté paraît dans la collection *Kwani? Series*. Dans ce deuxième texte, B. Kahora ajoute deux chapitres avant l'épilogue, qui reste inchangé, dans lesquels il met en scène, à travers une présence bien plus forte de la narration à la première personne, sa visite dans le village de Munyakei après sa mort et le souvenir de leurs dernières rencontres. Il y propose également une méditation sur le traitement que les médias kényans firent à sa mort de la figure de Munyakei. La tonalité relativement optimiste de la première version, qui se concluait par le lancement d'une campagne publique visant à la réembauche de Munyakei par la Banque Centrale du Kenya, cède la place à une vision bien plus sombre, dans laquelle la figure du journaliste engagé n'est pas épargnée. Sauf mention contraire, nous nous appuyons sur cette dernière version.

1. Honorer le « pacte référentiel »⁸⁰²

Les indices paratextuels instaurent avec le lecteur, ce que Philippe Lejeune appelle un « pacte référentiel », en ce qu'ils présentent le texte comme apportant une « information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc à même de se soumettre à une épreuve de vérification⁸⁰³ ». Tout d'abord, le titre *The True Story of David Munyakei*, son sous-titre *The Story of a Goldenberg Whistleblower*, renvoient à une personne publique et un scandale

frauduleusement versées à la compagnie par la Banque Centrale du Kenya s'élèveraient à près de 6 milliards de shillings kényans. Plusieurs figures du gouvernement de l'époque ont été mises en cause. Malgré la volonté affichée du gouvernement de Kibaki de punir les coupables, aucune de ces figures n'a à ce jour été condamnée. La journaliste Sarah Elderkin, qui avait couvert l'affaire en 1993, en résume les grandes lignes dans un article publié en 2011. Voir ELDERKIN, Sarah, « Goldenberg : the Aftermath », *The Star*, [en ligne], 21 juillet 2011, [référence du 5 septembre 2014], <<http://www.the-star.co.ke/news/article-56383/goldenberg-aftermath>>..

⁸⁰² Terme emprunté à Philippe Lejeune, dans LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 36.

⁸⁰³ *Ibid.*.

connus du lecteur. L'adjectif « *true* » renforce la prétention du texte de fournir une vérité, et semble ainsi s'opposer implicitement à une série de textes dont le lecteur peut avoir connaissance – textes de presse notamment – qui seraient faux, ou tout du moins partiels ou partiaux. Le titre inscrit le texte dans la scène générique de la biographie, biographie de David Munyakei. Le sous-titre semble toutefois venir restreindre cette biographie en reformulant le nom propre à l'aide du groupe nominal « *a Goldenberg Whistleblower* ». La caractérisation de David Munyakei passe par sa subsomption à son rôle dans le scandale Goldenberg. La prétention à la formulation d'une vérité sur le personnage s'articule également à la présentation de l'auteur dans la notice biographique qui suit le texte, notamment lors de sa publication dans la revue, moment où B. Kahora n'est pas encore très connu du public kényan. Dans la notice biographique, B. Kahora se présente avant tout comme un journaliste au parcours transnational : « *Billy Kahora is a freelance journalist now based in Nairobi, having lived, studied and worked in South Africa for seven years*⁸⁰⁴ ». Cette référence à l'Afrique du Sud semble servir de gage de qualité qui se trouve renforcé par la référence à son travail pour le journal *EcoForum*, pour lequel travaille aussi Parselelo Kantai en tant que rédacteur en chef et journaliste, et dont le reportage sur une affaire de corruption dans le Masai Mara avait été reproduit dans le deuxième numéro de la revue, avec le tollé qu'il avait suscité⁸⁰⁵. La notice biographique met donc en scène un *ethos* pré-discursif qui présente le garant du discours comme une source fiable, car reconnu et publié par ses pairs dans le champ journalistique. En outre, il s'inscrit dans la tradition du journalisme d'investigation engagé et donc présenté comme sans complaisance à l'égard des puissants. Cet *ethos* pré-discursif renvoie son texte du côté de l'écriture journalistique avant tout, même si la mention « *he also [...] dabbles in [...] fiction* » représente l'indice d'une vocation naissante d'écrivain de fiction.

À première vue, le paratexte présente une image de l'inscripteur caractérisée par son professionnalisme et sa rigueur éthique, et instaure avec le lecteur un pacte référentiel qui se trouve renforcé par d'autres éléments renvoyant plus précisément à la scène générique de la biographie. La présence de photographies, la reproduction de documents officiels dans le corps du texte – on trouve ainsi reproduite la lettre adressée par les avocats de Munyakei à la Banque Centrale du Kenya, (p. 79-81) – mais aussi d'une chronologie détaillée des

⁸⁰⁴ KAHORA, Billy, *The True Story of David Munyakei*, art. cit., *Kwani?* 3, p. 98.

⁸⁰⁵ KANTAI, Parselelo, « *A Deal in the Mara* », *Kwani?* 2, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p.242-269. Le reportage original avait été publié dans *EcoForum*, premier trimestre 2003.

événements sur quatre pages (p. 9-14) en sont des exemples. On retrouve dans le texte des éléments propres à l'écriture biographique, des données factuelles sur la naissance, l'éducation, l'environnement familial et la trajectoire particulière d'une vie. Ce pacte référentiel implique de la part du garant du discours un certain *ethos* – entendu ici comme une image du locuteur projetée dans le discours – caractérisé par la présentation d'un savoir à partager avec le lecteur. Ce savoir se trouve exposé par le biais de développements factuels, historiques sur la culture Bajun (à laquelle appartient la femme de Munyakei), sur l'évolution politique du pays, ou encore sur la culture massaï. La validité et l'autorité de ce savoir sont soulignées par le biais de références plus ou moins précises à des ouvrages spécialisés (« *Most historical accounts* », « *It is said* », p. 23-24), ou par des citations (Paul Goldsmith est ainsi cité p. 45). Ces passages se caractérisent par des énoncés déclaratifs, souvent généralisants (« *The Maasai have always had a parallel system of government* », p. 43 ; « *Every Muslim parent ensures that his child receives a basic Islam education* », p. 24-25).

Dans ces passages didactiques, le garant de l'énonciation semble s'effacer derrière un discours aux allures scientifiques qui contribue à asseoir son autorité en tant que possesseur d'un certain savoir donc à même de présenter un texte objectif. Ce ton, qui rappelle la voix cultivée et neutre évoquée par Wolfe, est fortement présent dans un ensemble de développements sur l'évolution historique du pays, sur les relations entre différentes cultures, et se laisse également lire dans la traduction des extraits des entretiens menés par B. Kahora. Si le choix de transcrire ces bribes d'entretiens dans leur langue originale relève bien d'une démarche engagée par le journaliste-écrivain, celui de les traduire en anglais systématiquement renvoie à une volonté didactique visant à de toucher un public plus large. Certains passages relevés plus haut semblent également consister en un même désir d'expliquer le pays à un public qui ne partage pas forcément ses connaissances, un public qui dépasse donc le cadre national. Ces passages sont caractérisés par un effacement de la voix qui prend en charge le récit, au profit de l'emploi du pronom « *one* », pronom impersonnel qui renvoie à l'idée d'un « auditoire universel⁸⁰⁶ », concept développé par R. Amossy, et qui caractérise selon elle la visée du discours de type argumentatif.

Ces procédés relèvent donc d'une écriture finalement assez fidèle à la pratique journalistique traditionnelle, marquée par une objectivité soulignée, la mise en scène d'un travail de recherches et d'immersion – lectures, présentation d'un savoir scientifique – qui

⁸⁰⁶ AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin (2000), 2010 (3ème édition), p. 56-60.

garantit le professionnalisme de son auteur. Ces éléments semblent assurer le respect du pacte référentiel instauré par le titre. Toutefois, cette scène générique de la biographie presque académique ne suffit pas à rendre compte de la nature du texte. Se laisse ainsi lire dans le texte la volonté d'expérimenter avec le genre de la création non-fictionnelle à travers le recours à des procédés relevant de la scène générique romanesque.

2. *Incorporation d'éléments romanesques*

À côté de l'instance narrative objective évoquée plus haut, le texte laisse apparaître une voix narrative qui se rapproche de celle que l'on pourrait trouver dans un récit romanesque traditionnel. Dans le paratexte, avant la chronologie des événements évoquée plus haut, l'on trouve une description des « personnages » du texte. Adoptant la scénographie dramaturgique, B. Kahora propose ainsi une didascalie initiale (« *Cast of characters* », p. 7-8) à même d'aider le lecteur à faire sens du récit qu'on lui propose. Cette liste de personnages est structurée comme le sera le texte, à travers un découpage géographique. Trois lieux de la vie de Munyakei sont ainsi évoqués (Narok, Mombasa, Nairobi) dans cette liste et ils seront repris dans les titres des chapitres (« *Flight to Mombasa* », p. 17 ; « *Olokurto/Narok – The Formative Years* », p. 37, « *Nairobi : Do Not Be Green in the City in the Sun* », p. 55). Dans la présentation des personnages, ceux-ci revêtent des masques différents selon les lieux qu'ils occupent. Le protagoniste principal est ainsi présenté comme « *Sedara Munyakei David, farmer* » dans la section Narok (p. 7), comme « *David Munyakei, clerk* » dans la section Nairobi (p. 7), et comme « *David the fugitive, eventually Rajab* », dans la section Mombasa (p. 8). D'emblée, le lecteur est invité à voir les multiples facettes identitaires de David Munyakei, le jeu de négociations constant qui existe entre l'espace occupé et l'identité assumée, idée que l'on retrouve dans la citation de Munyakei mise en exergue sur la page de garde du livre : « *To be a Kenyan and survive, you need to be a shapeshifter* » (p. 1).

Cette présentation ainsi que la structuration du texte renvoient bien à une volonté de ne pas produire un discours lisse ou unique, mais bien plutôt de mettre au jour la multiplicité des identités de David Munyakei. Cette conception de l'identité comme instable, non-cohérente et mouvante, sans cesse et réinventée, adaptée au lieu que l'on occupe, est une conception qui traverse les écrits d'autres auteurs de la revue. On retrouve ainsi cette idée chez David Kaiza qui utilise l'image de l'archipel pour évoquer ces identités multiples au sein de la capitale kényane – « *“Space” fractures Nairobi into an archipelago of interpretations, memories and*

*postures, each island a universe*⁸⁰⁷ » – mais également dans les textes de B. Wainaina, nous y reviendrons. Le journaliste-écrivain est celui qui circule entre ces différents espaces et leur langue et crée, à travers le texte qu’il construit, des passerelles entre eux.

La structuration du texte qui bouleverse l’ordre chronologique généralement attendu d’une biographie s’opère à travers des chapitres dédiés chacun à un lieu et donc un aspect de l’identité de Munyakei. L’ordre choisi décentre l’événement clé du texte et de la vie de Munyakei, son rôle dans le scandale Goldenberg, puisque le chapitre consacré à l’affaire de corruption à proprement parler n’arrive qu’après les deux chapitres consacrés à la fuite de Munyakei à Mombasa d’abord, puis à son retour à Narok. La caractérisation du personnage se fait à travers une réflexion sur l’invention et la ré-invention de soi opérées par Munyakei dans les lieux qu’il traverse. Le texte s’ouvre sur son arrivée à Mombasa, et l’incipit, contrairement au texte qui suit, reprend des procédés de fictionnalisation à travers lesquels l’instance énonciatrice se présente comme un conteur, inscrivant ce faisant le texte dans un registre romanesque. Le garant de l’énonciation y décrit l’arrivée d’un bus de nuit en provenance de Nairobi dans la ville côtière de Mombasa. Dans la première phrase du texte, le cadre temporel du récit est mis en place : « *Early one morning in December 1993, 6.45* » (p. 47)⁸⁰⁸. S’ensuit une description détaillée du bus, de ses passagers et de l’atmosphère de la ville. Cette description s’appuie sur les sensations physiques des passagers : il est ainsi question des cris des vendeurs à la sauvette, de la sensation de chaleur humide – « *the air was already muggy* » (p. 17) – de la violence de la lumière – « *blinking in the sun’s glare* » (p. 18), mais aussi des effets du voyage lui-même sur le corps – « *cramps uncramped* » (p. 18). Le champ lexical des sensations est omniprésent : « *feel* » (p. 17) ; « *a strange sensation* », « *sense of smell* », « *all senses became one* » (p. 18). Cette description sert à retarder la présentation de l’objet de l’enquête du narrateur-journaliste et à plonger le lecteur dans un cadre – spatial – qu’il est invité à saisir par les sens. Une fois le décor posé, le narrateur fait émerger du groupe de voyageurs David Munyakei, décrit comme « *a light-skinned young man of 25* » (p. 18). Si le lecteur sait de qui il s’agit, le narrateur le présente en le nommant de façon provisoire : « *We’ll call him David for now* » (p. 18). En effet, c’est ainsi, nous dit-il, que David Munyakei se présente à l’époque à ceux qu’il rencontre. Le texte fonctionne donc comme une

⁸⁰⁷ KAIZA, David, « Benediction in Oyugis », *art. cit.*, p. 117.

⁸⁰⁸ Il est intéressant de noter que la date mentionnée ici est erronée par rapport à ce qu’indique la chronologie qui précède le texte. On trouve en effet dans la chronologie : « *Late 1994 : [...] Munyakei flees to Mombasa.* » (p.44). On peut se demander si l’adoption d’une scénographie romanesque peut expliquer cette erreur.

reconstitution, fidèle aux moindres détails – les vêtements portés par David sont ainsi décrits –, dans laquelle est plongée le lecteur par un narrateur-conteur qui semble adopter un point de vue omniscient qui oscille entre subjectivité – projection d’une intériorité du personnage – et objectivité – données historiques factuelles. Mombasa est décrite ainsi :

Mombasa in the early 1994 was in many ways a great place for a young man trying to make a fresh start. [...] Like Nairobi, Mombasa was flush with cash from the recent elections – there were deals to be made everywhere. [...] Unlike Nairobi, Mombasa was pleasing to a young man’s eyes. It was relatively easy to survive. (p. 19)

Le passage présente en effet des données objectives (l’argent qui inonde la ville à la suite des élections) qui se trouvent filtrées par les yeux de ce « *young man* » et nuancées par des formulations axiologiques (« *great place* », « *pleasing* », « *easy* ») qui renvoient à une subjectivité.

Le narrateur procède ensuite à une description de l’apparence physique de David, telle qu’elle est perçue à Nairobi d’une part et à Mombasa d’autre part. Sa complexion claire le rend visible à Nairobi (« *he was always visible, a curiosity* », p. 18), explique son assimilation aux expatriés ou touristes blancs (« *people mistook him for a mzungu* », p. 19), tandis qu’elle le rend invisible à Mombasa, ville métissée – « *his light skin immediately blended in* » (p. 18) – où l’on peut facilement le prendre pour un des membres des « *light-skinned peoples that pepper the Kenyan coast* » (p. 18-19), Arabes, Swahili ou Mbarawa. D’emblée, ce développement permet d’introduire l’image du camouflage, d’une nature caméléonesque du personnage, qui ne résulte pas tant d’une présentation de soi que de la projection des préjugés de ceux qui le regardent. Plus loin, Munyakei dira « *It’s like when I tell people I’m a Maasai – and they say no. I’ve learned you don’t have to tell people anything about what you are. Wanakataa [ils refusent]. Wanasema [ils disent] how comes* » (p. 85). La thématique identitaire est donc introduite d’abord par le biais de l’apparence du personnage, mais représente le moteur de la démarche de B. Kahora, qui cherche à comprendre qui est David Munyakei et, à travers lui, à déconstruire la notion de « héros ».

Le texte laisse ainsi apparaître une instabilité générique, en ce que la mise en place dans les premières pages d’une scénographie romanesque prise en charge par un narrateur omniscient fait rapidement apparaître les failles dans la connaissance de celui-ci. La présence d’expressions de la modalité épistémique – « *there is evidence that* » (p. 29) ; « *must have been* » (p. 29, 45) – renvoie à une démarche qui se rapproche de l’enquête, ce qui, rétrospectivement, invite le lecteur à lire les passages romancés comme des reconstitutions de

la part du journaliste-inscripteur. Les cinq premiers chapitres se construisent dans cet effacement du narrateur, dont la présence se fait uniquement sentir à travers un discours qui est tantôt de l'ordre de l'exposition didactique de faits, tantôt dans la reconstitution de la vie de Munyakei à travers la retranscription de ses paroles ou de celles de ses proches – frère, femme, amis. La figure du journaliste investigateur se laisse voir en creux, dans la présentation des résultats de cette enquête, c'est-à-dire principalement à travers la structure choisie pour le récit.

En effet, en choisissant de ne pas suivre une chronologie classique qui reprendrait le cours de la vie de David Munyakei de sa naissance à sa mort, et de ne pas prendre l'affaire Goldenberg comme point de départ du texte – déjouant ainsi les attentes provoquées par le sous-titre – l'inscripteur invite le lecteur à suivre sa démarche de dévoilement de l'homme privé derrière la figure publique connue de tous. Ainsi le premier chapitre est dédié en grande partie à la vie professionnelle mais surtout amoureuse de David Munyakei à Mombasa, et la thématique de la corruption n'est introduite dans le texte que par touches successives qui créent une tension dramatique en retardant l'évocation de l'événement qui provoque la fuite sur laquelle s'ouvre le texte. Dans les premières pages, mention est faite de façon allusive aux papiers qu'il transporte et enterre à Mombasa (p. 19 et p. 21) et les circonstances de sa fuite de Nairobi sont évoquées de façon très vague – « *the misfortunes that had finally caused his flight* », p. 19. Il faut attendre la page 26 pour que David Munyakei soit explicitement associé à l'une des figures centrales de la révélation du scandale Goldenberg : « *Based on how they knew him, many of David's present friends would have hardly credited him with revealing the scandal that was starting to become a daily feature in the papers* ». Le lecteur est ainsi invité à « oublier » ce qu'il connaît de l'affaire par le biais du discours médiatique pour s'intéresser d'abord à l'homme dans sa face privée.

La mise en scène de l'inscripteur intervient à proprement parler dans le sixième chapitre, celui qui fut ajouté au texte d'abord publié dans le troisième numéro de la revue. Ce chapitre fait apparaître de façon visible le « *I* » qui prend en charge le discours.

3. *Mise en scène de l'inscripteur*

Dans ce chapitre, la narration à la troisième personne cède la place à une narration à la première personne. La figure contradictoire et kaléidoscopique de David Munyakei, présentée comme en constante réinvention – par rapport aux lieux traversés, mais aussi à la langue parlée – n'occupe plus une place centrale dans le discours en tant qu'objet d'enquête et de dévoilement. Au contraire, c'est ici la figure de Billy Kahora, journaliste écrivain qui est

mise en scène dans son rapport à son objet d'enquête. Le chapitre s'ouvre sur l'annonce faite au narrateur de la mort de David Munyakei. Billy Kahora se trouve alors en retraite, occupé à la préparation du quatrième numéro de la revue. L'annonce de la mort de Munyakei est présentée dans le contexte dans lequel Billy Kahora l'apprend, associée dans son souvenir au lieu et aux papillons de nuit qu'il observe : « *Death always seems to take me back to where I was when the news came. So I would remember the moth, a harbinger of death in some cultures. I would also remember that part of me felt safe and insulated* » (p. 94). Le paysage nocturne qu'il a sous les yeux se transforme en toile sur laquelle se projettent les souvenirs des derniers moments passés avec David Munyakei : « *It was as if I had been given a canvas and the times I had spent with Munyakei flashed in an instant on that plain* » (p. 95). Dès lors, les souvenirs qu'il cherche à conjurer sont de l'ordre des détails personnels propres à Munyakei comme son rire ou sa voix : « *I deliberately willed snapshots of him, trying to hear him laugh, talk in his guttural half-whisper* » (p. 95). Cet exercice de conjuration de souvenirs se présente à travers l'image de la médiatisation intérieure : on retrouve l'image d'un écran (« *canvas* »), mais aussi celle d'instantanés photographiques (« *snapshots* »). Ces images permettent au narrateur de renforcer le contraste entre sa démarche herméneutique et la parodie que représente celle des médias :

Through my jaundiced eye I scoffed at what seemed like a struggle to construct a narrative capsule of heroism from David Munyakei's life. I watched the continuity announcer fail in 'advert' tones to capture the text and essence of this Everyman hero and plant it in the Kenyan psyche (p. 95).

La figure du narrateur, caractérisé par sa connaissance et son expérience – « *jaundiced eye* » – renvoie du côté du stéréotype commercial – « *advert tones* » – le discours médiatique, réduit plus loin à un « *babble of static incoherence* » (p. 95). La démarche de l'inscripteur s'oppose à celle des médias en ce que ceux-ci cherchent à construire de toutes pièces une figure de héros, alors que la démarche du journaliste-inscripteur est inverse : il s'agit précisément de travailler cette idée de « héros » pour la déconstruire. Ce travail de déconstruction de la figure de héros s'effectue de différentes manières. À travers une narration objective, qui a toutefois recours à des procédés de reconstitutions romanesques, les quatre premiers chapitres visaient ainsi à mettre en présence différentes facettes de la personnalité de David Munyakei, selon les époques et les lieux, donnant ainsi au personnage une épaisseur et une complexité qui s'opposent à l'image lisse, aseptisée et essentialiste du héros. L'identité de Munyakei se révèle alors complexe car changeante dans l'espace et dans le temps. Ce premier temps de la

déconstruction du personnage et de sa reconstruction par touches successives ne semble pas suffisant. L'annonce de la mort de Muniyakei pousse ainsi Billy Kahora à se tourner vers sa propre relation à l'objet de son enquête.

L'image de l'auteur qui transparaisait dans la première version du texte correspondait à l'image du journaliste engagé, incorruptible et sans complaisance à l'égard du politique. Ainsi, dans l'épilogue du texte, le narrateur décrit une conversation qu'il a avec le fils d'un ministre, lors d'une cérémonie de remise de prix organisée par la *Kenya Human Rights Commission* en 2005. Ce dernier cherche, à mots couverts, à acheter le silence de Muniyakei. La reprise de cette scène dans le texte permet à l'inscripteur de mettre en avant un certain *ethos* qui s'oppose implicitement à celui porté par le fils du ministre, et fait apparaître l'écrivain comme potentiellement dangereux pour l'ordre établi. Lorsque B. Kahora se présente à lui en tant qu'écrivain (« *I am a writer* », p. 128), son sourire disparaît et il refuse de lui parler : « *I'm not repeating anything. Then you go lie and quote me* » (*ibid.*). L'argument de la mauvaise foi et de la malhonnêteté de l'écrivain parcourt le discours du ministre : « *All of you people are crooked* » (p. 128) ; « *You are not straight. All you people are not honest* » (p. 130). Le recours au discours direct et à la citation permettent d'une part de montrer au lecteur que B. Kahora se soucie peu des injonctions du fils du ministre à ne pas le citer, mais aussi à faire apparaître l'ironie de ce discours : la dénonciation par cet homme de la malhonnêteté supposée de tout journaliste est annulée par la tentative de corruption à laquelle il se livre. B. Kahora se présente en outre comme refusant de se laisser intimider (« *I did not come here to be lectured* », p. 128) et corrompre. Il se présente de plus comme le représentant du peuple : « *By July, we'll have 100,000 signatures of people clamouring for Muniyakei to get his job back. [...] Vox Populi Vox Dei* » (p. 129). Ce passage témoigne de la croyance du journaliste à l'influence de son texte et de la pétition lancée à l'issue de sa publication, et lui fait implicitement endosser le rôle de l'écrivain au service de son peuple dont il porte la voix. Cette vision optimiste, renforcée dans la première version du texte par la mention de la campagne lancée par *Kwani?* (« *Kwani? is also running a campaign and a petition to get David Muniyakei's job back* », *Kwani?* 3, 2004, p. 98), est en revanche mise à mal dans la version de 2008. Cette fois-ci, le texte se clôt sur l'impact de l'affaire Goldenberg sur l'économie kényane et, implicitement, sur l'absence d'effets de cette pétition : « *The Goldenberg scandal cost the Kenyan economy an approximate Ksh 68 billion. [...] Its main culprits are yet to be brought to justice.* » (p. 130)

Dès lors, le narrateur des chapitres ajoutés à la seconde version du texte nuance cette première posture en donnant à voir la complexité des rapports entre le journaliste écrivain et le sujet de son texte. Le journaliste n'y est plus présenté comme celui à qui il revient de « sauver » ou d'aider David Munyakei, mais au contraire comme un personnage secondaire, sans importance (« *I would just be one of the clowns who had to finally leave the stage* », p. 97). Il dénonce l'illusion sur laquelle repose cette idée même de devoir aider David Munyakei : « *Part of me, like many who encountered him as the Goldenberg hero, expected him to be the same, and had freeze-framed him circa 1992 – as the Goldenberg Hero* » (p. 107). En relatant les dernières rencontres avec David Munyakei, lors desquelles celui-ci soulève la question embarrassante de sa rétribution financière, et refuse la publication du texte par la presse si B. Kahora ne le paie pas immédiatement (« *No cash now. No story now* », p. 106), le narrateur présente au lecteur une autre facette de D. Munyakei, qu'il associe au « *hustle* ». Ce terme renvoie au règne de la transaction financière dans les rapports interpersonnels : tout le monde cherche à vendre quelque chose, à faire payer l'autre. Cette omniprésence s'explique selon B. Kahora par le déclin économique et la corruption généralisée qu'a entraînés, entre autres, l'affaire Goldenberg. Dès lors, le rapport que B. Kahora entretient avec David Munyakei est placé sous le signe d'une incompréhension :

The very reason he was being helped was because he was imagined as somebody outside such an earthly transaction as the hustle. Many of his helpers worked for institutions that frowned on the hustle. So few of his helpers, myself included wanted to have that hustle conversation. [...] His helpers wanted a hero and he wanted a few shillings (p. 108).

Plus loin, on lit : « *We, as institutionalised individuals, were speaking to the 2005 version of Munyakei as though it were the 1992 model hero who sat before us* » (*ibid.*). La fluctuation de l'identité de Munyakei dans l'espace mise en avant dans les cinq premiers chapitres est redoublée par son évolution dans le temps. L'illusion de la permanence du statut de « héros » et des qualités morales qui lui sont associées est ainsi démontée, et avec elle sa pertinence même, dans un contexte où tout est à vendre. En contrepoint à la figure de l'écrivain engagé dans un acte qui se présente comme désintéressé et gratuit, mise en avant dans l'épilogue, celle qui apparaît dans le chapitre 6 est présentée comme partie prenante de ce règne de la transaction : « *What I, as a writer, called a pitch to the Editor was just a hustle of sorts* » (p. 107). À la jubilation de l'écrivain engagé, qui refuse la corruption et croit en son pouvoir de changer l'ordre des choses par son action, mise en scène dans l'épilogue (« *I was*

enjoying myself», p. 129), répond l'impuissance et la prise de conscience de l'illusion dont découle cette posture (« *crestfallen* », p. 106). Finalement, l'entreprise de dévoilement de la réalité d'un homme mise en œuvre par le texte est mise à mal et le narrateur révèle les limites de sa démarche :

I couldn't help but think how there is something hit and miss about trying to get to know someone who is already a public personality. [...] People like this seem to have a jumpy essence – hard to pin down, always shifting as if they are playing for an invisible camera (p. 102).

4. Conclusion

Le texte de B. Kahora, à la lecture de ses deux versions publiées, utilise la scène générique de la création non-fictionnelle afin de mettre en œuvre une entreprise de déconstruction du mythe de la figure du « héros ». Cette déconstruction passe par la volonté de rendre compte de toutes les facettes de la personnalité de David Munyakei, en articulant face publique et face privée. À un premier niveau de lecture, cette démarche semble s'inscrire dans une volonté de réhabilitation d'une figure injustement oubliée, volonté qui semble instaurer dans le texte une figure de l'écrivain-journaliste engagé. À un second niveau, visible dans la seconde version du texte, la déconstruction du mythe du « héros » met à mal cette première image de l'écrivain, implicitement renvoyée du côté du mythe, de l'illusion, au même titre que la figure du héros. Les images de la farce (« *Munyakei's life [...] goes up there as one of the biggest farces this country has seen* », p. 122-123), à laquelle participe l'écrivain (« *one of the clowns* », p. 97) contribuent à la dépeinture de la société kényane comme espace carnavalesque où les valeurs sont inversées : Munyakei y devient « *the Hero who had died a Loser* » (p. 122). Le portrait de Munyakei est exemplaire d'une attitude typiquement kényane face à ses héros, et le narrateur le compare aux figures des Mau Mau oubliés : « *Like every Mau Mau freedom fighter, he had a home-guard pulling a miraculous photo finish at the Uhuru ticker tape to become ascendant in the new Kenya* » (p. 122). Comme les Mau Mau, il occupe une place complexe dans l'imagination nationale : « *a token admiration intermixed with cynical dismissal* » (p. 121). L'espace kényan devient finalement le sujet du texte, et le texte biographique invite le lecteur à interroger la façon dont s'y construisent les mythes. Le recours au genre de la création non-fictionnelle sert ici une volonté de caractérisation romanesque d'une figure publique qui permet de déconstruire les représentations stéréotypées, essentialistes et mythiques du « héros ». Il s'agit, par la reconstitution de sa vie, de coller au plus près de la vérité de l'homme et de sa vie à travers une dramatisation non-linéaire de

celle-ci. De plus, le choix de cette scène générique permet de mettre en avant une figure d'écrivain-journaliste engagé dans une démarche d'investigation et de témoignage qui est aussi dévoilement, au-delà de l'homme dont il est question, d'une certaine condition kényane.

Chapitre 9 : La paratopie créatrice de Binyavanga

Wainaina

La revue, fondée par B. Wainaina, fut, pour une nouvelle génération d'écrivains, le cheval de Troie qui leur permit de faire leur entrée dans le champ littéraire kényan et de créer, de par leurs paratopies multiples, les conditions de leur création littéraire. Les déclarations d'intention et les manifestes de la revue laissent apparaître une série de motifs paratopiques : écart générationnel, écart à une norme littéraire, paratopie d'apparence à travers l'*hexis* de son fondateur et son graphisme. Ces différents motifs paratopiques apparaissent comme autant de façons de se rapporter aux conditions d'exercices de la littérature à une époque donnée. La revue apparaît donc comme un lieu où se jouent les négociations entre appartenance et non-appartenance, négociations propre à la paratopie créatrice, telle que la définit Maingueneau : « toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie"⁸⁰⁹ ». En tant que réseau de sociabilité qui déborde du champ kényan pour s'inscrire dans le champ plus large de la création littéraire africaine, en tant qu'espace où se trouvent brouillées les frontières génériques du littéraire, la revue en elle-même est une paratopie. Dans le cadre de la revue, son fondateur, on l'a vu, développe plusieurs *ethè* qui relèvent tout à la fois de la rébellion à l'égard d'un ordre littéraire établi, mais aussi d'une volonté de se faire le passeur, le porte-voix et le représentant de son peuple. Cette paratopie propre à la création littéraire joue donc sur deux plans : l'espace littéraire et la société. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, il soulignait ainsi sa paratopie, la plaçant sous le signe de la malédiction : « *I consider myself part of the in-between generation, neither that of Ngugi wa Thiong'o nor that of hip-hop, a 'cursed generation', who didn't invent forms, and are thus instinctively drawn to recognize what there is, to report on what is out there to be seen*⁸¹⁰. » On retrouve dans son propos une volonté de rendre compte, de se faire le témoin et dans une certaine mesure le porte-parole d'un ensemble de voix nouvelles qui émergent au Kenya, combinée à une euphémisation de son rôle de créateur, puisqu'il semble placer son travail davantage du côté de l'inventaire (« *recognize what there is* ») que de l'invention (« *didn't invent forms* »). Ici, la paratopie « générationnelle » (« *in-between generation* ») est

⁸⁰⁹ Maingueneau, D., *op.cit.*, loc 2216.

⁸¹⁰ Entretien avec Binyavanga Wainaina, reproduit en annexe (Annexe 3).

bien présentée comme le moteur d'une création littéraire. Cette citation semble faire écho à la définition que D. Maingueneau propose de l'écrivain :

Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.⁸¹¹

Nous souhaiterions donc consacrer ce chapitre à l'analyse de la paratopie créatrice propre à Binyavanga Wainaina. Il s'agira de mettre au jour la manière dont sa propre paratopie créatrice se retrouve dans ses textes et les nourrit, et celle dont elle contribue à faire émerger une posture propre à l'écrivain. Le singulier de « paratopie créatrice » peut paraître trompeur, dans la mesure où chez Wainaina, on retrouve plusieurs motifs de la paratopie, dont les effets se cumulent et qui interfèrent les uns avec les autres. Nous nous intéresserons à plusieurs types de textes qui ne relèvent pas tous de la même scène générique : des nouvelles parues dans les pages de la revue⁸¹² à ses essais, dont le plus connu est sans conteste *How to Write About Africa*⁸¹³, avant de nous attarder sur l'écriture de soi qui se déploie dans ses deux textes autobiographiques, *Discovering Home* et *One Day I Will Write About This Place*.

Binyavanga Wainaina, nous l'avons vu, occupe une position complexe dans l'espace littéraire mondial : reconnu par une instance étrangère, le *Caine Prize*, avant d'être admis dans le champ littéraire national, journaliste et écrivain, créateur d'une revue littéraire au Kenya et directeur du *Chinua Achebe Center for African Writers and Artists* auprès du Bard College aux États-Unis, il est publié en Angleterre, aux États-Unis et au Kenya. Il semble donc s'inscrire dans une grande variété de réseaux littéraires, institutionnels et intellectuels qui se déploient au-delà de frontières géographiques fixes, et qui brouillent les échelles nationale, continentale et mondiale. Kényan par son père, Ougandais par sa mère, élevé dans

⁸¹¹ Maingueneau, D., *op. cit.*, empl. 2192.

⁸¹² Il s'agit de trois nouvelles publiées dans les pages de la revue : *An Affair to Dismember (Kwani? 1)*, *Ships in High Transit (Kwani? 2)* et *All Things Remaining Equal (Kwani? 4)*, qui seront respectivement désignées dans le texte par les abréviations suivantes : *AD*, *SHT* et *ATR*.

⁸¹³ Ce texte, qui a connu une large circulation, est d'abord paru dans *Granta*, ([en ligne], Hiver 2005, n° 92, [référence du 30 août 2014]. <<http://www.granta.com/Magazine/92/How-to-Write-about-Africa/Page-1>>), avant d'être publié en 2006 par le Kwani Trust dans la collection *Kwanini*. Il a été reproduit dans sa traduction française dans le *Courrier International*, n° 978-979-980 du 1^{er} août 2009. Les références citées sont tirées du texte publié par le Kwani Trust : WAINAINA, Binyavanga, *How to Write About Africa*, Nairobi : Kwani Trust, Kwanini Series, 2006.

une famille de classe moyenne dans les années 1980, nourri de culture américaine qui inonde le Kenya à l'époque, il quitte le Kenya en 1990 pour l'Afrique du Sud, où il séjournera plus de dix ans. Après quelques années passées au Kenya, il part pour les États-Unis en 2006, où il enseigne dans diverses institutions, avant de rejoindre le *Chinua Achebe Center for African Writers and Artists*.

La démarche créatrice de l'auteur, telle qu'elle apparaît dans les trois nouvelles publiées dans les pages de la revue, mais aussi dans ses autres écrits, plus ou moins autobiographiques, semble motivée précisément par une certaine difficulté à trouver une place dans le monde (littéraire ou social). Écrire relève dès lors à la fois d'une mise en forme, d'un apprivoisement d'une réalité chaotique et complexe dans l'espace rassurant du texte – « *At least there [on the written page], they [things] can be shaped*⁸¹⁴ » – mais aussi de la mise en scène des effets totalisants et aliénants de discours et de textes qui donnent à l'Autre une forme présentée comme définitive et essentielle. Deux types de postures, complémentaires, parfois contradictoires, peuvent être mises au jour. D'une part, l'on a la posture engagée de l'écrivain satiriste, qui, à la suite d'une tradition intellectuelle pan-africaine et anti-impérialiste, s'érige contre les discours médiatiques et littéraires tenus en Occident sur l'Afrique qui perpétuent l'image d'une Afrique muette, victime, et invisible tant que sa parole n'est pas médiatisée par ce même Occident. Cette posture est toutefois marquée par une dimension parodique. Davantage qu'un discours contre, agoniste et dénonciateur, le texte semble constituer une parodie de l'écriture-contre (ce « *writing back* » devenu cliché des études postcoloniales).

La posture de l'intellectuel engagé, du satiriste impitoyable sera l'objet du premier temps de notre analyse. Son texte satirique et polémique, *How to Write about Africa* nous permettra de mettre au jour comment les questions du discours, et du lien qui unit savoir et pouvoir, alimentent ce texte.

Dans un second temps, nous verrons comment la problématique de la perméation des discours intègre ses textes fictionnels. Comme dans son texte parodique, les nouvelles mettent en scène pour les interroger toute une série de discours, dont les fondements sont sapés un à un. La visée de l'écrivain dépasse ici le lectorat local, national, et semble davantage concerner un public occidental dont il invite à interroger les discours producteurs d'identité. En effet, l'identité est toujours chez B.Wainaina corrélative du discours, elle le travaille autant qu'elle est traversée et informée par le discours qu'on projette sur elle.

⁸¹⁴ WAINAINA, Binyavanga, *One Day I Will Write About This Place*, op.cit., p.152.

La notion développée par D. Maingueneau de « paratopie » paraît pertinente ici, dans la mesure où elle semble décrire la position à la fois des personnages des nouvelles de B. Wainaina, et renvoyer précisément à la position que celui-ci adopte. La paratopie décrite par D. Maingueneau est une « localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit dans l'impossibilité même de se stabiliser⁸¹⁵ ». Elle représente cette situation énonciative propre à l'écrivain qui ne peut être ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de la société, et qui est à la fois le moteur de la création littéraire et son produit. Selon les mots de D. Maingueneau, elle est « à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce qui interdit toute appartenance⁸¹⁶ ».

Il ne s'agit pas de voir dans les personnages de B. Wainaina des « figures » de l'écrivain, mais plutôt de repérer dans les nouvelles ce que D. Maingueneau nomme, s'inspirant des linguistes énonciativistes, les phénomènes d'« embrayage paratopique ». Ces « embrayeurs » sont des éléments qui permettent d'inscrire dans un énoncé une relation à la situation d'énonciation. Des termes comme « je », « ici », ou « maintenant » sont ainsi autant d'embrayeurs qui « participent à la fois de la langue et du monde, qui tout en restant des signes linguistiques prennent leur valeur à travers l'événement énonciatif qui les porte⁸¹⁷ ». Suivant ce modèle, l'embrayage paratopique serait constitués d'éléments qui « participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'instaure l'auteur qui construit ce monde⁸¹⁸ ».

Enfin, nous reviendrons sur les textes autobiographiques de l'auteur, dans lesquels celui-ci renouvelle la figure de l'écrivain décrite précisément à travers le motif de l'écart que l'écriture permet de combler. Dans *Discovering Home*, la reprise de la scène générique du récit de voyage, associée à la thématique du retour au pays permet d'interroger la notion d'identité qui s'articule étroitement à l'espace et au temps. Dans *One Day I Will Write About This Place*, c'est à travers le recours à l'autofiction et la reconstitution de son enfance que B. Wainaina présente la naissance d'une vocation.

⁸¹⁵ MAINGUENEAU, D., *Le discours littéraire, op. cit.*, empl. 1356.

⁸¹⁶ *Ibid.*, empl. 2217.

⁸¹⁷ *Ibid.*, empl. 2468.

⁸¹⁸ *Ibid.*, empl. 2479.

A. Écrire l’Afrique : une littérature de combat

Un des textes les plus connus de Binyavanga Wainaina n’est pas *Discovering Home*, la nouvelle qui lui a valu le prix Caine, mais un texte satirique et critique intitulé *How to write about Africa*⁸¹⁹. Ce texte qui a la forme d’un faux manuel d’écriture destiné aux écrivains aspirant à écrire sur l’Afrique est une réaction à tous les écrits sur l’Afrique et à leur tendance à généraliser le comportement, ou la pensée de l’« Africain », vision essentialiste qui tend à perpétuer des clichés répandus. Le texte est en fait issu d’un courriel envoyé par Binyavanga Wainaina au rédacteur en chef de *Granta*, le magazine littéraire britannique de Cambridge, lorsqu’il découvre le contenu du numéro du magazine consacré à l’Afrique publié en 1994⁸²⁰. Ce numéro est selon lui « *populated by every literary bogeyman that any African has ever known*⁸²¹ », dont Ryszard Kapuściński. Lors de la publication d’un nouveau numéro sur l’Afrique, dont le titre n’est plus « Africa » mais « The View From Africa⁸²² » – changement de perspective révélateur – le rédacteur en chef destinataire du courriel de Binyavanga Wainaina lui propose de le publier avec quelques changements. C’est le début de la médiatisation de ce texte, qui finira par se transformer en manifeste, blason de l’écrivain kényan et lui vaudra bien des réactions, réponses et critiques.

Sa colère à l’égard des figures du discours européen ou occidental sur l’Afrique se manifeste également à l’occasion de l’invitation de Ryszard Kapuściński par PEN-America à participer à une conférence organisée à New-York en avril 2005, aux côtés de figures comme Salman Rushdie, Margaret Atwood et Wole Soyinka.⁸²³ La critique violente émise par Binyavanga Wainaina à l’égard des écrits de Kapuściński, qu’il décrit comme « *a fraud. A liar. And a profound and dangerous racist*⁸²⁴ » s’exprime également dans ce texte⁸²⁵ publié

⁸¹⁹ Nous ferons référence au texte dans sa version publiée en 2006 par le *Kwani? Trust* dans la collection *Kwanini*.

⁸²⁰ « Africa », *Granta*, 48, Automne 1994.

⁸²¹ Binyavanga Wainaina, « How to write about Africa II : The Revenge », *Bidoun*, n°21, Septembre 2010.

⁸²² « A View From Africa », *Granta* 92, Winter 2005. On trouve dans ce numéro des textes de la nouvelle génération d’auteurs africains comme les Nigériens Chimamanda Adichie, ou Helon Habila.

⁸²³ Il publie le 16 avril 2005 un texte qui fait réfléchir les membres de PEN-America et appelle les artistes à réagir à cette invitation, sur le blog de Martin Kimani (autre écrivain et journaliste kényan). [<http://bulletsandhoney.wordpress.com/2005/04/16/ryszard-kapuscinski-binyavanga-wainainas-rage-in-manchattan-2/>], consulté le 22 août 2010.

⁸²⁴ *Ibid.*

dans *Granta*, magazine britannique dans lequel les textes de Kapuściński lui-même étaient publiés⁸²⁶. La dangerosité du journaliste tient selon B. Wainaina à l'influence de ses écrits sur la façon dont les journalistes occidentaux parlent de l'Afrique, influence que ne suffirait pas à contrebalancer tous les écrits africains sur l'Afrique⁸²⁷ :

Ryszard Kapuściński is the intellectual leader of this community, who, sadly (and if his writings were only about affecting the minds of Europeans, I do not care) have a huge effect on our lives. Now. A large part of the history of Africa has been decided by a well-armed and powerful Europe, with a well-armed and compelling 'way' of seeing us that justified their actions. Talk to any Reuters or AP journalists based in Africa: Ryszard Kapuściński is their guru. They put out news that dominates the coverage of the continent to the rest of the world...and their primary source to 'understand our minds' is Ryszard Kapuściński⁸²⁸.

À travers la figure de Kapuściński, ce que vise B. Wainaina est bien cette confusion entre récit de voyage littéraire, dont ne sont pas absents certains éléments fictionnalisés, et écriture anthropologique et scientifique faite par les journalistes contemporains. La dénonciation de Binyavanga Wainaina semble à première vue fortement ancrée dans une conception anti-impérialiste, nourrie des travaux anglo-saxons issus des études postcoloniales⁸²⁹, où les mots sont des auxiliaires de la domination physique ou économique, où le discours construit par l'Occident sur l'Autre représente une façon de le contrôler, de l'asservir. La fiction de l'« Afrique », comme celle de l'Orient dont Edward Saïd a démontré la fictionnalité, relève d'une rêverie exotique teintée d'anthropologie, qui finalement en dit plus long sur le sujet

⁸²⁵ Voir par exemple, « A lot of time in Kapuściński's books is spent telling the reader what "the African" thinks, believes and feels. [...] The Kenyan writer Binyavanga Wainaina mercilessly lampooned this vision in his "How to Write About Africa" essay for *Granta* », WRONG, Michela, « Kapuściński, more magical than real », *New Statesman*, 12 février 2007.

⁸²⁶ Les premières publications de Ryszard Kapuściński dans *Granta* datent de 1985 (« Warsaw Diary », *Granta*, printemps et été 1985, n° 15 et 16), et il devient un contributeur régulier jusqu'en 2004 (« When There is Talk of 1945 », *Granta*, hiver 2004, n° 88).

⁸²⁷ Le débat que Binyavanga Wainaina engage sur le blog cité plus haut avec Remi Raji, un membre de PEN-Nigeria est centré sur la question du droit d'expression, et notamment sur l'alternative : interdire la présence de Kapuściński (position défendue par l'auteur kényan) ou engager un dialogue avec lui, dialogue qui verra la vérité sur l'Afrique triompher (point de vue défendu par Remi Raji).

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ On pense évidemment ici aux travaux d'Edward W. Saïd comme *Culture and Imperialism* (New York : Vintage Books, 1994), à ceux d'Homi Bhabha (*The Location of Culture*, Londres : Routledge, 2003 (1994)) ou encore au livre dirigé par Bill Ashcroft et au titre révélateur de cette problématique : ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G. et TIFFIN, H., *The Empire Writes Back*, Londres : Routledge, 2005 (2002).

écrivain que sur le sujet du texte. La perpétuation d'un discours essentialiste sur l'Afrique (généralement conçue comme une entité homogène, indifférenciée) pose problème à Binyavanga Wainaina, non seulement du fait du caractère raciste de certains propos, mais surtout à cause de la dépossession qu'il entraîne en termes de définition de sa propre identité, et des conséquences bien réelles de cette dépossession. De plus, l'acceptation et la reconnaissance de ce discours par des figures intellectuelles comme Salman Rushdie⁸³⁰, contribue à le consacrer comme discours rationnel et objectif, ainsi qu'à cantonner les Africains dans une marge distante, un lieu dont on parle mais dont la parole n'accède jamais au « centre », ou selon les mots de Binyavanga Wainaina « *as if Africa and Africans were not part of the conversation, were not indeed living in England across the road from the Granta office. No, we were "over there," where brave people in khaki could come and bear witness*⁸³¹ ».

Les images convoquées par Wainaina ici, qui relèvent de l'exclusion, de la marginalité et de la passivité silencieuse sont autant d'indices d'une position dans laquelle on cantonne le sujet africain et contre laquelle l'écrivain cherche à s'élever. Contrairement aux premiers écrivains africains de la Négritude, qui retournèrent ce type de discours en en inversant les polarités ou comme Ngugi wa Thiong'o qui prônaient un recentrement, un retour à une langue du peuple⁸³², B. Wainaina subvertit ce type de discours à travers des procédés d'ironie, dans un texte où l'inscripteur, l'énonciateur à l'origine du discours, s'efface, ou n'apparaît qu'en creux. Le choix de la scène générique de la parodie est intéressant et fait écho à la façon dont la question du discours sur l'Afrique est traitée dans ses textes fictionnels. Le texte *How to write about Africa* ne se présente pas comme une contre-attaque frontale, un pamphlet dénonciateur, mais au contraire manipule l'ironie en mettant en avant tous les lieux communs du discours sur l'Afrique, pour mieux les dénoncer. L'accumulation et la juxtaposition de clichés suffit à révéler leur nature absurde et ridicule. B. Wainaina semble ici pousser à son

⁸³⁰ Binyavanga Wainaina cite les propos de Salman Rushdie sur Kapuściński dans le blog mentionné plus haut : « *Kapuściński's writing, always wonderfully concrete and observant, conjures marvels of meaning out of minutiae.* »

⁸³¹ WAINAINA, B., « How to write about Africa II : The Revenge », *art. cit.*.

⁸³² Voir notamment *Decolonizing the Mind* et *Moving the Centre* de Ngugi wa Thiong'o, *op. cit.*.

paroxysme le concept de « *mimicry* » développé par Homi Bhabha⁸³³. Ainsi, on retrouve dans le texte les images véhiculées par les médias : images de la famine et des ravages des guerres civiles (« *Among your characters you must always include The Starving African, who wanders the refugee camp nearly naked, and waits for the benevolence of the West* », p. 8), stéréotypes sur la nature et les habitudes africaines (« *Make sure you show how Africans have music and rhythm deep in their souls, and eat things no other humans eat.* », p. 6), poncifs sur la corruption (« *The Modern African is a fat man who steals [...]. He is an enemy of development, always using his government job to make it difficult for pragmatic and good-hearted expats to set up NGOs or Legal Conservation Area.* », p. 8). L'emploi du ton prescriptif (avec l'omniprésence des modaux et des impératifs), et du pronom de la deuxième personne du singulier, l'absence complète de toute référence à un « nous », compliquent l'identification de la position d'énonciation dans laquelle se place l'inscripteur, ce qui explique que certains lecteurs aient lu le texte sans en déceler l'ironie⁸³⁴. La seule figure nettement positionnée est l'« Africain », cet Autre, cantonné dans l'étrange, l'exotique, les catégories arrêtées issues de la littérature coloniale et de tout un discours médiatique contemporain. Le texte fonctionne donc comme une loupe, un miroir parodique qui reflète en le caricaturant le discours hégémonique occidental. Les éléments propres à la caricature sont présents dans le texte : la caricature, du verbe italien *caricare* (charger), repose sur des effets d'exagération et de déformation⁸³⁵. L'exagération apparaît notamment dans les surenchères et les effets de reprise et d'amplification : « *Describe, in detail, naked breasts (young, old, conservative, recently raped, big, small) or mutilated genitals, or enhanced genitals. Or any kind of genitals. And dead bodies. Or, better, naked dead bodies. And especially rotting naked dead bodies* » (p. 10). La référence au corps et aux parties génitales vient renforcer la caricature en lui ajoutant une dimension grotesque et obscène, propre à la caricature. De plus, on trouve dans le texte un manichéisme poussé à l'extrême, qui renvoie cette fois au caractère simplificateur de la caricature : on compte dans le texte pas moins de dix occurrences de l'adverbe « always », et quatre de l'adverbe « never ». Voici comment les linguistes Lapaire et

⁸³³ Homi Bhabha le définit comme source de subversion du discours colonial : « *the menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority* », voir BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, op. cit., p. 88.

⁸³⁴ D'où des réactions outragées de lecteur, à l'image de ce commentaire, publié en avril 2009 : « *Africa is NOT LIKE THIS! I live in Africa and it is [sic] not really not like this* » sur le site de *Granta*: [en ligne] 2009, [référence du 11 septembre 2014]. <<http://www.granta.com/Magazine/92/How-to-Write-about-Africa/Discussion>>.

⁸³⁵ Voir l'article « Caricature » dans l'*Encyclopædia Universalis*.

Rotgé décrivent « always » :

Il y a dans *always* plus qu'une simple idée de totalité, ou si l'on préfère, d'intégralité. Car se saisir d'un « tout » implique que l'on se situe au-delà du détail, aucun moment particulier ne se détache (absence de spécification, « indifférenciation »). Voilà pourquoi les outils de totalisation (de saisie intégrale de...) sont fondamentalement des outils de nivellement (de traitement égalitaire de... ou du moins, de traitement indifférencié de..., comme si les différences n'existaient pas ou étaient sans importance)⁸³⁶.

Le détour par la linguistique énonciativiste offre des éléments intéressants pour l'analyse. En effet, ce recours à des « outils de totalisation » dans le discours, s'il est en premier lieu un moyen de « grossir » le trait, un outil d'exagération, finit par refléter le processus même de saisi du réel opéré par les discours occidentaux sur l'Afrique, selon Binyavanga Wainaina. On retrouve ainsi dans son texte les injonctions suivantes (nous soulignons) : « *In your text, treat Africa as if it were one country* » (p.6), « *keep your descriptions romantic and evocative and unparticular* » (*ibid.*), « *Blame the West for Africa's situation. But do not be too specific* » (p. 9), qui correspondent en tous points à cette « indifférenciation », et ce rejet des détails impliqués par l'adverbe « *always* ». L'usage de ces termes renvoie également à l'aspect « totalisant », et donc potentiellement totalitaire car hégémonique, de ce discours.

Dans ce texte, qui s'appuie sur la scène validée du manuel d'écriture et instaure, par l'emploi de formes impératives et de modaux, un *ethos* de l'énonciateur lié à une position dominante, l'inscripteur se pose comme celui qui détient un savoir et un savoir-faire, le garant d'une orthodoxie littéraire. La dénonciation de toute une série de textes sur l'Afrique qui circulent dans l'espace discursif mondial passe donc par une inversion des positions dominantes et dominées, et non par une dénonciation frontale de ces discours. Cette démarche et ce recours à la parodie semblent faire écho à l'analyse que mène Véronique Porra du texte d'Abdourahman Waberi, *Les États-Unis d'Afrique*, qui témoigne selon elle d'un détournement de discours répandus sur l'Afrique selon une modalité nouvelle : « Le détournement ne se fait plus ici par réfutation comme dans les littératures postcoloniales, mais par reproduction qui évide de son sens les assignations identitaires préalables⁸³⁷ ».

⁸³⁶ LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGE, Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 169.

⁸³⁷ PORRA, Véronique, « Rupture dans la postcolonie ? Sur quelques modalités de la contestation des discours exotiques et anthropologiques dans les littératures francophones contemporaines ». In SEGLER-MESSNER, Silke (dir.), *Voyages à l'envers. Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 27-44, p. 39.

Dans ce second essai, présenté comme la suite du premier⁸³⁸, « How to Write about Africa II : The Revenge », et paru dans la revue *Bidoun*⁸³⁹ en 2010, l'écrivain évoque les réactions provoquées par son premier essai et insiste sur la position particulière que lui a donné son texte : « *Now people write to ask me permission to write about Africa* », et s'imagine en censeur, douanier littéraire à qui reviendrait le pouvoir de juger qui peut ou non prétendre écrire sur l'Afrique – « *I have imagined myself standing at the virtual borders of Africa, a black minuteman with a rubber stamp, processing applications* ». On voit ici comme cette inversion des rapports de pouvoir se rapproche de l'inversion opérée par A. Waberi dans son roman. Plus loin, il se décrit comme « *'that guy', the conscience of Africa. I will admonish and give you absolution* ». La paratopie de l'écrivain africain confronté aux discours portés sur l'Afrique devient le moteur d'une création littéraire placée sous le signe du jeu et dans laquelle les positions dominante et dominée se trouvent inversées. De sujet silencieux et passif des textes occidentaux sur l'Afrique, l'écrivain devient une figure dotée d'un pouvoir quasi-divin dans l'espace discursif mondial. Toutefois, il ne s'agit pas d'un simple renversement, d'une inversion, qui une fois opérée resterait stable et immuable. Dans ce second texte, l'*ethos* de l'autorité trouve son envers dans une euphémisation du travail créateur de l'écrivain, signe que cette inversion est à concevoir sur le mode du jeu. Il présente ainsi la genèse du texte comme « *a piss-job, a venting of steam* » et sa publication comme le résultat d'une incapacité à produire un autre texte à la demande du rédacteur en chef de *Granta* :

They were doing a new « Africa » edition and wanted my perspective. Sure, sure, I said. And then forgot. And then remembered, felt guilty, felt the weight of a continent on my back. I was blocked and more blocked. [...] Finally, I wrote something about Bob Geldof. It was shit, said the editor – not his words, but he meant to say that and he was right. So I went back to work. The deadline came. The deadline went. I was busy working on a short story, busy working on my novel. [...] The editor called with an idea – why don't we publish your long crazy email? An extract, that is. Sure, I said, absentmindedly. [...] Cut, paste, cut, paste. A few flourishes here or there. Send.

It took an hour.

B. Wainaina dresse ici un portrait de lui-même en auteur distrait, qui dévalorise son statut de créateur de ce texte en insistant sur son incapacité à écrire (blocage), qui déprécie son travail,

⁸³⁸ Il serait plus juste de le qualifier de métatexte auctorial en ce qu'il retrace le destin et commente le premier texte.

⁸³⁹ Créée en 2004 et basée à New York, cette revue s'intéresse aux arts et à la littérature du Moyen-Orient.

et se contente finalement de faire du copier-coller. Par ce recours à l'autodérision et à travers la réduction du travail d'écriture à une réaction primaire et physiologique – « *in a fit of anger, maybe even low blood sugar* » – il sape la position dominante dans laquelle le plaçait son texte, l'inverse même, puisqu'il se soumet à la censure du rédacteur en chef. La posture nonchalante mise en scène ici, ainsi que l'ironie de l'expression « *felt the weight of a continent on my back* », semble finalement minimiser l'importance de ce texte et de son thème par rapport aux autres projets que mène B. Wainaina. Enfin, le destin du texte, qui connut une très large diffusion – « *it became the [sic] mostforwarded story in Granta history* » –, et qui pourrait être perçu comme un signe de succès, de reconnaissance et de légitimité littéraire permettant à son auteur d'atteindre une position dominante dans le champ discursif mondial, est à son tour euphémisé. B. Wainaina, inscripteur qui s'efface de son texte parodique, se voit transformé en destinataire de ce même texte, « *as something I might be interested in, as though I hadn't written it* ». Dès lors, le texte semble échapper à son auteur et se transformer à son tour en une forme dégradée de discours qui dégrade en même temps son auteur : « *I went viral; I became spam* ».

De ce jeu de renversement des positions dominantes et dominées qui illustre à nos yeux une paratopie créatrice rendue visible dans les essais de B. Wainaina, nous pouvons tirer plusieurs conclusions sur la posture adoptée par l'auteur. D'une part, on voit comment une situation de marginalisation ressentie par rapport à l'espace discursif et littéraire mondial peut être le moteur d'une création qui sape et inverse des positions de dominants et de dominés, tout en se plaçant à distance ironique du « *writing back* ». D'autre part, on retrouve dans le texte lui-même et dans l'essai qui retrace sa création, une posture ambivalente qui oscille entre revendication ironique d'un statut de gardien du temple à la position dominante, et autodérision et exagération qui en sapent dans le même geste l'autorité. La posture de Binyavanga Wainaina rappelle ici celle de Tony Mochama en ce qu'à travers elle, l'écrivain/inscripteur peine à être saisi et semble se dérober sans cesse, sans que puisse lui être attribué un lieu stable. Dans le même temps, ce jeu constant d'inversion des positions de pouvoir peut peut-être se lire comme la mise à distance de cet « *habitus postcolonial* » caractéristique des générations précédentes et qu'évoque Véronique Porra. Cet *habitus*, qui selon elle « de position subversive qu'il était, est devenu position consacrée⁸⁴⁰ » semble représenter tout à la fois une garantie de bonne réception et donc une stratégie de

⁸⁴⁰ PORRA, V., « Rupture dans la postcolonie ? », *art. cit.*, p. 32.

positionnement dans le champ littéraire, mais aussi répondre aux attentes d'un lectorat avant tout occidental.

En mettant en scène les discours pour les critiquer et les invalider, l'écrivain semble nous inviter à découvrir une forme de paratopie qui lui est propre : pris dans une multitude de discours, il nous dévoile d'un même geste son inscription dans ces discours et son rejet de ces discours, en un mot son appartenance et sa non-appartenance à ceux-ci.

Ce travail de déconstruction des discours essentialistes, figés et aliénants se poursuit dans ses textes fictionnels.

B. Les nouvelles : déconstruire le(s) discours

La scène générique de la nouvelle est utilisée pour mettre en avant tout un réseau de figures paratopiques. On y trouve des figures de paratopies d'identité, à travers des personnages qui sont toujours caractérisés par leur écart à un groupe : de Geoff, jeune Kényan enlevé à sa famille par une Britannique qui reconnaît son intelligence exceptionnelle (*AD*), à Milka, adolescente, qui vit avec sa mère, laquelle attend un enfant de son nouveau mari, un expatrié Britannique (*ATR*), en passant par Matano, diplômé de philosophie qui gagne sa vie au service d'une agence touristique (*SHT*). Les personnages mis en scène se trouvent toujours dans des lieux de contact entre différentes cultures, lieux qui les amènent sans cesse à interroger leur identité. Les lieux qui servent de cadre aux récits représentent également autant d'embrayeurs paratopiques, en ce qu'ils représentent à bien des égards être qualifiés de non-lieux⁸⁴¹ : village touristique, route, etc. Nous verrons comment ces motifs paratopiques, de par leur fonctionnement par l'écart, permettent au narrateur de mettre en scène une série de discours qui s'opposent et se répondent, et qui semblent imposer des *lieux communs* auxquels il paraît difficile d'échapper. Ces discours relevant de différents champs discursifs – littéraires, médiatiques – sont mis en présence dans les textes par le biais de phénomènes de

⁸⁴¹ On comprend ici le terme de non-lieu dans la définition qu'en a donné l'anthropologue Marc Augé dans *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXIe siècle», 1992. Pour M. Augé, ce concept s'oppose aux lieux anthropologiques, qui sont ou se veulent « identitaires, relationnels et historiques » (p. 69), en ce qu'il s'agit d'espaces de passage dans lesquels il n'y a ni rencontre véritable, ni construction de références communes à un groupe. Chacun s'y trouve isolé dans un rapport quasi-narcissique, et l'« espace du voyageur » apparaît à cet égard comme l'« archétype du non-lieu », par son caractère spéculaire : « il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment [...] comme si, en définitive, le spectateur était à lui-même son propre spectacle » (p. 110).

polyphonie et d'intertextualité qui rendent parfois difficile la localisation de l'instance narratrice. Les champs discursifs présents dans ces nouvelles sont de plusieurs natures, et rejoignent ceux qui étaient à l'œuvre dans le court texte parodique : champ discursif des ONG marqué par un discours développementaliste, champ discursif des médias qui oscille entre fascination pour l'univers mystérieux et exotique que représente l'Afrique et fascination voyeuriste mêlée de pitié pour un continent victime de catastrophes naturelles, de guerres civiles et de pauvreté, champ discursif de la littérature enfin. Ces différents champs s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Les nouvelles de B. Wainaina mettent en scène les idéologies qui sous-tendent les discours sur l'Afrique, et soulèvent des questions proches de celles que soulève Achille Mbembe dans son article sur les écritures africaines de soi⁸⁴². Ce dernier évoque le « penchant à la "clôture identitaire" » des deux courants idéologiques principaux qui ont cherché à « fonder une politique de l'africanité⁸⁴³ » : le courant marxiste et nationaliste d'une part, et le courant nativiste d'autre part. Il montre comment ces deux courants se fondent sur une notion d'« authenticité africaine » qui ne relève à ses yeux que de « l'incantation » et de la « construction liturgique⁸⁴⁴ ». L'authenticité africaine s'appuie sur l'idée d'une équivalence entre « race et géographie » et sur l'expérience du trauma de l'esclavage, de la colonisation et de l'apartheid. Il évoque ainsi la prison dans laquelle ces idéologies tiennent le sujet africain, en montrant que même les discours de l'émancipation et de l'auto-détermination s'appuient sur une figure passive de l'Africain, « sujet victimisé », qui se double d'une figure de la différence radicale, d'une « singularité culturelle » revendiquée à travers le recours à la tradition, tradition sans cesse réinventée, ré-enchantée. Selon lui, le XX^e a déconstruit ces conceptions, et le mythe de l'unité de l'identité africaine est « en voie d'implosion⁸⁴⁵ ». C'est bien cette démarche de déconstruction des discours qui est à l'œuvre dans les nouvelles de B. Wainaina qui reprend tour à tour ces différents types de discours, qui ont en commun de fixer les identités, de les essentialiser, pour en démonter les rouages, révéler le règne du savoir faux qu'ils révèlent.

Nous proposons tout d'abord une brève présentation des trois nouvelles, en suivant leur ordre de parution dans la revue.

⁸⁴² MBEMBE, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique Africaine*, n°77, mars 2000, Paris : Karthala, p. 16-43.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p.17.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.36.

1. *Synopsis des nouvelles*

a. An Affair to Dismember⁸⁴⁶

Parue dans la première édition de la revue en 2003, la nouvelle est le récit à la première personne de Geoff, enfant surdoué adopté dans son enfance par Mrs Green, une Britannique qui l'a pris sous son aile avant de l'abandonner pour retourner en Angleterre. Adulte, il s'est installé à Mwea, petite ville non loin de Nairobi, où il vit, solitaire, dans sa boucherie, encore hanté par ce passé. Le récit se concentre sur l'arrivée de Jemina, fille de Mrs Green, qui s'apprête à se marier et voulait rencontrer ce frère exotique, tout à la fois envié pour son génie et sa perfection, et détesté pour lui avoir volé sa mère. Le texte offre une certaine unité temporelle puisque le texte retrace la journée de cette rencontre avec quelques analepses. Il s'agit donc essentiellement du récit de retrouvailles impossibles et ambiguës, rencontre de deux personnages liés par une figure maternelle énigmatique, confrontation des images qu'ils avaient l'un de l'autre et avec le passé. Au fil des heures, ils nouent une relation ambivalente qui échoue à se muer en véritable dialogue, et se transforme en jeu de pouvoir et de manipulation.

Au lieu de retrouvailles et de communion autour d'un passé commun que représenterait la figure maternelle (naturelle ou adoptive), leur rencontre creuse le fossé qui les sépareit et souligne encore leur irréductible différence. Elle se conclue dans une fragmentation dont on retrouve trace dans le titre. En effet, le titre joue sur l'opposition implicite entre *remember* et *dismember* qui peuvent apparaître comme les deux pôles du travail de l'écriture. Plus encore que se souvenir (*remember*), rassembler, synthétiser des expériences passées en un récit unique serait le travail engagé par le verbe *re-member*, tandis que son antonyme *dis-member* appartiendrait davantage au registre de l'autopsie d'un passé sous la forme d'un démembrement, dont le pendant textuel serait l'analyse. Cependant, cette *affair*, qui renvoie également aux rapports charnels presque incestueux de Geoff et Jamina, semble, dans le titre, appeler un travail d'analyse qui dans le texte s'éluide pour faire place à une volonté d'oubli, ce qui impose dès lors la seconde acceptation du mot comme antonyme de *remember*.

⁸⁴⁶ Les références à ce texte seront notées AD.

b. Ships in High Transit⁸⁴⁷

La seconde nouvelle, parue dans le deuxième numéro de la revue reprend le thème du contact entre individus et cultures différentes. Le protagoniste principal Matano est un jeune Kenyan, diplômé de philosophie, qui travaille pour un Blanc, Armitage Shanks, homme d'affaires et escroc énigmatique, dont l'une des activités est de proposer à des touristes une expérience « authentique » et inoubliable du Kenya dans un village touristique près de la ville portuaire de Mombasa. Le texte est marqué par sa tonalité satirique, l'omniprésence du scatologique (le titre fait ainsi référence à une origine supposée du mot *shit*, qui en serait l'acronyme), du grotesque et de l'exagération. L'on suit, encore une fois pendant un peu plus d'un jour et une nuit, le séjour de deux touristes, une journaliste américaine, Prescott, et son collègue, Jean Paul, dans le village de Shanks, où des employés kényans leur proposent danses traditionnelles, substances illicites et services sexuels. S'il s'agit d'un narrateur omniscient, l'on observe dans le récit une polyphonie liée d'une part à la coexistence d'un grand nombre de discours et d'autre part à une focalisation interne qui passe d'un personnage à un autre, mais qui, paradoxalement, ne semble jamais parvenir à toucher à une vérité sur l'un ou l'autre des personnages.

Texte qui dévoile les ressorts de la supercherie qu'est « l'authenticité », la supposée vérité d'une culture et d'un peuple, il s'agit surtout d'une réflexion sur la médiation, sur la représentation, sous toutes ses formes, et au fond, d'une mise en abyme de l'acte littéraire lui-même, qui semble mettre en scène différentes voix, différents discours, sans parvenir à en épuiser le sens.

c. All Things Remaining Equal⁸⁴⁸

La dernière nouvelle, parue dans la quatrième édition de la revue en 2007, suit une jeune adolescente, Milka, lors d'une excursion dans le nord du Kenya, dans le Pokot district, en compagnie de sa mère, de son beau-père et des amis journalistes de ce dernier. Gordon, le nouvel ami de sa mère, enceinte de son enfant, est un Blanc. La situation de Milka est donc caractérisée par sa liminarité, sa position entre plusieurs mondes. Adolescente, elle n'est plus une enfant sans être encore une adulte ; sa nouvelle famille recomposée interroge et déstabilise sa place dans le monde, son rapport aux autres et à sa propre identité.

⁸⁴⁷ Les références à ce texte seront indiquées par la mention *SIHT*.

⁸⁴⁸ Les références à ce dernier texte seront notées *ATRE*.

2. Motifs paratopiques

Première figure paratopique que l'on retrouve dans les trois nouvelles, la route apparaît comme un lieu liminaire par excellence. Espace lié au mouvement, passage qui mène d'un lieu à un autre, elle constitue un espace de la transformation, de l'indéfini, du processus. Elle se trouve ainsi liée à un autre motif récurrent des textes de B. Wainana, celui du mouvement, du voyage⁸⁴⁹. Le déplacement des personnages implique que ceux-ci se trouvent dans un lieu intermédiaire, un entre-deux où leur identité se trouve remise en question, brouillée. La paratopie spatiale se conjugue donc avec une paratopie identitaire, et toutes deux se trouvent déclinées selon différentes modalités.

Dans une analepse au début de la première nouvelle, Geoff, le narrateur, décrit son arrachement à sa famille pour aller vivre chez la Britannique Mrs Green en des termes qui rappellent les tropes du fantastique, avec l'idée d'un passage de l'autre côté du miroir. Il évoque ainsi son premier voyage en voiture en soulignant son aspect magique et fantastique : « *it seemed as though the car was something that defied time and space* » (AD, p. 164). Le premier effet de ce voyage en voiture est celui d'une modification de la perception du réel et des critères de temps et d'espace : les champs de maïs se transforment en « *porridge* » sous l'effet de la vitesse, soulignant également par cette image le passage d'un mode de vie rural, centré sur la culture et la mise en valeur de matières premières (le maïs), à un monde de produits transformés (le porridge), le monde urbain détaché de la nature, dans lequel celle-ci n'apparaît plus que sous sa forme transformée.

Le passage du narrateur dans ce nouvel univers se caractérise par une sensation de perte de repères, de chute vertigineuse et tourbillonnante, de noyade : « *I saw the maize become a stomach-curling whirl ; blending into the porridge I was drowning in* » (ibid.). Malaise physique, brouillage des frontières entre paysage et intériorité du personnage, on retrouve bien ici tous les ingrédients du passage fantastique vers un autre univers. De plus, les deux côtés de ce miroir sont aux antipodes l'un de l'autre : le narrateur évoque brièvement son enfance à Muranga, ville de la province centrale, et fortement connotée en raison de sa centralité dans l'épisode de la révolte des Mau Mau. En effet, considérée par les Kikuyus comme le berceau de leur population, la ville fut l'un des lieux centraux et l'un des points de départ de la révolte des Mau Mau pour un plus grand accès à la terre. Ce lieu s'oppose donc

⁸⁴⁹ À cet égard, le titre de la nouvelle qui l'a fait connaître est révélateur : on retrouve bien dans l'oxymore « *Discovering Home* », la double polarité extérieur (*discovering*) et intérieur (*home*), qui dénote un caractère liminaire.

de manière symbolique à Karen, le quartier de Nairobi où l’emmène Mrs Green et qui tient son nom de Karen Blixen, l’une des figures des *White Settlers*, emblématique à la fois de l’appropriation des terres par les colons blancs et de la littérature coloniale⁸⁵⁰. Lorsque Mrs Green quitte le Kenya pour l’Angleterre, abandonnant le narrateur, celui-ci se retrouve pris dans un entre-deux qui se reflète dans son comportement face à ses parents qui lui rendent visite, inquiets de ne plus recevoir aucune lettre de leur fils. Cette position liminaire, entre deux mondes se retrouve dans ses craintes et dans son attitude face à sa mère : « *I spoke to her in English, terrified I would smell like a white person, and suddenly aware that my parents reeked of soil and smoke and sweat* » (AD, p. 165). Ce passage met clairement en scène le trope classique de l’aliénation culturelle de l’intellectuel africain : le contact prolongé avec Mrs Green creuse l’écart qui le sépare des siens, écart qui s’inscrit dans la perception du corps de l’autre et de ses odeurs. L’aliénation du narrateur est marquée ici par son double rejet : sa crainte d’être devenu Blanc et de posséder la même odeur, et sa conscience de l’odeur différente des siens, odeur que le choix du terme « *reek* » semble renvoyer du côté de ce qui peut être source de dégoût. Le choix de la langue du colonisateur au détriment de la langue maternelle renvoie à cette aliénation, à la découverte d’une transformation de soi qui le sépare de sa famille, et le condamne à se situer dans un lieu liminaire inconfortable.

Cet impossible retour auprès de ses parents, tout comme son impossible insertion dans le monde du travail malgré son génie pour les chiffres, se soldent par la réclusion du narrateur, qui semble toujours demeurer « autre », à l’écart. Le choix de vivre à Mwea, ville décrite comme étant aux portes de Nairobi, et à la croisée de trois districts, relève bien de cette position liminaire – Mwea est à la fois une ville rurale, où les champs irrigués servent à la culture du riz, et une ville en pleine explosion où les jeunes des différents districts voisins viennent tenter leur chance. Dans ce cadre, Geoff fait figure de marginal : il ne connaît ni la réussite sociale de son ancien camarade et adversaire Maina, qu’il tourne en dérision, et ne s’identifie pas non plus à ces jeunes oisifs et ingénieux.

Geoff, du fait de son déracinement familial, se retrouve dans une position où toute filiation est impossible : il n’appartient ni au monde de ses parents, monde rural, ni à celui de sa mère adoptive, Mrs Green, monde produit de la colonisation. Boucher, il passe le plus clair de son temps à lire et écouter de la musique, trouvant ainsi refuge dans le monde de l’esprit.

Dans *All Things Remaining Equal*, le voyage qui mène Milka, sa mère, son beau-père et ses amis journalistes dans le West-Pokot district est inverse : ils partent de leur maison de

⁸⁵⁰ Karen Blixen publia ses mémoires *Out of Africa* sous le nom de plume d’Isaak Dinesen.

Lavington, quartier résidentiel à la verdure luxuriante pour rejoindre une région aride, décrite comme « *a dusty, stony place* » (ATRE, p. 393). Ce déplacement, qualifié dans le texte de « *roadtrip* » (ATRE, p. 392), est un voyage de loisir pour Milka, de travail pour Gordon et ses amis. Récit à la troisième personne, en focalisation interne, c'est à travers la subjectivité de Milka que le lecteur perçoit le monde. Pour ce personnage, le temps du voyage représente un temps d'introspection, et de nombreuses analepses parsèment le récit de l'expédition. La route apparaît dès lors comme un non-lieu, une toile sur laquelle se trouve projetée l'intériorité du personnage. Le paysage qui défile se transforme en spirales mouvantes qui ressemblent aux animations visuelles d'ordinateur, appelées par Milka « *cominatcha* » (ATRE, p. 391) : « *She has learnt over the past few roadtrips to play cominatcha with landscapes [...] She faces the back window, and blurs her eyes, and dust and road and trees rush to hit her, and whiz past her* » (ATRE, p. 392). L'image d'un paysage brouillé hypnotisant rappelle le « *whirl* » des champs de maïs évoqué plus haut à propos du voyage de Geoff. Ici encore les catégories fixes de « *home* » et « *away* » mentionnées plus haut se trouvent brouillées dans le texte. Le point de départ, qui apparaissait de prime abord comme relevant du « *home* » est décrit par le narrateur comme un lieu que Milka s'empêche de s'approprier comme un chez-soi : « *She has managed to restrain herself from being too familiar in the house* » (ATRE, p. 398). La région où les mène leur voyage, le district du Pokot, zone semi-aride à très faible densité⁸⁵¹, représente une région marginale et marginalisée au Kenya : dans l'entretien qu'il nous a accordé, Billy Kahora, évoquant l'opposition selon lui inopérante entre espace rural et espace urbain dans le Kenya contemporain, décrivait ainsi le West-Pokot : « *people from there are not part of this space, clearly, they're not part of Kenya. They're not very far from Moi's home, but they are outside Kenya*⁸⁵². » À première vue, la destination semble représenter l'antithèse complète de Nairobi, d'où vient Milka. Les habitants que Milka aperçoit le long de la route sont marqués par leur différence irréductible : ils sont comparés à la végétation locale et la nudité des femmes la force à détourner le regard (ATRE, p. 397). Lieu décrit comme berceau de l'humanité plus loin dans le texte, il apparaît toutefois comme une figure d'un « *home* » universel. Le personnage de Gordon, beau-père de Milka, le décrit ainsi : « *It is here that mankind evolved, we know these landscapes in our bones* » (ATRE, p. 397). Cette

⁸⁵¹ Selon le recensement de 2009, la densité au kilomètre carré du West-Pokot était de de 61 habitants. Voir *Kenya Census 2009*, Nairobi : Kenya National Bureau of Statistics, 2010.

⁸⁵² Entretien avec Billy Kahora, reproduit en annexe (Annexe 2).

connaissance supposée intime et organique du lieu vient inverser les polarités « *home* » et « *away* » attendues.

Adolescente, le personnage de Milka représente également un embrayeur paratopique, en ce que son identité se situe précisément dans une non-appartenance : elle n'est plus enfant mais n'est pas encore adulte. Cette position paratopique se laisse lire dans le texte à travers le rapport du personnage à un corps qui ne semble plus lui appartenir : « *Her body, suddenly jagged and long, has not yet figured out new ways to arrange itself, two new bumps under her pink t-shirt have become a perpetual reminder that everything has changed* » (ATRE, p. 391). Cette phase de changement propre à l'adolescence trouve un écho dans le changement de vie du personnage, en raison de sa situation familiale nouvelle. Sa mère s'est installée avec Gordon, décrit comme « *[a] Maverick American Missionary* » (ATRE, p. 394), dont elle attend un enfant. Ce changement contribue à renforcer la position paratopique du personnage qui doit s'adapter aux attentes d'une nouvelle école internationale (« *in a British system school* », ATRE, p. 392), dans laquelle elle fait figure d'intruse (« *Why couldn't she make them stop laughing at her ?* », ATRE, p. 397). De façon plus importante, comme Geoff, sa filiation se trouve remise en cause par ces bouleversements, dans le nouveau statut qu'acquiert Milka du fait de la grossesse de sa mère : « *less a daughter, more a partner* » (ATRE, p. 402), qui vient brouiller et compliquer les rapports entre mère et fille : « *she and mum have been uncertain around each other* » (*ibid.*). Gordon représente une figure paternelle ambiguë, dont elle cherche à gagner le respect et l'affection (« *She wished [...] that [...] she would make Gordon like her* », ATRE, p. 398) mais dont elle se sent étrangère.

Dans le texte de la troisième nouvelle, on dénombre deux lieux : le ferry qui traverse le bras de mer qui sépare la presqu'île de Mombasa de la ville de Likoni près de laquelle se trouve le « village » touristique où les deux journalistes sont accueillis. Le ferry est un lieu de transit, où pour le personnage principal, Matano, toute expression d'une appartenance commune aux autres passagers est impossible. Contrairement à son quartier et à sa maison, le ferry apparaît comme un non-lieu : « *The other way is to stone-face. Away from his home and his neighbours, to reveal nothing: to greet impersonally, to remain aloof* » (SIHT, p. 65). Matano et ses deux passagers se trouvent dans un véhicule, donc coupés du reste des personnes sur le ferry, isolés. De la même manière, le village, résumé à « *12 huts living in a vanishing idyll* » (SIHT, p. 66), relève également du non-lieu. Il s'agit en effet d'un lieu de passage, dans lequel les personnes se trouvent unies par des liens de types commerciaux et contractuels, éphémères. Ainsi, les employés de Shanks semblent y constituer une

communauté relativement unie, non en raison d'une appartenance à une communauté historique, mais plutôt en raison de celle à une identité Maasaï, fictive (« *pretend Maasai* », *SIHT*, p. 73), que leur fait endosser leur patron, construite de manière artificielle et dans une logique marchande. Les touristes s'y trouvent également en transit, comme dans une parenthèse spatio-temporelle. L'espace occupé par Matano, dans ces lieux de transit, artificiels, le coupe des siens, et encore une fois, le texte met en scène un personnage marqué par sa paratopie, son écart irréductible à ses pairs : « *He is awkward and clumsy in his ways; his fluency falters. His peers, uneducated and poor, are cannier than him in ways that matter more here* » (*SIHT*, p. 65). L'inadéquation des personnages des deux autres nouvelles est également décrite, cette fois dans leur contact avec les blancs. Le narrateur dit ainsi de Milka : « *She wished with all her heart, promised God that she [...] would not be shy and stiff, would be bendable and laughing, comfortably rude even, like the children of [Gordon's] white friends* » (*ATRE*, p. 398), tandis que Geoff décrit dans ces termes l'image qui transparaissait de lui dans sa correspondance avec la fille de Mrs Green, et qui ne correspond plus à celui qu'il est devenu : « *She didn't expect me like this. She would have remembered the stilted boy who wrote letters straight out of Better English* » (*AD*, p. 167).

Les trois nouvelles mettent donc en scène des personnages qui semblent marqués par un écart, lequel se manifeste dans des motifs de paratopies linguistique, d'identité, spatiale et de filiation, souvent présentées comme le signe d'une inadéquation. Cette inadéquation est avant tout liée à l'ensemble des discours qui circulent dans les textes, et dont aucun ne paraît représenter un lieu où peuvent se reconnaître, se retrouver les personnages. Dans *All Things Remaining Equal*, par exemple, Milka ne reconnaît pas le Kibera de son enfance dans la description qu'en font les amis de Gordon :

One day, over dinner, one of them mentioned Kibera, where she and her mum had lived for a year – and it seemed not like a place she knew, mundane, and full of small neighbourly entanglements, smelly, cosier than Lavington. It became a place they had built themselves, in that wondrous, Swishy-Light-in-Dubai way that white people build things. This Kibera had choppy verbs: Flying Toilets, Death by Machete, AIDS, a whirlpool. Shumlords. A thriller (*ATRE*, p. 395).

On retrouve dans la description de ce bidonville par les amis de Gordon les réseaux d'images propres aux discours portés sur l'Afrique que B. Wainaina dénonce dans son texte satirique. Ce discours, décrit explicitement comme une construction artificielle (« *Swishy-Light-in-Dubai way* »), semble ici déposséder Milka d'un lieu, ce qui fait dire au narrateur : « *All worlds belong utterly to whoever is talking about them* » (*ATRE*, p. 395). Le discours de

l'Occident sur l'Afrique contribue à placer le sujet africain dans un lieu simulacre, qui n'est pas le sien, de la même manière qu'il projette sur les personnages autant de masques dans lesquels ceux-ci ne se reconnaissent pas. Dans *Ships in High Transit*, le narrateur évoque ainsi les touristes qui ne parviennent jamais à voir Matano tel qu'il est : « *Not one of them has ever been able to see him for what is presented before them. He is, to them, a symbol of something* » (*SIHT*, p. 68).

Cette inadéquation représente la situation intenable, une tension qu'il semble falloir résoudre par l'écriture qui la met en scène. L'impossibilité de se reconnaître dans les discours existants, qu'ils soient ou non littéraires, était, nous l'avons vu plus haut, l'une des raisons évoquées par B. Wainaina pour expliquer la nécessité de créer la revue. À bien des égards, cette impossibilité représente également le moteur d'une écriture fictionnelle qui tisse ces discours dans les textes selon plusieurs modalités.

3. *Discours et identité*

Si le thème du discours et de son lien avec le pouvoir et le savoir et l'identité représente un fil rouge qui traverse les textes de B. Wainaina, son exploitation et sa mise en texte diffèrent selon les nouvelles. Il s'agit ici de repérer, dans la structure narrative, dans la scénographie mise en place par l'écrivain, les différents *ethè* mis en scène.

L'instance qui prend en charge la narration diffère dans les trois nouvelles. Dans *An Affair to Dismember*, il s'agit d'une narration à la première personne ; c'est donc un point de vue, une voix unique qui domine le récit et l'oriente. À bien des égards, la voix de Geoff mime celle de l'intellectuel africain, aliéné par son double héritage. Dans *All Things Remaining Equal*, la narration se fait à la troisième personne, à travers une focalisation interne qui donne à voir la subjectivité de Milka. Par la mise en scène d'une subjectivité adolescente, enfantine, la présentation des discours qui circulent dans la nouvelle se fait à travers un regard qui se présente comme neuf, naïf. Enfin, dans *Ships in High Transit*, on trouve un texte polyphonique, de par des phénomènes de focalisations internes qui passent d'un personnage à l'autre et du fait de la mise en abyme des textes et des discours, en un mot, de par une esthétique que l'on pourrait qualifier de postmoderne.

Dans *An Affair to Dismember*, le narrateur Geoff, on l'a vu, est marqué par une situation de paratopie qui rappelle la figure stéréotypée de l'intellectuel africain, pris entre deux héritages irréconciliables. Cet héritage multiple se décèle dans les lectures du narrateur, qui appartiennent autant au domaine britannique avec les romans pour enfants de Richmal

Crampton (*Just William*⁸⁵³, AD, p. 166) ou les collections de textes de l'humouriste Stephen Fry (« *Stephen Fry's Paperweight* », *ibid.*) qu'au domaine africain (« *Mongo Beti's Mission to Kala* », *ibid.*).

La nouvelle est construite autour de l'événement perturbateur que représente l'intrusion de Jemina dans la vie du narrateur. Son arrivée est annoncée dans le texte, avec le rêve du narrateur, qui le renvoie à son enfance. Ce rêve, prémonitoire de l'arrivée de Jemina, introduit les images du déchirement et de la fusion impossible. En effet, il le laisse au réveil « *feeling like a rock has fallen down my gullet and ripped through my insides* » (AD, p. 165). On trouve également un écho de l'arrivée de la jeune femme dans le texte que lit le narrateur avant de sortir de chez lui : « *I stop when Mezda, bubbling with superiority, is poised to enter the village like a triumphant conquistador* » (AD, p. 166). Le lecteur ne peut s'empêcher de reconnaître en Jemina, telle qu'elle nous est décrite par le narrateur, un double de Mezda.

Pour lutter contre le déchirement, le narrateur a recours, d'une part à ses lectures, et d'autre part à l'exercice physique, qui font de lui « *a rock, an immovable object* » (AD, p. 167). Toutefois, cette carapace érigée par le narrateur a tôt fait de s'effriter au contact de Jemina. Malgré ses incantations (« *I will not care* », AD, p. 167), l'indifférence du personnage se mue rapidement en colère (« *I am angry* », *ibid.*) et en un désir fantasmé de soumettre Jemina, par le biais d'une violence sexuelle : « *I am going to fuck her. I will watch those eyes flutter in a drowning panic below me* » (AD, p. 169). Ce désir de soumettre l'autre constitue une réaction à un sentiment de dépossession que réactive Jemina. Présentée comme « *the girl who took my adopted mother away* » (AD, p. 167), elle est une figure de la domination occidentale qui impose le silence et la soumission : à son contact, Karanja, ami du narrateur se transforme : « *Karanja is just standing there, overwhelmed by a sheepishness I didn't know was possible from him* » (*ibid.*), de la même manière qu'à son contact, l'accent du narrateur change pour mimer le sien et le prive d'une voix propre : « *my accent has changed. It mirrors hers, down to the intonation. The unconcious betrayal irritates me, but I can't seem to find my normal voice* » (AD, p. 169). Comme sa mère avant elle, elle le conduit dans un lieu qui fait écho à l'espace colonial de Karen, évoqué plus haut dans le texte. Il s'agit d'un vieil hôtel colonial où Jemina a pris une chambre, et dont le propriétaire est un ancien colon blanc du

⁸⁵³ Ce titre renvoie à une série de livres pour enfants, parus dans les années 1920 en Grande-Bretagne, qui retracent les aventures du jeune William Brown.

nom d'Henderson⁸⁵⁴. Dans ce lieu ambigu et anachronique, au nom révélateur de « *White Lion* » (AD, p. 168), leur première conversation se solde pour le narrateur par une violente migraine, décrite à travers l'image de l'invasion pernicieuse : « *I visualize it oozing a toxic green sap into my head* » (AD, p. 169). L'image positive de la sève, généralement associée à une force nourricière, vitale, est ici inversée pour s'apparenter à celle du poison, la mention de la couleur verte renvoyant de surcroît de façon explicite au nom de sa mère adoptive. Jemina semble donc constituer un double de la figure maternelle toxique qu'était Mrs. Green, et à travers cette métaphore familiale se trouve implicitement révélée l'hypocrisie du discours colonial, qui produit de la destruction en prétendant faire le bien. Geoff se retire chez lui où il plonge dans un sommeil agité qui voit « *my selves mixing like hot fat and water* » (AD, p. 170), autre image qui renvoie à l'aspiration d'une fusion entre deux identités, fusion qui se révèle temporaire et impossible.

Lorsque Jemina le réveille par des caresses un peu plus tard, la fusion transgressive⁸⁵⁵ de leurs corps semble venir contrecarrer le déchirement (« *my head splits open* ») provoqué par sa migraine : « *It is as if I am her, white and writhing [...]. My headache oozes away, diluting its sap in our pleasures* » (AD, p. 170). Cependant la fusion entre le narrateur et Jemina est illusoire et éphémère, et la conversation qui suit se solde par une dispute entre les deux personnages au cours de laquelle Geoff attaque, par le recours au sarcasme, l'imposition d'un discours occidental sur sa réalité :

« *What Anthropological expertise ! Are you ready to write a travel book yet ? Or did you read that in the Rough Guide ? Did they also tell you to teach me how to be a Kenyan? How to pronounce my country? Will you tell your fiancé about how well you got to know the natives? »* (AD, p. 171).

Ce dialogue fait clairement apparaître la voix de B. Wainaina telle qu'on la retrouve dans son texte polémique *How to Write About Africa*. La nouvelle se conclue sur leur séparation, Geoff imaginant la discussion complice de Jemina et d'Henderson.

⁸⁵⁴ Le nom d'Henderson renvoie à l'officier de police britannique Ian Henderson, rendu célèbre pour avoir capturé Dedan Kimathi, figure légendaire de la révolte des Mau Mau.

⁸⁵⁵ Jemina est en effet fiancée, et leur liaison se caractérise par son caractère incestueux, du fait de leur mère (respectivement adoptive et naturelle) commune.

Il projette sur eux un discours fantasmé qui semble suivre les lignes directrices mises en avant dans son texte polémique⁸⁵⁶ :

Jemina will come to tears when he [Henderson] tells her about his hunting dogs, whose progeny appear in dustbins nearby, bearing bits of the familiar, sometimes just the eyes. They are wounded and malnourished, sometimes their tits hang, naked and sagging. [...] He will paint the air again with what was, this time drawing lions in bathtubs and leopards as pets. Eyes will open wide as she hears of dalliances with The Delamares, and lounging with Lord Errol, hunting with Hemingway, getting bombed with Blixen (AD, p. 172).

Ce discours, qui renvoie avant tout à un discours colonial dépassé, anachronique, exclut le narrateur. Cet acte d'exclusion est imaginée par le narrateur sur le modèle du conte pour enfants⁸⁵⁷ – « *She will huff as he speaks, puff as he speaks, each huff and puff blowing me darker amongst the shadows* » (AD, p. 172) – car il efface le narrateur et le fait disparaître dans les ombres. La substitution de « *farther* » par « *darker* » renforce cette image d'un effacement du narrateur du monde visible, qui semble se superposer au monde « blanc » de Jemina et d'Henderson. Toutefois, le recours au vocabulaire du conte paraît euphémiser la portée de cette exclusion, qui est désirée et provoquée par le narrateur, et le récit se referme dans un mouvement circulaire qui ramène le lecteur à l'état initial, puisque les lignes qui closent la nouvelle font écho aux lignes qui l'ouvrent :

I am happy. I will go to bed, untangle the Moses Mulekwa tape, close my eyes and let shards of brittle paper come down. There is always a new way to fold the paper, and it always falls into place (AD, p. 172).

Dans une symétrie parfaite, le narrateur remet la cassette qu'il avait écoutée au début de la nouvelle en jouant à un jeu de logique qui consiste à plier une feuille de papier imaginaire et d'imaginer les formes nées de ces plis pour ensuite : « *let the shards of patterns fly high like the crescendos of the piano. Then with ease I make them fall into place again* » (AD, p. 162). L'intrusion de Jemina ne semble provoquer aucun changement chez le narrateur

⁸⁵⁶ On retrouve notamment l'idée développée dans le texte satirique de l'importance des animaux : « *Animals, on the other hand, must be treated as well rounded, complex characters. They speak (or grunt while tossing their manes proudly) and have names, ambitions and desires* ». WAINAINA, B., *How to write about Africa*, op. cit., p. 10.

⁸⁵⁷ Les termes de « *huff* » et de « *puff* » renvoient de manière transparente au conte traditionnel des trois petits cochons, et la construction de la phrase ainsi que les répétitions accentuent la référence au langage du conte.

qui se réfugie dans l'univers rassurant des jeux mentaux afin de se soustraire à la schizophrénie et à l'aliénation provoquées par son histoire. De plus, la référence à ces « *patterns* » que le narrateur saisit instinctivement et sait toujours reconstituer (« *make them fall into place* »), renvoie ici à l'activité de l'écrivain telle que Wainaina la décrit dans ses mémoires : « *All this time, without writing a word, I have been reading novels, and watching people, and writing what I see in my head, finding shapes for reality by making them into a book*⁸⁵⁸. » Il semble donc que l'auteur joue ici avec un des motifs classiques de la littérature africaine de la première génération, l'aliénation culturelle dont les conséquences sont souvent tragiques, en le détournant et en l'euphémisant.

Dans la nouvelle *All Things Remaining Equal*, c'est à travers la perception d'une adolescente que les discours contradictoires sur l'Afrique se laissent voir. Contrairement à la nouvelle précédente, dans laquelle le narrateur réagit à son aliénation culturelle en remettant en cause le discours hégémonique, puis en se réfugiant dans un monde imaginaire, le personnage de Milka ne remet pas directement en cause les discours qui l'entourent. Ceux-ci apparaissent d'abord dans la bouche des autres personnages, à travers des phénomènes d'hétéroglossie, et ne sont que rarement commentés par Milka. On retrouve dans le personnage de Linda la langue jargonnante du développement (« *DevelopmentSpeak* », *ATRE*, p. 396) et la mission civilisatrice portée par ce discours. Lorsque Simon, le Pokot, décrit les initiées qu'ils croisent, la réaction de Linda est immédiatement de s'offusquer : « *Linda gasps. "You support this ? That's terrible ! How can you support mutilation?"* » (*ATRE*, p. 403), ce qui provoque le rire de Simon. Quelques lignes plus loin, elle est décrite ainsi : « *Linda is facing the window, tears running down her cheeks. [...] Linda vows to nobody in particular that she will come here and have a gender mainstreaming workshop, if she can find the funding* » (*ATRE*, p. 403). Milka ne juge pas Linda, elle la présente à travers ses propos et ses relations à Gordon, qu'elle irrite, et à la mère de la narratrice – « *the only friend of Gordon's that mum likes* » (*ATRE*, p. 396). Ses propos ne sont pas prétextes à une attaque contre une vision caricaturale de l'Afrique qu'il revient à l'homme blanc de sauver, mais servent au contraire de point de départ à une réappropriation poétique par Milka d'un langage que tout oppose *a priori* à la langue littéraire.

⁸⁵⁸ WAINAINA, Binyavanga, *One Day I Will Write About This Place*, *op. cit.*, p. 142.

Des termes abstraits comme « *empowering* » ou « *System* » (ATRE, p. 396) sont transformés par la création poétique de Milka qui s'appuie sur un réseau d'associations d'idées et d'images :

'Empowering': a word Milka associates with the rising steam, and bitter smell of njahi beans, which mum cooks with coconut when Linda comes to visit. [...] System – a word that is swelling around Milka, a slow tornado collecting samples everywhere, which will turn in on itself and solidify to one idea, in one startling moment (ibid.).

Ce jeu poétique sur le pouvoir évocateur des mots se retrouve dans l'écriture de B. Wainaina. Dans son livre autobiographique, il se décrit, enfant, méditant sur le mot « *thirst* » : « *What is thirst ? The word splits up into a hundred small suns*⁸⁵⁹. » Plus loin, le narrateur enfant ajoute « *I am always standing and watching people acting boldly to the call of words. I can only follow them. They don't seem to trip and fall through holes their conviction does not see. So their certainty must be the right world*⁸⁶⁰ ». En jouant sur le pouvoir évocateur des mots considérés en soi et non plus en rapport avec la réalité qu'ils prétendent désigner, les rêveries poétiques de Milka et du narrateur enfant des mémoires de B. Wainaina fonctionnent comme des leviers qui ouvrent des brèches dans un discours lisse qui se présente comme objectivité universelle, mais qui se révèle n'être qu'un refus de voir. On retrouve maintes fois dans la nouvelle ce procédé, associé, dans cette dernière comme dans le texte autobiographique, au regard de l'enfance. Ainsi, le mot « *Propaganda* » est envisagé par Milka comme un lieu dont parlent les amis de Gordon (« *talking about places like Rwanda and Congo and Propaganda and Irak* », ATRE, p. 395), et cet écart, cette association décalée éclairent de façon nouvelle le terme, l'associant à des lieux marqués par la violence et le conflit. Le terme swahili « *milishia* » (milice), associé par les amis de Gordon à un terme voisin sémantiquement (« *guerrillas* », ATRE, p. 395) est au contraire rapproché par Milka d'un terme proche phonétiquement (« *Aisha* », *ibid.*), ce qui l'évite ainsi de ses connotations négatives et violentes pour l'associer à un joli prénom : « *Milishia – which she thought would make a nice name, Milishia. Aisha. Maybe a Somali name* » (*ibid.*). La mise en scène de ce regard décalé, naïf est un outil de remise en cause de la dictature qu'exerce le discours sur le monde, outil de remise en cause qui n'est pas sans danger. En effet, dans la nouvelle, comme dans le texte autobiographique de B. Wainaina, ce regard qui se construit dans l'écart, la distance, est associé à une constellation d'images qui renvoient au glissement, à la chute, au

⁸⁵⁹ WAINAINA, B., *One Day I Will Write About This Place.*, op. cit., p. 5.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 6.

déraillement, au trébuchement, en un mot à un réseau sémantique renvoyant à l'instabilité, décrite comme source d'angoisse. Le cauchemar que fait Milka se caractérise par une saturation de ce type d'images :

She had a nightmare last night : soft squealing shapes of fear, a dripping tap, lips of a fridge flap open solemnly, and a solid slippery sound rises. It ripples under her feet, and she slips and slides on it, now it is a gelatinous mouth-organ of laughter [...] She wants to stop leaping up in fear, wants to let go. And she does, and slides into the sound, which strums and rolls over her body, then the ripples of laughter and Gikuyu accordion whorl thickly into her breathing, and she jerks awake, choking (ATRE, p. 392).

Le narrateur-enfant du texte autobiographique de B. Wainaina semble partager avec Milka cette angoisse. L'expression « *you've lost your marbles* » (OD, p. 10) donne lieu à une rêverie éveillée du narrateur qui imagine ces billes comme autant de versions miniatures de leur propriétaire lancées devant lui pour le guider dans le monde :

Every new day, you throw your marbles out of your mind and let your feet and arms and shoulders follow, and soon some marbles nestle loudly into the grooves and run along with authority and precision, directed by you, with increasing boldness (ibid.).

Mais ces sillons – comparés à des façons de voir et de se saisir du monde – sont moins stables qu'ils ne paraissent, et les billes finissent par dérailler lorsque la réalité n'est plus ce qu'elle paraît être, que le sens et les sens dérapent :

gravel pounded by rain outside your bedroom window becomes sausages frying, and sausages frying can shift and become squirming bloody intestines or an army of bristling mustachioed accordions chasing you, laughing like Idi Amin.

Your marble slips off, and it clatters into a groove that contains another marble and they knock each other, sausages and gravel and intestines and a hundred manic accordions making loud spongy noises.

And now you are moving, panicked and lost. I am afraid of accordions, of spongy sounds, of losing my marbles (OD, p. 10-11).

L'image du glissement, de l'incertitude est opposée dans la nouvelle à la stabilité impliquée par une rationalité, présentée comme occidentale. Le titre de la nouvelle, *All Things Remaining Equal*, renvoie précisément à la notion d'un point fixe, stable. Traduction anglaise de l'expression latine *ceteris paribus sic stantibus*, l'expression est utilisée dans les raisonnements scientifiques pour expliquer des phénomènes mettant en jeu différentes

variables. Elle renvoie à la démarche scientifique consistant à isoler parmi ces variables la seule qui soit déterminante. Elle est donc finalement l'expression d'une démarche de simplification qui exclut (momentanément) de l'analyse certaines variables, lesquelles, prises en compte, ne permettraient pas de conclure de façon probante sur une relation de cause à effet. Dans le texte, Milka l'imagine ainsi : « *She struggled to understand this, but now she has made it a swing. If the poles of the swings are not there, the swing will flop to the ground. Something has to stay still. Control things* » (ATRE, p. 393). Ce point de stabilité est associé dans le texte à l'Occident, à la modernité européenne. Sa mère est ainsi décrite comme « *slippery and unreliable, like see-sawing* » (ATRE, p. 398) et s'oppose à la figure de Gordon qui est source de stabilité (« *so steady* », *ibid.*). Aux yeux du narrateur, qui s'extrait un instant de la focalisation interne, cette stabilité est fictive dans la mesure où elle n'est qu'une subjectivité déguisée en objectivité : « *[she] has not yet grasped the idea that people make the world they occupy, and cannot see anything clearly outside of what they have made* » (ATRE, p. 395). La prétention de rationalité objective, comme la prétention d'universalité est une croyance qui s'ignore, et un instrument de domination. Dans *Ships in High Transit*, Matano dénonce le même phénomène qu'il repère chez les touristes libéraux : « *They never see this, that they have turned themselves into the World's ceteris paribus, the invisible objectivity* » (SIHT, p. 67). Objectivité, universalisme sont autant de termes développés par la pensée occidentale moderne ethnocentrée et qui sont dénoncés dans les textes de B. Wainaina. Cette critique n'est pas nouvelle, elle parcourt l'histoire intellectuelle africaine. Dans le domaine littéraire, on la retrouve dirigée contre les critiques occidentaux comme Charles Larson par Chinua Achebe par exemple :

It would never occur to them [the Larsons of African literature] to doubt the universality of their own literature. In the nature of things the work of a Western writer is automatically informed by universality. It is only others who must strain to achieve it... I should like to see the word universal banned altogether from discussions of African literature until such a time as people cease to use it as a synonym for the narrow, self-serving parochialism of Europe, until their horizon extends to include all the world⁸⁶¹.

Chez Ngugi wa Thiong'o, cette idée trouve son expression dans l'image d'un centre qu'il revient à l'écrivain africain de déplacer. Dans son recueil d'essais, *Moving the Centre*, il dénonce toute forme d'ethnocentrisme qui consiste à poser sa vision comme vérité

⁸⁶¹ ACHEBE, Chinua, « Impediments to Dialogue Between North and South », *Hopes and Impediments : Selected Essays*, New York : Doubleday, 1989, p. 9.

universelle : « *The problem arose when people tried to use the vision from any one centre and generalise it as the universal reality*⁸⁶² », et souligne les ravages causés par la conviction qu'a développée l'Occident d'être le centre de l'univers.

Dans les textes de B. Wainaina, on voit que cette prétention occidentale à se faire norme universelle, à se présenter comme objectivité invisible est liée à une incapacité à voir : on retrouve dans les citations relevées plus haut l'idée selon laquelle la conviction est aveugle, l'idée que cette prétention à l'universalité renvoie à un défaut de vision (« *cannot see* » ; « *never see* »), sur un discours qui est incapable de se regarder.

La troisième nouvelle, *Ships in High Transit*, s'attaque aux discours qui circulent sur l'Afrique en s'appuyant précisément sur des procédés de spécularisation, de mise en abyme de discours, qui caricaturés et déformés par le miroir satirique que leur tend le narrateur se voient dégradés en simulacres. La métaphore excrémentielle – excréments que l'on produit et donne à voir, excréments qu'il faut faire disparaître – qui envahit le texte sert une méditation sur la construction identitaire et historique. C'est finalement l'image d'une certaine société postmoderne et de ses sujets qui émerge du texte, société caractérisée par un émiettement des relations, dû à « une dislocation du social et [...] une recomposition éphémère installée dans le principe du paraître et du tactile⁸⁶³ ». La séduction devient alors le mode de relations prédominant, le sujet postmoderne devenant « une cible soumise au matraquage de l'image pour une consommation de plus en plus soutenue⁸⁶⁴ ». Ce règne de la séduction s'adosse à une culture de l'image et du simulacre. Dans le texte, les personnages cherchent tous à séduire, à convaincre dans une logique purement marchande : la manifestation du désir se fait dans le cadre d'un discours construit pour vendre, et tout se fait objet à acquérir, du corps de l'autre à sa culture.

Le simulacre, depuis l'*eidolon* platonicien⁸⁶⁵, renvoie à l'idée d'une copie qui n'est qu'illusion de la réalité, qui ne partage avec elle que des traits de ressemblance superficielle qui marque une profonde dissemblance d'essence. Lié au masque, au voile, le simulacre se

⁸⁶² WA THIONG'O, Ngugi, *Moving the Centre, The Struggle for Cultural Freedoms*, Nairobi : E.A.E.P., 1993, p. 4.

⁸⁶³ COULIBALY, Adam, « D'un Sujet ... postmoderne dans le roman africain postcolonial ? Aspects d'un débat », dans COULIBALY, Adam, ATCHA, Philip Amangoua et TRO DEHO, Roger (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux, perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.211.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.213.

⁸⁶⁵ Voir PLATON, *Le Sophiste*, Paris : Garnier Flammarion, 1999 et le livre X de PLATON, *La République*, Paris : Garnier Flammarion, 2002.

donne pour vrai alors qu'il est illusion. Dans sa pensée de l'époque postmoderne, Jean Baudrillard reprend ce terme. Il explique que l'avènement de l'ère de la production de masse a instauré le règne du simulacre, puisque celle-ci a contribué à la multiplication de copies de copies, qui voue à la disparition l'original. La réalité n'est plus constituée que de signes qui la précèdent en l'effaçant⁸⁶⁶. La nouvelle de B. Wainaina se construit précisément sur la mise en écho et en abyme de ces discours-simulacres, qui se révèlent n'être que des images, et derrière lesquels ne se cache que du vide.

4. *Emboîtement des discours*

Racontée par un narrateur omniscient qui fait varier les focalisations, et privilégie les formes de discours indirect libre, la nouvelle constitue un espace polyphonique où coexistent une multitude de voix et de discours. Le narrateur suit ainsi tour à tour le flux de pensées (*stream of consciousness*) de deux personnages, Matano (environ 16 pages), et dans une moindre mesure la journaliste américaine Prescott Sinclair (environ 6 pages). À ce phénomène de focalisation changeante viennent s'ajouter des effets de citations et d'emboîtement des discours, qui créent une polyphonie narrative et font de la nouvelle une scène où se déploie une variété de voix et de discours. Le narrateur présente ainsi le discours commercial de Shanks sans guillemets, précédé de la seule mention « *the spin* » (*SIHT*, p. 61). Plus loin, le narrateur présente l'espace de la ville comme habité par des voix : s'ensuit un long passage au discours indirect libre dans lequel se laisse entendre le monologue d'un *beach boy* destiné à sa cliente allemande, ponctué par des indications entre parenthèses qui rappellent les didascalies théâtrales – « *growl* » ; « *sorrowfully* » (*SIHT*, p. 65) – et témoignent de son caractère artificiel, mis en scène. Les discours s'emboîtent et sont mis en abyme : dans un passage où Matano est l'objet de la focalisation interne du narrateur, il imagine la description que feraient les deux touristes du ferry, et va même jusqu'à leur prêter des paroles « *How real ! Must send piece to Granta !* » (*SIHT*, p. 63).

À bien des égards, la structure du texte ressemble à un collage d'images et de discours, placés dans un rapport de concomitance davantage que de dialogue. Cette esthétique du montage, du collage apparaît dans la façon dont le texte s'articule. Les transitions qui amènent un nouveau paragraphe signalent l'ajout d'une information supplémentaire plus qu'une

⁸⁶⁶ Sur le simulacre, on peut se référer aux travaux de Jean Baudrillard, notamment BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, dans lequel il en donne la définition suivante : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai », p. 9.

articulation de type logique – temporelle ou causale, par exemple. Des vignettes, plus ou moins longues sont introduites par une formule brève, souvent réduite à un groupe nominal, suivie de deux points. On trouve par exemple : « *The spin:* » (SIHT, p.61) ; « *Airport Welcoming Procedures:* » (ibid.) ; « *Same scene through Matano's eyes:* » (SIHT, p.63); « *Matano's Blind spot:* » (SIHT, p.69). Ces formules servent en quelque sorte de titres, marques des coutures d'un texte patchwork, fait d'un assemblage de vignettes. L'esthétique du collage régit également les passages descriptifs, caractérisés par la prédominance d'énumérations et de juxtapositions qui créent un effet de foisonnement anarchique. Likoni, la ville desservie par le ferry, est ainsi décrite non pas comme une structure stable faite de bâtiments, mais plutôt comme une foule mouvante de vendeurs :

What is a town in Kenya these days ? Not buildings: a town like this is nothing but 10,000 moving shops, people milling around in the streets, carrying all they can sell on their person. [...] If you need it, it will materialize in front of you: your suit and tie for the interview tomorrow; your second-hand designer swimsuit; your bra; your nail-clippers; your cocaine; your Dubai clock radio; your heroin; your Bible; your pre-fried pili pili prawns; your pirated gospel music cassette; your stand-up comedy video; your little piece of Taiwan: your Big Apple... (p.68)

L'énumération juxtapose des éléments hétéroclites, des produits de consommations provenant de lieux distants, et ce faisant met en scène un cadre spatio-temporel qui abolit les distances, et crée un univers de surface, où règnent les objets d'une culture globale de la consommation. Les hommes eux-mêmes sont réduits à ce qu'ils peuvent vendre (« *moving shops* »), ce qui fait écho dans le texte à l'omniprésence de la prostitution.

5. *Le règne de l'image*

Pendant de cet univers livré tout entier à la consommation, l'univers médiatique envahit le texte et consacre le règne d'images globales, comme en témoignent les références aux « *video halls* » qui se développent dans la ville :

Thousands of five shillings video halls, showing ONE MAN, ONE MAN, who can demolish an entire village in NAAM, with a mastery over machinery full of clips and attachments and ammo and abdominals. Even the movements are mastered and brought home, the military fatigue muscle tops bought in second-hand markets, the bandana, the macho strut, the lean back, missile launcher carved from wood, lean back and spray; the sound of gun spitting out of your mouth.

“*Mi ni Rambo, Bwana.*⁸⁶⁷”

“*Eddy Maafi.*”

Video Parlours rule. With Chinese subtitles (SIHT, p. 66).

Ce qui se fait jour dans ce court passage est bien la circulation d'une culture marchandisée, de la diffusion de figures de la culture populaire américaine, comme Rambo ou Eddy Murphy, qui se trouvent reproduites, imitées, et dédoublées. La ville et à travers elle, le continent africain, sont envahis d'images dont l'origine leur est exogène : États-Unis, Chine. Le désir de divertissement (« *you must be entertained* », *SIHT*, p. 66) passe par une reproduction à l'infini de ces images selon un processus d'imitation mais aussi de transformation de l'ordre d'une adaptation ou d'une dégradation : les armes fictives présentes dans les films sont reproduites en bois, et finissent par se réduire à des artefacts sans pouvoir, à des accessoires de théâtre dans un jeu d'apparences, tandis que la voix se charge d'imiter le son des coups de feu.

Le règne de l'image, de la médiatisation finit par envahir l'espace privé, puisqu'on apprend plus loin que la nouvelle mode est à la « *Reality TV Nigerian style* » (*SIHT*, p. 69), qui a envahi la ville. Des caméras filment les puissants de ce monde à leur insu et dévoilent leurs comportements déviants, non pas dans une visée dénonciatrice, mais tout simplement parce que ces vidéos engendrent de l'argent. Une fois de plus, le phénomène est exogène, il s'agit d'un marché contrôlé entièrement par les Nigériens. Matano cède à la tentation de l'argent et accepte que les Nigériens installent une caméra dans les huttes du village touristique, et en tire une cassette : « *For the next few months, this will be the main feature in every video hall at the coast* » (*SIHT*, p. 82) qui lui rapportera la somme de deux cents mille shillings (environ deux mille euros).

La nouvelle dépeint ainsi un univers dans lequel tout est à vendre, les images comme les corps, tout fait l'objet d'une transaction monétaire. Les discours eux-mêmes ne sont plus expression d'un message, mais se trouvent réduits à la transaction marchande qu'ils cherchent à provoquer. Ils représentent ainsi autant de parodies du texte publicitaire. Discours artifices, mis en scène, ils ont pour fonction d'émouvoir ou de divertir leur destinataire et de provoquer chez ce dernier une réaction immédiate. Ils partagent en outre le fait de s'appuyer sur des discours préexistants, inscrits dans les imaginaires, dégradés en une série de clichés mis bout à bout. Le discours qui accompagne la vente de fausses sculptures antiques est présenté sous le titre « *The spin* » (*SIHT*, p. 61) qui renvoie bien à l'idée d'un texte construit de toutes

⁸⁶⁷ Traduction : Moi, c'est Rambo. (swahili).

pièces, d'une toile tissée et destinée à capturer l'auditoire. Il ne peut manquer de rappeler le vocabulaire politico-économique et ces *spin doctors* chargés de fabriquer pour le compte d'un homme politique ou d'une entreprise une histoire qui vend. Shanks se présente comme la figure typique de l'aventurier courageux – « *He killed his first lion at 17, with his bare hands* », *SIHT*, p. 61 – adopté par une peuplade rare – « *the (rare) Highland Samburus* » – qui lui confie de précieuses sculptures afin qu'il les vende en vue de restaurer la grandeur de ce peuple – « *to raise money to make the Maa rise again* ». À l'origine de ces sculptures totémiques, une figure mythique, Um-Shambalaa, sculpteur exceptionnel, sans âge, capable de se changer en taureau et de contrôler les vents. Armitage Shanks sera à son tour baptisé du même nom avec l'explication suivante : « *he is now called Ole Um-Shambalaa – 'the Brother Not Born Among Us'* » (*SIHT*, p. 61).

Ce texte dans le texte apparaît à bien des égards comme un collage d'éléments hétéroclites tissés ensemble à la hâte, dont les coutures sont rendues visibles du fait de la tonalité parodique qui l'envahit. Ceci se fait jour dans le traitement de l'histoire de l'empire des Maa, désigné sous le nom de Maa-saa-i-a, par exemple. Empire millénaire – « *thousands of years ago, in the great Maa empire* » – son déclin et son évolution sont expliqués par le biais d'éléments hétéroclites d'une histoire mondiale folklorisée : la guerre menée contre les Phéniciens à cause du commerce de l'encens et de l'or les contraint à s'éparpiller et se diriger vers le sud du continent où ils forment l'empire Zoulou, à devenir gladiateurs à Rome ou encore à combattre auprès du légendaire patriarche chrétien Prester John. Le récit s'inscrit dans une temporalité floue, où coexistent éléments anachroniques (l'empire zoulou et les gladiateurs romains) qui relèvent autant de l'histoire que de la mythologie. Les effets de citations de noms ou termes qui résonnent d'images pour un public occidental se substituent à toute cohérence narrative. À ces effets de citations vient s'ajouter une tonalité grandiloquente qui s'appuie sur des formules imagées devenues lieux communs – « *the remaining Maa scattered to the winds* » (nous soulignons) –, ou sur des tournures dont le sens est obscur – « *betrayed by an evil spirit who had overwhelmed the ancestors* » (nous soulignons). Au-delà de l'humour du passage, l'inscripteur semble montrer en creux les ressorts de la construction d'un discours sur l'Afrique dans lequel l'histoire du continent ne s'inscrit dans l'histoire universelle que sous la forme du fantasme et du mythe comme une page blanche sur laquelle chacun peut inventer à sa guise, un discours dans lequel le continent et ses habitants n'ont aucune parole autre que celle de la supplique et qu'il revient au Blanc de découvrir, et de sauver – « *the elders pleaded with Ole Um-Shambalaa to help them recover their lost glory* »

(*SIHT*, p. 61). Ce court texte parodie la technique commerciale du *storytelling*, que Christian Salmon analyse dans son essai éponyme⁸⁶⁸. Dans cet essai, il montre, à travers l'analyse de ce *narrative turn* qui eut lieu dans les années 1990 dans le domaine économique, comment les logos des entreprises furent remplacés par des récits, qui ne vendent plus un produit, mais un univers narratif⁸⁶⁹. Ces récits, œuvres de professionnels de la communication, brassent, à une époque où les grands récits fondateurs ont perdu leur force explicative, des mythes épars, tirés des imaginaires collectifs. Dès lors, ils interposent entre le sujet et le réel un récit qui voile, qui dédouble le monde en proposant une version prémâchée du réel qui n'invite plus à l'analyse ou la distance critique, mais cherche au contraire à provoquer l'identification et l'émotion, et favorise ainsi un formatage des imaginations. L'« arme de distraction massive » que constitue ce type de récit relève finalement d'un « hold-up sur l'imaginaire⁸⁷⁰ ». De façon plus pernicieuse, dans le domaine politique, le principe de réalité finit par disparaître et les récits développés par les hommes politiques (c'est l'exemple de George W. Bush que prend ici C. Salmon) finissent par s'instaurer comme réalité, à travers le règne de l'*infotainment*⁸⁷¹. Cette propension au récit est d'autant plus possible lorsqu'il s'agit de l'Afrique, que, comme le souligne Achille Mbembe, le terme représente un « puits aux fantasmes⁸⁷² », une « forme vide qui échappe, *stricto sensu*, au critère du vrai et du faux⁸⁷³ », et que « dire "l'Afrique" consiste donc, toujours, à bâtir des figures et des légendes – n'importe lesquelles – au-dessus d'un vide⁸⁷⁴ ».

L'écriture et la réécriture d'une histoire, qu'elle soit personnelle ou collective, est un thème qui traverse la nouvelle, et semble renvoyer à la superficialité, la « *depthlessness* » mise en avant par F. Jameson, qui l'associe à un affaiblissement de l'historicité⁸⁷⁵. L'histoire devient collage esthétique destiné à séduire l'autre, à se vendre en tant qu'artefact, au même titre que les sculptures dont Armitage Shanks fait commerce.

⁸⁶⁸ SALMON, Christian, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2007.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁷² Nous reprenons ici le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage d'Achille Mbembe. Voir MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris : La Découverte, 2013, édition Kindle, empl. 1347-2438.

⁸⁷³ *Ibid.*, empl. 1652.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, empl. 1665.

⁸⁷⁵ JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991.

Cette forme dégradée de la parole et du discours envahit le texte et circule parmi tous les personnages : les deux journalistes américains transforment le monde qui les entourent en un article destiné à reproduire et vendre une certaine image de l’Afrique, teintée d’exotisme et de fascination, « *somewhere between horror and excitement* » (SIHT, p. 63). Leur perception de ce qu’ils vivent est sans cesse médiatisée par un discours exotique préexistant. Après avoir assisté aux fausses danses maasaï mises en scène par Armitage Shanks et ses employés – dont aucun n’est Maasaï – le narrateur nous présente ainsi les pensées de la journaliste Prescott : « *What reigns you back in, she wonders, what makes you want to be what you were again ? After this mindbending magic ?* » (SIHT, p. 79). Cette question rhétorique semble extraite d’un discours préconstruit sur l’expérience mythifiée du contact d’une autre culture, et son caractère fictif rendu visible par le contraste entre cette perception et la révélation de l’imposture grotesque qu’elle est en réalité. De manière générale, l’expérience de la journaliste est sans cesse médiatisée par un discours préexistant dans lequel elle se réfléchit comme dans un miroir : « *There is nowhere Prescott has been where the sea smells so strong, and she opens the in-flight magazine one more time just to look at the piles of tiger prawns being grilled on the beach* » (SIHT, p. 71). De la même manière, lorsqu’elle observe la démarche de Shanks, celle-ci est instantanément renvoyée à une image médiatique : « *It is a distantly familiar movement, something from The World Of Survival or Discovery* » (SIHT, p.76). Il en va de même pour sa silhouette : « *The postcard silhouette of the Maasai man who National Geographic Television will introduce, deep voiced, as ‘an ancient noble, thriving in the vast, wild universe, the colour of shadow’* » (ibid.).

Armitage Shanks exploite lui-aussi une image galvaudée (et misérabiliste) du continent dans des projets lucratifs : sa chanson destinée à lever des fonds pour sauver les Maa, relayée par des médias internationaux (MTV), un bar, le *Nuba Tatoo Bar*, ouvert à Londres et dont les serveurs sont des réfugiés nubiens nus et son café à Nairobi, *Foreign Correspondent*, dont la décoration est constituée de « *grainy black and white pictures of whichever Africans happened to be starving at the time.* » (SIHT, p. 62). Le nom même de son agence, « *WylDe AFreaKa* » (SIHT, p. 62), évoque l’idée d’un continent sauvage, qui provoque la fascination suscitée par les monstres et autres aberrations (« *freak* »), et le place ainsi sous le régime de l’anormal, de l’Autre absolu de l’Occident. Dans chacun de ces projets, l’Afrique ou l’Africain ne sont que des images qui servent des objectifs cyniques d’enrichissement personnel. À chaque fois, cependant, les procédés relevant de l’exagération satirique – le nom du bar associé à sa décoration constitue une représentation satirique du

métier de journaliste –, de la déformation grotesque – le nom de l'agence, avec son orthographe et sa typographie difformes – rejettent ces projets du côté de l'absurde.

La littérature en tant que discours n'est pas épargnée. Elle est présentée dans le texte non pas comme un outil de dénonciation, de connaissance, ou comme un art, mais elle est au contraire sans cesse associée à une transaction financière. Matano, interrogé sur la littérature kényane par les touristes, recommande la lecture des romans de Ngugi wa Thiong'o : « *They [the tourists] also tend to tip well, especially after reading Petals of Blood* » (SIHT, p. 70). Plus loin, Matano, s'adressant à une de ses clientes suédoises, s'en prend au réalisme magique de Garcia Marquez, qu'il compare implicitement au discours touristique :

« What is it with you white people and magic realism ? [...] Don't you find it a bit too convenient ? Too guilt-free ? [...] You come every December, get your multicultural orgasm, and leave me behind churning out magic realism for all those fools. Don't you see there is no difference between your interest in Marquez, and those thick red-faced plumbers who beg for stories about cats that turn into jinns, flesh-eating ghost dogs that patrol the streets at night, the flesh-eating Zimbabwes reincarnated. I mean, every fucking curio dealer in Mombasa sells that bullshit : "It is my totem, ma'am, the magic of my family" » (SIHT, p. 69-70).

Le livre fictif que lit Jean-Paul appartient également à ce type de littérature. Intitulé de façon parodique *Jambalaya, the Water Hungry Sprite*, le livre est décrit de la manière suivante par Matano : « *Matano has read about it in a New Yorker magazine that one of his clients left behind. A book written by a voodoo priestess (and former talk show host) who lives in Louisiana, which had the critics in raptures. The Next Big Thing. The movie will star Angelina Jolie* » (SIHT, p. 69). Le discours magique est ici renvoyé à son caractère artificiel, puisque le statut de son auteure – « *voodoo priestess* » – est présenté comme un masque qui cache son identité médiatique réelle indiquée entre parenthèses – « *talk show host* ». Il s'agit une fois de plus de vendre un discours dépaysant, qui sera source de revenus à travers sa médiatisation cinématographique. Dans la nouvelle, d'ailleurs, Jean-Paul se réfugie dans la lecture lorsque des vendeurs ambulants se mettent à frapper sur la vitre de la voiture. Plutôt que d'affronter le réel, il préfère se réfugier dans l'univers magique rassurant du livre. L'univers du réalisme magique tel qu'il est décrit ici renvoie à un refus de voir la réalité : « *without having to bump into memories of imperialism, mad doctors measuring the Bantu threshold of Pain, Mau Mau concentration camps* » (SIHT, p. 69).

Que ce soit du côté des touristes ou du côté de Matano, la littérature, et plus généralement tout récit ou discours, sont présentés comme des produits de consommation qui

répondent aux lois de l'offre et de la demande, et grâce auxquels est possible de s'enrichir. Lorsque Matano montre à son collègue et ami Otieno le livre qu'une de ses clientes, une Allemande du nom de Frau Hoss, a publié sur leur aventure, dans lequel elle prétend lui avoir enseigné les secrets de l'amour tantrique, la réaction de celui-ci est d'abord de demander que justice soit faite – « *I will sue !* » (SIHT, p. 74). Toutefois, Matano balaie cette idée et propose à son ami d'écrire à son tour un livre. Son écriture relève non pas d'un désir de justice, d'une demande de droit de réponse, mais bien plutôt de considérations marchandes : « *African sex is hot in Germany... you will make a killing* » (ibid.). Si le vocabulaire employé renvoie bien à une idée de vengeance (« *killing* »), celle-ci est liée davantage à l'enrichissement économique qu'à la restauration d'une dignité quelconque. Le jeu de descriptions des couvertures de ces deux livres renvoie bien au règne de l'image : sur la couverture du livre de Frau Hoss, Otieno est figuré en homme objet-sexuel, soumis – « *kneeling naked* » (ibid.) – au désir d'une femme dont le visage est invisible – « *Two old white hands run along his buttocks, their owner invisible* » (ibid.). Au lieu de renverser ce statut dominé dans son livre-réponse, Matano suggère au contraire d'exploiter cette même image de victime : « *Call it My Body Defiled. Then make sure you sit without your shirt on the cover looking sad and oppressed* » (ibid.). Chez Otieno comme chez Matano, il n'y a pas de véritable contre-discours qui se fasse jour. Tous deux exploitent un imaginaire occidental qu'ils portent comme un masque pour les touristes qui s'y trompent. Il s'agit toutes proportions gardées de masques de comédie – « *they laugh* » (ibid.) – que l'on peut retirer à sa guise. Même l'échange avec la touriste suédoise se conclue sur le rire de Matano – « *Matano laughs* » (SIHT, p. 70) – signe que le discours contre est lui-aussi mis à distance.

Ce règne du masque et de la mascarade révèle finalement un refus de voir, un refus de la connaissance empirique de l'autre. L'incantation des touristes qui répètent sans cesse leur désir d'authenticité n'est autre que la manifestation du désir de voir en l'Autre la projection de ses propres fantasmes, issus d'un imaginaire collectif. Ce qu'ils nomment authenticité n'est finalement qu'un simulacre, une image de l'altérité absolue. Matano décrit ainsi la perversion de la démarche de découverte telle qu'elle se manifeste chez certains touristes :

Trying to Understand Your Culture, as if your culture us a thing hidden behind your skin, and what you are, what you present is not authentic. Often he has felt such a force from them to separate and break him apart – to move away from the ordinary things that make him human – and then zero in on the exotic, the things that make him

separate from them. Then they are free to like him : he is no longer a threat (SIHT, p. 68).

Cette description témoigne de la persistance d'un faux savoir, d'une volonté d'ignorance qui sert un besoin d'exclusion de l'autre. Ce faux savoir se manifeste dans la dissolution de l'individu, de l'être humain, dans une culture radicalement autre, exotique, différente. Cette description fait écho aux propos d'A. Mbembe : « On ne fabule que pour mieux voiler la sorte de souverain mépris qui, toujours va de pair avec la revendication selon laquelle cet Autre est notre "ami" [...]. Toujours, cette variante française de la violence de la race fait signe à un visage, qui à peine né sous le regard, doit être aussitôt rendu à l'invisible⁸⁷⁶. »

Ce voile qui masque le réel et devient la toile sur laquelle se projettent les fantasmes des Occidentaux se construit par le recours à un langage spécifique qui se déploie en lieux communs, en images éculées. Les métaphores associant la peau noire à une matière première parsèment ainsi le texte – « *buttocks, copper coloured* » (SIHT, p. 60) ; « *a foot varnished like old wood* », « *body silvery* » (SIHT, p. 74) – et le désir du corps de l'autre – qui correspond en tout point aux clichés liés à une sexualité « exotique » – est ainsi renvoyé à un désir de possession matérielle. Ailleurs, c'est par l'absurde qu'une forme dégradée de langage est dénoncée. Voici comment le narrateur décrit l'univers magique du roman que lit Jean Paul : « *Jean Paul is shut away, among characters that talk like blackened fish, and look like bayous, and make love like jambalaya. Somebody with a banjo is searching for the lost gris gris bag* » (SIHT, p. 75). Le réalisme magique est réduit à quelques mots à sonorité exotique – « *bayous* », « *jambalaya* » ; « *banjo* » ; « *gris gris* » – qui représentent autant d'ingrédients dont il suffirait de saupoudrer un texte, qui par ailleurs n'est porteur d'aucun sens. La tonalité satirique sert de loupe attirant le regard sur une forme de langage et de connaissance qui se présentent comme des simulacres dégradés qui ne disent rien.

6. *Le grotesque et la métaphore excrémentielle*

La métaphore excrémentielle sous le signe de laquelle le titre place la nouvelle est filée tout au long du texte. Elle est associée au personnage d'Armitage Shanks, et à travers lui, à la figure du (néo-)colonialiste. En effet, le nom de ce personnage est associé à une marque de sanitaires – « *Armitage Shanks, of the Ceramic Toilet Shanks, or maybe the Water Closet Shanks, or the Flush Unit Shanks. Or maybe a Faux Shanks : it is possible he borrowed the name* » (SIHT, p. 60) – qui se développe à l'image de l'empire colonial – « *somewhere in The*

⁸⁷⁶ MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, op. cit., empl. 2105.

Commonwealth, some civil servant shat regularly in an Armitage Shanks toilet » (*ibid.*). Le nom de son groupe de musique renvoie également à cette métaphore, « *Fecal Martyrs* »⁸⁷⁷ (*SHIT*, p. 62), tandis qu'il explique aux touristes son attrait pour la culture maasaï par son héritage : « *The Maasai build their house out of shit. [...] Maybe, being a Shanks, it is the shit that attracted me* » (*SIHT*, p. 77). Le terme de « *shit* » qui revient fréquemment dans la bouche du personnage est explicitement renvoyé au titre de la nouvelle par Shanks. Celui-ci explique en effet :

« *In the 16th and 17th centuries, [...] manure was transported by ship, dry bundles of manure. Once at sea, it started to get heavy, started to ferment, and methane would build up below deck. Any spark could blow up a ship – many ships were lost that way. Eventually people began stamping the bundles “Ships in High Transit” so the sailors would know to treat the cargo with respect. This is where the term “shit” comes from* » (*SIHT*, p. 77)

Cette fausse étymologie, qui renvoie une fois de plus à la façon dont le *storytelling* peut se substituer à la vérité, sert à développer l'image excrémentielle et à la mettre en écho avec les discours qui traversent le texte. En effet, la multiplication d'instances de *storytelling* contribue à faire associer « *shit* » à « *bullshit* », employé à plusieurs reprises dans le texte : des *mayatta* maasaï construites avec de la bouse séchée on passe à l'image de « *houses of bullshit* » (*SIHT*, p. 77) qui renvoient à la construction d'un empire (commercial à l'image de la famille Shanks, mais colonial aussi) dont les fondations se révèlent constituées d'une forme dégradée de discours et de savoir. De façon ironique, Shanks semble perpétuer la tradition familiale en créant, métaphoriquement, ce que sa famille cherchait à faire disparaître. Dès lors, le titre peut se lire comme un de ces tampons apposés sur les cargaisons de fumier potentiellement explosives et faire du texte un contenant de déchets de discours.

La métaphore excrémentielle associée à la réification des personnages, tous réduits au rang d'artefacts qu'il faut chercher à vendre, permet d'éclairer la façon dont les discours sur l'histoire, mais aussi sur l'identité, se construisent. L'expérience touristique représente

⁸⁷⁷ On peut noter qu'on retrouve cette expression dans *One Day I Will Write About This Place*, à propos d'un projet de développement mené par des Suédois consistant en la transformation de lisier en bio gaz. On y lit : « *A fecal martyr. It looks like shit – it is shit – but it has given up its gas for you* ». (WAINAINA, B., *One Day...*, *op. cit.*, p. 55).

ainsi une forme dégradée de l'expansion coloniale⁸⁷⁸ : les touristes cherchent à retrouver chez ceux qu'ils rencontrent une copie de ces figures présentes dans l'imaginaire colonial, tandis que les personnages kényans font en sorte d'alimenter ces images et ces désirs d'altérité, contre rémunération. La comédie, le jeu de masques que représente cet échange se dédoublent sans fin, puisqu'il s'agit, et c'est ce à quoi le texte procède également, de se regarder rire de soi.

Le recours à des procédés stylistiques souvent associés à l'écriture postmoderne – collage et juxtaposition, mise en abyme et spécularisation des discours qui ne révèlent rien, images du simulacre, de la dégradation et de l'excrément – représente la troisième voie empruntée par B. Wainaina pour travailler la question des discours qui dominent le champ discursif mondial. Le choix de ces formes, ainsi que de la problématique du tourisme, renvoie à une volonté d'entamer une conversation qui érige une passerelle entre le local et le global. La mise en scène d'une condition postmoderne à travers le choix de la situation touristique est servie par une écriture la mieux à même de la décrire, elle-même marquée par des traits postmodernes. Ce faisant, l'ordre hégémonique d'un discours sur l'Afrique est subverti non pas par un travail d'analyse, de rejet, en un mot un discours agoniste qui procéderait par réfutation et contre-argumentation, mais par un travail de dissolution de ces discours renvoyés à leur fictionnalité.

La place prépondérante qu'occupe la question de la représentation de l'Autre dans les discours sur l'Afrique, semble renvoyer à une démarche qui met au jour les contraintes que fait peser sur tout auteur africain l'espace littéraire mondial : pour un auteur qui n'est pas encore reconnu, une des étapes incontournables de son entrée dans cet espace semble être la participation à une « conversation » qui lui préexiste, et à laquelle, comme à d'autres « conversations » connexes que seraient celle de la notion d'écrivain africain (« qu'est-ce qu'un écrivain africain ? ») ou celle construite autour du lien à la langue, l'écrivain africain semble sans cesse devoir se soumettre, pour espérer trouver une place dans l'espace littéraire mondial. Les textes semblent ainsi fonctionner à un double niveau : en premier lieu, ils paraissent répondre à un certain impératif discursif auquel se soumet leur auteur et qui pourrait être formulé comme suit : un auteur africain doit se positionner d'abord par rapport aux discours portés sur son continent (depuis les « centres » de l'espace littéraire mondial), il

⁸⁷⁸ Sur le lien entre expérience touristique, anthropologie et récit exotique dans le contexte des Caraïbes, voir MOURA, Jean-Marc, « L'imaginaire touristique. Entre critique littéraire et anthropologie ». In SEGLER-MESSNER, Silke (dir.), *Voyages à l'envers*, op. cit., p. 45- 55.

semble s'agir là d'une fonction assignée à l'écrivain africain, pour qui écrire reviendrait d'abord, toujours selon cet impératif discursif, à écrire contre. Cette contrainte, exprimée à maints endroits par la presse, mais aussi portée par la critique se retrouve dans les études postcoloniales, comme le souligne Evan Mwangi, qui présente l'objectif de son livre au titre révélateur de *Africa Writes Back to Self*, ainsi : « *I aim at correcting the impression circulated in mainstream postcolonial theory that African literatures "write back" to the colonial center*⁸⁷⁹ ». Bernard Mouralis l'évoque également en ces termes :

l'écrivain africain est perçu à travers une capacité, qui lui est reconnue d'emblée, d'exprimer une vision du monde et une expérience historique qui doivent être lues comme une réponse globale au discours de l'Occident tient traditionnellement sur l'Afrique et les Africains [idée de contre-discours...]. Cette façon de voir n'est évidemment pas contestable car elle éclaire un des mécanismes sur lequel se fonde effectivement pendant longtemps la production littéraire africaine⁸⁸⁰.

À un second niveau, dans la lignée d'auteurs cherchant à se défaire de cet impératif discursif⁸⁸¹, Binyavanga Wainaina, semble, à travers des procédés de déconstruction des discours, mais aussi à travers un jeu de renversement constant entre position dominante et dominée, se placer à l'écart de cet impératif, en révélant l'impossible lieu où il tient et restreint l'écrivain. L'écriture de soi, que l'on trouve dans *Discovering Home* et dans *One Day I Will Write About This Place*, représente alors une autre voie dans laquelle s'engage l'écrivain. Dans ces textes qui mettent en scène l'individualité d'une « subjectivité active⁸⁸² » et d'un rapport au monde, B. Wainaina présente une image d'écrivain placé sous le signe de la singularité.

C. L'écriture de soi : images de l'écrivain

Envers personnel et intime de l'écriture parodique et fictionnelle, dont on a vu qu'elle s'inscrivait avant tout dans une démarche iconoclaste engagée à l'égard de discours

⁸⁷⁹ MWANGI, Evan, *Africa Writes Back to Self*, Albany : State University of New York Press, 2009, p. ix.

⁸⁸⁰ MOURALIS, Bernard, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine ». In HALEN, P., FONKOUA, R. (éd.), *Les Champs littéraires africains*, op. cit., p. 57-71, p. 58.

⁸⁸¹ On peut penser par exemple, dans le champ francophone, au concept de « Littérature Monde », développée par Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi, mais aussi au texte de Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*.

⁸⁸² DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris : Seuil, 2000, p. 90.

hégémoniques qui circulent dans l'espace discursif et littéraire mondial, l'écriture de soi semble constituer pour B. Wainaina, une solution à l'enfermement dans lequel le tiennent ceux-ci. *Discovering Home* et *One Day I Will Write About This Place* sont deux textes qui mettent en scène, à des échelles temporelles différentes, une trajectoire de l'écrivain en rapport étroit avec un lieu dont la désignation dans les titres semble être volontairement subjective : « *home* » et « *this place* » ne peuvent renvoyer à une réalité extratextuelle qu'à condition de prendre en compte la situation d'énonciation dans laquelle ils s'inscrivent. Dès le titre, B. Wainaina inscrit ces textes dans la logique d'un discours subjectif, qui a pour origine un énonciateur figure de l'écrivain voyageur. L'écriture est donc liée à un processus de découverte empirique, et s'oppose ainsi de façon plus ou moins implicite à d'autres textes et d'autres discours renvoyés dans les nouvelles et son texte parodique du côté de l'incapacité à voir ou du masque apposé sur une réalité que l'on se refuse à saisir. Elle est aussi démarche personnelle, réflexive : le titre de ses mémoires reprend une promesse de l'auteur faite à lui-même, dont la publication du livre semble manifester la réalisation.

Discovering Home et *One Day I Will Write About This Place* encadrent la carrière d'écrivain de B. Wainaina à ce jour, le premier étant la nouvelle qui lui valut le prix Caine, le second représentant l'ouvrage le plus récent de l'auteur, et son premier ouvrage de prose long⁸⁸³. Ces deux textes travaillent la question identitaire de façon plus personnelle : l'écriture de soi est une scène générique qui permet précisément de poser une identité de créateur littéraire en train de se construire, d'un apprenti écrivain.

1. *Discovering Home : une découverte identitaire placée sous le signe de la fluidité*

Le premier texte appartient au genre du récit de voyage et décrit le retour de l'auteur au Kenya en 1995 après cinq années passées en Afrique du Sud. Le titre, marqué par son caractère oxymorique, dit bien la quête identitaire au cœur de la démarche d'écriture, et l'écart dont elle procède. Le familier (« *home* ») devient un objet qui n'est pas donné, déjà là, mais quelque chose que le récit va chercher à découvrir (dans les deux sens du terme). L'expérience de l'exil, qui est aussi écart, implique un regard décalé et extérieur à ce qui est présenté comme le familier, le lieu identitaire par excellence.

⁸⁸³ Ce texte contient, redistribués dans différents chapitres, le texte de *Discovering Home*, dont certains passages ont été modifiés. Il comprend également d'autres textes de l'auteur publiés ailleurs, notamment dans les chapitres de la deuxième partie du texte qui traitent de ses voyages en Afrique.

Le texte est d'emblée présenté dans un mouvement inverse par rapport au récit de voyage traditionnel : il ne s'agit plus de partir d'un lieu familier vers un ailleurs inconnu au contact duquel l'identité va se trouver modifiée, remise en cause ou au contraire affirmée, mais du mouvement inverse, du retour au pays, thématique dont on connaît l'importance dans l'histoire littéraire africaine. Or, le titre de B. Wainaina déjoue les attentes du lecteur, et au lieu de la résolution (supposée) impliquée par le retour au pays généralement placé sous le signe de la réunion, de l'adéquation atteinte entre lieu et être, il présente une tension non encore résolue, une quête inaboutie et une identité définie par l'écart. Le mouvement vers le familier est présenté comme un voyage, ce qui renverse et brouille la dichotomie traditionnelle. Le narrateur exilé est celui pour qui ces repères traditionnels ne sont plus opérants, il vit dans un écart qui devient le moteur de l'écriture, présentée comme une quête en train de se faire comme en témoigne l'emploi de la forme progressive présente dans le titre *Discovering Home*. Dès lors, plus que dans les récits de voyage classiques, la question de la définition de soi, à travers la métaphore géographique du lieu, traverse le texte. Voici comment les chercheuses américaines Sidonie Smith et Julia Watson décrivent le but que s'assigne le *travelogue* en relation à la question de l'identité : « *to chronicle or reconstruct the narrator's experience of displacement [...] and become occasions for both the reimagining and the misrecognizing of identity (Bartowski, xix), and for resituating the mobile subject in relation to home and its ideological norms*⁸⁸⁴. » De cette définition émergent bien deux polarités antithétiques : décalage, déplacement, défamiliarisation d'une part et reconstruction, résolution d'autre part. Le mouvement de l'une à l'autre de ces polarités est précisément ce qui se joue dans le texte de B. Wainaina. Si son retour au Kenya est d'abord présenté à travers la thématique de l'écart, de la différence (à travers l'écart entre l'Afrique du Sud d'où il arrive et le Kenya, mais aussi entre le pays de son souvenir et celui qu'il découvre), il se conclut sur la description d'une réunion familiale, décrite à travers la métaphore de la résolution (« *Resolution is upon me* », *DH*, p. 61).

Ce que le texte met en scène est le passage à l'âge adulte du narrateur, un « *coming of age* » qui se fait à travers le récit de son retour. Le texte est ainsi parsemé d'indices qui pointent vers une résolution identitaire placée sous le signe de la complétude. Le retour du narrateur lui permet de mesurer l'écart qui sépare qui il était à son départ et qui il est aujourd'hui. On voit ici comme la dimension spatiale instaurée par l'image du voyage, du

⁸⁸⁴ SMITH, Sidonie et WATSON, Julia, *Reading Autobiography, A Guide for interpreting Life Narratives*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001, p. 207.

retour, s'associe étroitement à une dimension temporelle : au mouvement de retour au pays se superpose une prise de conscience d'un chemin parcouru entre l'âge adolescent (à son départ en Afrique du Sud, le narrateur avait 19 ans) et l'âge adulte. Le texte peut alors se laisser saisir à travers la notion de chronotope. Défini par Bakhtine comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁸⁸⁵ », le chronotope sert à pointer la fusion entre les indices temporels et spatiaux : « les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps⁸⁸⁶. »

Le passage à l'âge adulte se manifeste dans les réactions nouvelles que provoquent des éléments de son passé. Ainsi, une chanson qu'il entend dans le *matatu* qui le conduit à Nakuru fait surgir un souvenir d'enfance (« *a song comes on that takes me straight back to a childhood memory* », *DH*, p. 12), et cette réminiscence lui permet de mettre en scène le contraste entre la réaction provoquée par la chanson lorsqu'il était enfant et celle qu'elle provoque aujourd'hui : « *It disturbed me, demanding too much of my attention, derailing my daydreams. It doesn't anymore* » (*DH*, p. 13). De la même façon, le tableau d'une femme Nandi présent chez ses parents fait l'objet d'un développement sur l'effet de cette image sur le narrateur enfant. Ce portrait symbolise pour l'enfant une identité africaine traditionnelle dans laquelle il ne peut se reconnaître, et cette incapacité provoque chez lui une tension qu'il est incapable de résoudre.

Cette tension est présentée à travers l'opposition entre un impératif idéologique de célébration de la femme africaine, né des écrits de Senghor et d'Okot p'bitek, et son incapacité à ressentir cette émotion :

In my teens, set alight by the poems of Senghor and Okot P'Bitek, I pronounced her beautiful, marvelled at her cheekbones and mourned the lost wisdom in her eyes, but I still would have preferred to sleep with Pam Ewing or Iman.

It was a source of terrible fear for me that I could never love her. I covered my betrayal with a complicated imagery that had no connection to my gut : O Nubian Princess, and other bad poetry (DH, p. 15).

⁸⁸⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987 (1979), p. 237.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

L'angoisse provoquée par le tableau dans le souvenir du narrateur est mise en regard de sa réaction aujourd'hui : « *Today, I don't need to bludgeon my brain with her beauty, it just sinks in (ibid.)* ». L'écart entre ces deux réactions se trouve renforcé par la révélation qui lui apparaît devant le tableau. Celui-ci lui n'est en fait qu'une représentation filtrée par une culture et une expérience européennes, on y reconnaît la Mona Lisa : « *The artist has got the dignity right but the sexuality is European : it would be difficult for an African artist to get that wrong* » (ibid.). Dès lors, le tableau, réduit à une œuvre destinée aux touristes blancs, ne présente plus pour narrateur le même danger. Le narrateur inverse le rapport de pouvoir symbolique : le tableau qui renvoyait le narrateur adolescent à la perception de son inauthenticité africaine – qui se manifeste aussi dans une écriture poétique insatisfaisante – est lui-même rejeté du côté de la copie, du faux. L'évolution de son regard sur le tableau provoque chez le narrateur la réflexion suivante :

*I turn and face the Nandi woman, thinking of the full-circle I have come since I left.
When I left, white people ruled South Africa. When I left, Kenya was a one-party dictatorship. When I left, I was relieved that I had escaped the burdens and guilts of being in Kenya, of facing my roots, and repudiating them. Here I am, looking for them again (DH, p. 17-18)
[nous soulignons].*

La mise en parallèle de deux moments de la vie du narrateur permet de mettre en scène un chemin parcouru : cheminement circulaire qui mime le double mouvement de fuite et de rupture qui précède le retour et la confrontation avec ses racines, mais aussi un mouvement qui va de l'aliénation à l'acceptation de soi. L'aliénation se manifeste ici non plus comme une tension non résolue entre deux cultures opposées, mais plutôt comme une soumission à la dictature d'une image de l'identité africaine dans laquelle le narrateur ne se retrouve pas, et qui l'enferme dans une fixité identitaire (« *I was stuck there, fenced into a tribal reserve by her features* », DH, p. 14, nous soulignons). Le mouvement de libération passe ainsi par un regard neuf, lucide qui déconstruit ces images et permet de se faire auteur de sa propre définition identitaire. Le passage à l'âge adulte se traduit donc par une démarche d'écriture qui remet en cause la fixité des identités au profit de la mise en scène d'une fluidité ontologique qui n'est pas synonyme d'aliénation : il ne s'agit plus de subir les tensions d'une identité double, hybride, mais au contraire de présenter l'identité comme un processus actif, volontaire et créatif.

Cette fluidité ontologique est mise en scène dans le texte à travers la présentation de plusieurs personnages rencontrés au cours de son périple au Kenya. Deux exemples sont à cet égard frappants : l'exemple de deux femmes maasaï. La première, Eddah fut mariée à l'âge de treize ans, ce qui provoque l'horreur du narrateur enfant (« *I remember being horrified by the marriage – she was so young !* », *DH*, p. 38). En rappelant l'horreur qu'il a ressentie, le narrateur présente implicitement la réaction spontanée d'une certaine *doxa* marquée par l'idéologie libérale occidentale. Cette réaction tend à présenter Eddah comme la victime impuissante de traditions barbares et dépassées. Or la personne que nous présente le narrateur est loin d'être une victime : elle est au contraire présentée comme celle qui manipule son mari. Sachant lire et écrire, elle convainc son mari de répudier ses autres épouses, et agit en véritable femme d'affaires modernes : elle développe de nombreuses entreprises génératrices de revenus et c'est elle qui gère l'argent du foyer (« *Occasionally, she gave her husband pocket money* », *ibid.*). Elle a un amant gikuyu et occupe un poste à responsabilités politiques. La description physique d'Eddah renvoie à la description de la femme Nandi en ce que toutes deux portent les attributs vestimentaires marquant l'appartenance à une tradition : « *Eddah looks imperious and beautiful in her beaded leather cloak, red khanga wraps, rings, necklaces and earrings*⁸⁸⁷ » (*DH*, p. 39-40), mais dans le cas d'Eddah, cette caractérisation ne l'enferme pas dans une identité fixe : elle renvoie au contraire à une facette d'une identité kaléidoscopique, fruit d'une trajectoire individuelle.

De la même façon, Suzanna, la jeune sœur d'Eddah, est présentée comme actrice dans la construction de son identité. Les multiples masques qu'elle endosse renvoient à l'identité de celui qui la regarde. Lorsqu'elle croise le regard du narrateur, elle lui présente ses deux visages : « *It was disconcerting at first, a typically Maasai stare, unembarrassed, not afraid to be vulnerable. Then she noticed that I had seen her, and her eyes narrowed and became sassy – street-sassy, like a girl from Eastlands in Nairobi* » (*DH*, p. 42-43). La langue représente également un masque, et sa timidité, lorsqu'elle s'exprime en anglais, s'évapore lorsque le narrateur choisit de s'adresser à elle en swahili : « *she pours herself into another person, talkative, aggressive* » (*DH*, p. 43). La métaphore liquide (« *pours* ») renvoie de manière explicite à une fluidité identitaire, une capacité d'adaptation et de passage d'une identité à l'autre.

⁸⁸⁷ La description de la femme Nandi, faite à travers une citation approximative de comptine pour enfants, était la suivante : « *rings on her ankles and bells on her nose, she will make music wherever she goes* », p. 14.

Le narrateur, la percevant dès lors comme une jeune fille urbaine, moderne, projette sur elle une série de présupposés qu'elle déjoue les uns après les autres :

« I can't wait to get married. »
« Kwani? You don't want to go to University and all that ? »
« Maybe, but if I'm married to the right guy, life is good. [...] »
« Won't it be difficult to do this if you are not circumcised ? »
« Kwani who told you I'm not circumcised ? I went last year. »
I am shocked, and it shows (DH, p. 44)

Les questions du narrateur semblent laisser apparaître de nouveau les préjugés d'une classe moyenne nourrie au libéralisme occidental, et pour laquelle la frontière entre modernité (synonyme d'éducation supérieure pour les femmes et de rejet de la mutilation génitale) et tradition (perçue comme synonyme d'oppression féminine et de violence) est étanche. Ce dialogue, comme la présentation de personnages qui n'ont de cesse de remettre en cause la dichotomie éculée entre modernité et tradition, est dès lors pour le narrateur le signe d'une contradiction, d'un compromis : *« I am sensing this is her compromise – to live two lives fluently » (ibid.)*. Vivre plusieurs vies en étant plusieurs personnes selon le contexte représente aux yeux du narrateur un trait de la condition kényane :

There is nothing wrong with being what you are not in Kenya, just be it succesfully. Almost every Kenyan joke is about somebody who thought they had mastered a new persona and ended up ridiculous.

Suzanna knows her faces well (DH, p. 45).

La thématique identitaire traverse le texte en se déployant dans une constellation d'images : fluidité ontologique qui renverse aliénation en agentivité, mais aussi métaphore de l'identité comme masque (« *persona* », « *faces* »), comme rôle que l'on endosse et qu'il faut soutenir à la manière d'un acteur de talent. La fluidité ontologique semble donc ici se superposer à une image de superficialité, ou du moins de surface : la nature kaléidoscopique de l'identité est présentée à travers une métaphore qui ne renvoie pas à une profondeur (strates, couches superposées) mais plutôt à une variation horizontale (d'un masque à l'autre). Lié à la représentation théâtrale, le masque renvoie au jeu, à la double identité : l'une visible et l'autre cachée. Il camoufle et présente au regard une image superficielle, potentiellement artificielle et fausse. Dans le champ africain, le masque, en tant qu'artefact, renvoie à un symbole de cultures et de pratiques traditionnelles (on songe à la fascination exercée sur les artistes et collectionneur par les masques africains). Le masque, en tant que métaphore, est

investi très tôt par les penseurs et les poètes : que l'on songe au fameux poème de Paul Lawrence Dunbar « *We wear the Mask* » paru en 1895⁸⁸⁸ ou au texte de Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*. Le masque renvoie dans les deux cas à une façon d'apparaître au monde marquée par la dissimulation.

Cette métaphore du masque est omniprésente chez B. Wainaina. Il semble s'agir d'un nœud de signification, d'un trope central à son discours. Dans *All Things Remaining Equal*, le narrateur présente une rêverie de Milka qui a pour point de départ le terme de « *face* » : « *faces have spun in her minds for weeks* » (*ATRE*, p. 397). Le mot est ainsi décliné dans la variété des expressions qu'il emploie : « *lose Face* », « *put on [one's] face* » ; « *face off* », « *let's face it* ». Hormis la dernière expression, l'on voit comment l'idée de « *face* » renvoie explicitement au masque qu'on porte, que l'on arrache, ou qu'on perd ou qu'on nous fait perdre. Associée à l'image du maquillage, la « *face* » est bien ce que chacun se construit, et cela ouvre dès lors sur une variation infinie : « *Matte gloss, lined lips, new eyebrows, so many possible faces !* » (*ibid.*). Toutefois, le terme ne se conçoit que dans un rapport dialogique avec celui qui regarde le masque : dans *Ships in High Transit*, la métaphore du masque s'articule à celle de la médiation. Le masque est ce qu'on appose sur l'Autre dans une démarche qui apparaît comme une forme dégradée de connaissance. De la même façon qu'aucun des touristes ne parvient à voir Matano comme il est (« *Not one of them has ever been able to see him for what is presented before them. He is, to them a symbol of something* », *SIHT*, p. 68) ce dernier présente les touristes qu'il a croisés dans sa carrière comme des types : « *He has seen them all. He has driven Feminist Female Genital Mutilation crusaders, cow-eyed Nature freaks, Cutting Edge Correspondents, Root-Seaking African Americans* » (*ibid.*). Ces catégories génériques, marquées typographiquement par l'usage de majuscules, renvoient à autant de masques portés mais aussi projetés par Matano sur ses clients, masques qui rendent impossible toute rencontre véritable, toute connaissance empirique de l'Autre. La métaphore du masque contribue dans ce contexte à déshumaniser celui qui le porte, en lui retirant toute individualité, toute consistance ontologique. Ce phénomène se retrouve dans les comparaisons qui associent l'Autre à un artefact, à une reproduction de figure humaine dans un matériau inanimé – le visage de Prescott, dans *Ships in High Transit* est ainsi décrit comme un masque en bois (« *a face so crisp it seems to have been cut and planed and sanded by a carpenter* », *SIHT*, p. 69), celui de Jemina dans *An*

⁸⁸⁸ BRAXTON, Joanne M. (éd.), *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1993, p. 57.

Affair to Dismember est rapproché de celui d'une poupée (« *a pale gleaming skin, like porcelain* », *AD*, p. 168).

Le masque, qui est aussi ce qui fait apparaître l'écart entre l'être et le paraître, se transforme dans ce texte en simulacre, qui révèle le vide qu'il peine à dissimuler. Le masque n'est plus qu'une image qui n'a plus aucun lien avec la réalité à laquelle elle est censée renvoyer. L'anecdote qui ouvre *Ships in High Transit* le montre de façon nette :

Stupid Japanese tourist. During breakfast, on the open-air patio that faced the plains of Lake Nakuru National Park, he saw the gang of baboons, saw the two large males, fulfilling with every grunt and chest bang every human cliché about male brutality. Here is an aspect of reality as consensus: the man has spent his entire life watching nature documentaries. He said this to Matano, with much excitement, over and over again, on the van to Nakuru last week. How can he remind his adrenalin that these beasts can kill, when he knows them only as television actors?

So, he hid a crust of bread and, when everyone was done with breakfast, threw it at the group of baboons outside, and aimed his camera at them. The larger male came for the bread, and then attacked the man, leaving with a chunk of his finger, and decapitating the green crocodile on his shirt. The baboon was shot that afternoon. A second green crocodile replaced the first (SIHT, p. 60).

Dans ce passage, le touriste japonais semble certain de posséder une connaissance, tirée des médias, des documentaires animaliers. Il est cependant incapable d'interpréter correctement le comportement du singe, pourtant stéréotypique de la « *male brutality* », car sa connaissance est construite par la médiation d'un écran qui réduit les babouins à des masques, à des « *television actors* » inoffensifs pour le spectateur. Son désir de capturer les animaux se trouve lui-aussi placé sous le signe de la médiation, puisqu'il s'agit pour lui de se saisir de leur image. La portée de l'attaque du singe est réduite ici à une morsure au doigt et à un vêtement déchiré. La référence conjointe à la mort du babouin et au remplacement du crocodile griffé sur sa chemise par un second crocodile identique semble souligner que cette irruption du réel dans un univers peuplé d'images inoffensives n'a que peu de conséquences, puisque tout y semble remplaçable.

Le masque occupe une place importante dans l'écriture de B. Wainaina, qu'il soit assumé pleinement pour mieux naviguer dans le monde contemporain – évoquant le masque de cynisme adopté par les conducteurs de *matatu*, le narrateur ajoute « *it is a useful face to carry, here where humanity invades all the space you do not claim with conviction* » (*DH*,

p. 9) – le signe d’une palette d’identités auxquelles on fait appel en fonction des contextes – manifeste dans la langue choisie : « *international citizen in English ; national brother in Kiswahili ; and content villager or nostalgic urbanite in our mother tongues* » (OD, p. 124) – ou encore l’image d’une prison dans laquelle on enferme celui ou celle que l’on refuse de voir – image qui domine dans les nouvelles de B. Wainaina. Ce qui frappe, à la lecture de ses textes autobiographiques, c’est la mise en scène de l’écart de l’inscripteur par rapport à la capacité de ses compatriotes à s’adapter, à adopter un masque de façon convaincante. Sa posture semble résider dans une tension entre deux pôles qui constituent deux façons d’envisager son identité et qui correspondent selon B. Wainaina aux « anciens » (« *the old ones* ») d’une part et aux « modernes » (« *the modern ones* ») d’autre part. Les seconds sont marqués par leur capacité à endosser une variété de masques, nous l’avons vu. Les premiers quant à eux, sont marqués dans le texte par une identité unifiée, non malléable, liée notamment à la terre, à la ruralité. Ceux-ci ne savent ou ne veulent s’adapter au contexte contemporain figuré par la ville : « *They are like an old and lush jungle that continues to flourish its leaves and unfurl extravagant blooms, refusing to realise someone has cut off the water* » (DH, p. 14). Lorsqu’ils se retrouvent en ville, leur refuge est leur communauté linguistique d’origine, puisqu’ils sont incapables de porter les masques adéquats : « *They do not know how to put on a glassy expression. [...] They hang out in groups, chattering away constantly, as if they want no quiet where the fragility of their community will reveal itself in this alien place* » (DH, p. 10).

La fascination des uns pour les autres est décrite ainsi :

We, the modern ones, are fascinated by the completeness of the old ones. To us, it seems that everything is mapped out and defined for them, and everybody is fluent in those definitions. The old ones are not much impressed with our society, or manners – what catches their attention is our tools : the cars and medicines and telephones and wind-up dolls and guns (DH, p. 14-15)

La fascination de B. Wainaina pour ces « anciens » est liée à leur inscription dans une tradition, une culture particulière qui semble synonyme pour lui de stabilité et de complétude, voir d’une certaine imperméabilité à l’influence déstabilisante et aliénante d’autres cultures. Toutefois, s’il semble ici s’identifier aux « modernes », ses deux textes autobiographiques, et plus particulièrement ses mémoires, semblent au contraire mettre en scène la figure d’un être qui ne parvient pas à adopter de façon convaincante l’attitude fluide de ses compatriotes, et

pour qui la réponse à cet écart réside dans l'écriture, et à travers elle, dans l'adoption d'un masque d'écrivain.

On peut rappeler ici ce que la notion de posture emprunte à celle de masque. En effet, Jérôme Meizoz conçoit la première comme proche de la notion latine de *persona*. Procédant à la définition du terme de « posture », il écrit :

On pourrait aussi convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture⁸⁸⁹.

Dans le cas de B. Wainaina, le masque d'écrivain est présenté comme le seul à même de lui permettre d'occuper une place tout à la fois dans l'espace littéraire et dans le monde. Dans ses mémoires, l'inscripteur retrace le parcours de ce qui apparaît comme la naissance d'une vocation qui représente à bien des égards la seule façon pour lui d'être au monde. L'écriture de ce texte, le premier texte long en prose de l'auteur, apparaît également comme une démarche performative. Il s'agit ici d'entériner par le texte autobiographique son statut d'écrivain.

2. One Day I Will Write About This Place

Le titre de ce « *memoir* » apparaît ainsi comme une réponse personnelle à la question posée dans le titre de son essai. Il y répond doublement. D'une part, la mise en scène d'une figure d'écrivain voyageur, d'une « subjectivité active » qui explore le continent (c'est ce que l'on trouve principalement dans la deuxième partie du texte, à travers des chapitres thématiques qui traitent des voyages de l'auteur partout en Afrique) réinvestit la scène générique des récits de voyages en infléchissant leur trajectoire habituelle : ce n'est plus un voyageur occidental qui explore le continent dans la lignée des récits de voyages intimement liée à l'entreprise coloniale au XIX^e siècle, lignée prolongée dans le discours médiatique et littéraire contemporain, mais un voyageur kényan qui explore son continent, dès lors placé sous le signe de l'hétérogénéité, de la différence et non plus sur l'homogénéité essentialiste dénoncée dans son essai (« *Treat Africa as if it were one country* », p. 6). D'autre part, en investissant la scène générique de l'autobiographie et de l'écriture de l'intime (l'enfance, la famille), il exploite précisément les thèmes décrits comme « tabous » dans son essai :

⁸⁸⁹ MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires*, op. cit., p. 19.

Tabbo subjects : ordinary domestic scenes, love between Africans (unless a death is involved), references to African writers or intellectuals, mention of school-going children who are not suffering from yaws or Ebola fever or female genital mutilation (p. 7).

Le texte, qui retrace la vie de l'écrivain depuis ses sept ans (chapitre 1) jusqu'à ses 39 ans (dernier chapitre), présente donc au lecteur deux temps : le temps d'avant la reconnaissance et la légitimation du statut d'écrivain – victoire du prix Caine, lancement de *Kwani?*, début de sa carrière d'écrivain – et celui de l'après. Il met donc en scène dans la première partie ce qu'il est convenu d'appeler la naissance d'une vocation d'écrivain, tandis que la seconde partie est consacrée à la description de ses voyages à travers le Kenya et l'Afrique, présentés par le biais de récits de voyages, mais aussi de réflexions sur l'évolution politique de son pays. Le chapitre 28 fait le récit d'un voyage à Lagos, tandis que dans le chapitre 30, c'est au Ghana et au Togo que se rend le narrateur. Intercalé entre ces deux chapitres, le chapitre 29 propose une méditation sur l'ethnisation du discours politique et populaire au Kenya avec pour point de départ une anecdote sur la perception de son nom par une hôtesse de l'air curieuse, qui lui demande de but en blanc « *What tribe are you ?* » (p. 208). La structure générale du texte est donc linéaire, chaque chapitre se concentrant sur un épisode particulier de la vie de l'auteur.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont l'auteur présente un portrait de l'écrivain et articule sa pratique de l'écriture à une condition existentielle particulière et individuelle. Nous étudierons la figure de l'auteur qui émerge de ce texte à partir d'indices visibles d'une position marquée par l'écart. L'écriture de l'enfance met en scène une figure de l'écrivain placé dès le plus jeune âge dans un rapport particulier au monde et au langage, et à travers lequel, par le biais du motif de l'écart, se construit une « voix » proprement littéraire. L'émergence d'une figure d'écrivain est donc envisagée d'abord comme réponse à une façon d'être intimement personnelle. À ce premier motif s'ajoute la perception d'un écart social : sa difficulté à trouver une place semble liée à une incapacité à se retrouver dans la trajectoire sociale imaginée par son milieu, dans lequel il s'agit de devenir « *a Nairobi professional with a car. An escalator guy in a suit* » (p. 69). Issu de la classe moyenne émergente, il ne se retrouve ni dans cet idéal de réussite sociale, ni dans la figure d'écrivain engagé qu'a fabriquée son milieu, et semble donc proposer une nouvelle figure du créateur littéraire, qui manifeste, en creux, une modification de l'espace des possibles pour l'écrivain au Kenya.

a. Sous le signe de la différence

Il s'agit donc ici de voir comment la narration des années formatives de l'écrivain – enfance et adolescence – brosse le portrait de l'écrivain marqué par un rapport particulier au monde et aux mots, rapport qui se trouve figuré à travers une constellation d'images qui renvoie au motif de l'écart.

La sensation d'une différence ressentie est présentée dès le premier chapitre du livre, lorsque le narrateur a sept ans. Il écrit : « *I still do not know why everybody seems to know what they are doing and why they are doing it* » (p. 3), interrogeant par-là les fondations mêmes de toute action. Quelques pages plus loin, on lit « *Something is wrong with me* » (p. 6). Cette différence ressentie est présentée d'abord comme une incapacité à agir dans le monde, différence mesurée par l'écart qui le sépare à cet égard de son frère Jimmy et de sa sœur Ciru. Dès lors, la seule possibilité est dans l'imitation : « *I know how to move with her [Ciru's] patterns, and to move with Jimmy's patterns. My patterns are always tripping on each other in public. They are only safe when I am alone, or when I am daydreaming* » (p. 3). L'image de ces « *patterns* » renvoie à celle d'une certaine stabilité, d'un fondement à l'action qui résiderait dans une certitude. Contrairement à ses frères et sœurs, qui sont dans un rapport pragmatique au langage et pour qui énoncer « *I am thirsty* » se traduit par l'action de boire, le narrateur s'étouffe en buvant, nous présentant cette incapacité à boire comme le résultat d'une rêverie sur le mot « *thirst* », qui le laisse « *uncertain and speculative* » (p. 6).

Il écrit :

I can't make the water stream down my throat effortlessly. It spills into my nostrils and chokes me. Other people have a word world, words like thirsty have length, breadth, and height, a firm texture, an unthinking belonging, like hands and toes and balls and doors ? When they say their word, their body moves into action, sure and true (p. 6).

La différence mise en avant par le narrateur relève d'une incapacité à combler l'écart qui sépare signifiant et signifié, mot et action. Sa fascination pour les mots, qu'il observe en tant qu'entités singulières, coupées de leur signifiant, creuse cet écart dans lequel éclot la rêverie poétique. Le mot « *crutch* » est ainsi envisagé dans son rapport à un mot à la sonorité proche « *crunch* » : « *Crunch is breaking to release crackly sweetness. Crunch ! Eclairs. Crutches are falling down and breaking. Crutch !* » (p. 7) Le jeu de répétition de ces mots, associé à leur variation typographique, participe à un procédé de défamiliarisation du langage, qui est invité à être perçu autrement et témoigne de ce rapport particulier qu'entretient avec

lui l'auteur enfant. Les définitions subjectives de ces termes proposées ici laissent entrevoir comment cette défamiliarisation du langage participe également d'une reconfiguration du sens, de la création d'un dictionnaire intime et personnel, régi par des procédés d'associations et d'analogie (phonétique à un premier niveau, mais aussi sémantique – les deux définitions s'articulent autour du terme « *breaking* ») construits à partir d'une expérience personnelle.

Cette propension à la rêverie poétique qui est façon particulière de voir et d'être au monde est ce qui rend le narrateur différent et incompris de ses proches. La scène ordinaire qui ouvre le texte – une scène domestique dans laquelle le narrateur et ses frère et sœur jouent au football – présente le narrateur dans une attitude passive, contemplative – « *I am watching* » ; « *I can see* » ; « *random sounds fall into my ears* » ; « *I am waiting* » (p. 3-4) – qui s'oppose à celle, active et bruyante, de ceux-ci – « *she twists past Jimmy* » ; « *Jimmy runs* » ; « *Ciru laughs loud* » ; « *Jimmy is shouting* » (p. 3-4). L'image de cette passivité en retrait s'articule à celle d'un décalage constant avec son propre corps : celui-ci est tantôt présenté comme une enveloppe extérieure au narrateur – « *I see the pink shining flesh of my eyelids* » (p. 3) – dans laquelle il se trouve enfoui au plus profond – « *my laugh is far away inside* » (p. 3) – ; tantôt comme une entité qui se trouve dissoute – « *Arms and legs and ball are forgotten* » (p. 4) – lorsque la rêverie du narrateur l'emporte et donne lieu à son absorption complète – « *I am lost* » ; « *I let myself soak inside this* » (p. 4). Ses rêveries sont présentées comme des occasions de révélations sur le monde – « *I am captured by an idea* » – qui semblent propres à une vision enfantine : l'on trouve ainsi l'image de la réfraction de la lumière du soleil conçue comme la manifestation de sa nature fractale (« *each piece of the sun is always a complete little sun* », p. 4) ou encore celle de la transformation de l'eau en verre (« *maybe glass is water moving at superspeed* », p. 6). Ces révélations, produits d'une imagination fertile, sont renvoyées par ses frère et sœur du côté du ridicule et de la folie : « *they look at me, rolling their eyes and telling me that my marbles are lost. That I cansaythatagain [sic]* » (p. 4).

Dès le premier chapitre, l'écrivain enfant est donc présenté à travers sa différence irréductible. Si cette différence est présentée par le narrateur enfant comme une source de souffrance et d'exclusion, elle apparaît à un deuxième niveau de lecture comme la condition qui peut faire émerger la création littéraire originale (et donc potentiellement incomprise). En effet, à l'originalité des visions du narrateur enfant, exprimée dans un langage poétique, s'oppose un jugement négatif exprimé, lui, dans un langage marqué au contraire par sa non-

originalité, à travers le recours à une métaphore dégradée en formule toute faite (*perdre la boule*) et à une formule à fonction phatique⁸⁹⁰.

Il semble donc important de distinguer les deux instances narratrices mises en œuvre ici de façon brouillée. Nous reprenons ici la distinction opérée par Françoise Lionnet dans son ouvrage sur l'écriture autobiographique⁸⁹¹, entre celui qu'elle appelle « l'agent du discours » c'est-à-dire le narrateur qui s'inscrit dans le présent de l'écriture, ce « je » qui se souvient et écrit, et le « sujet de l'histoire », c'est-à-dire une figure du narrateur jeune ou enfant dont il est question. Dans les récits autobiographiques classiques, la distinction est souvent clairement établie entre ces deux figures, la première étant celle qui prend principalement en charge la narration : « c'est la voix du narrateur [l'agent du discours] qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant [le sujet de l'histoire], il ne lui laisse guère la parole »⁸⁹² : On retrouve ce partage dans le texte autobiographique de Ngugi wa Thiong'o, *Dreams in a Time of War*, dans lequel l'« agent du discours » inscrit dans le texte le processus de mémoire dont procède l'écriture – « *I remember* », p. 58, « *recollection* », p. 77, emploi du passé, passages didactiques sur l'époque – et dans lequel la présence d'une voix du narrateur enfant est clairement circonscrite. Les passages dans lesquels la narration opère une focalisation sur le « sujet de l'histoire » constituent des passages dramatisés, mis en relief – notamment par le recours au présent – par l'« agent du discours » qui se porte explicitement garant de leur véracité à travers des formules qui évoquent un souvenir gravé dans sa mémoire : « *the question and the scene were forever engraved in my mind* » (p. 58) ; « *there is one Sunday forever imprinted in my mind* » (p.77).

Au lieu d'une répartition claire qui offre au lecteur des garanties de véracité et de sincérité propre au pacte autobiographique⁸⁹³, les premières pages du livre de B. Wainaina présentent un brouillage entre la voix de l'« agent du discours » et celle du « sujet de l'histoire ». Il semble que le premier délègue de façon intermittente au second la prise en charge narrative du récit, et ce procédé ne peut manquer d'apparaître au lecteur comme un artifice fictionnel, « puisqu'il nous est impossible de savoir pourquoi et à qui l'enfant

⁸⁹⁰ L'orthographe choisie pour cette expression renvoie à cette fonction : l'expression ne porte aucune information, elle sert au contraire à interrompre la communication, à changer de sujet.

⁸⁹¹ LIONNET Françoise, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, New York : Cornell University Press, 1989, p. 193.

⁸⁹² LEJEUNE, Philippe, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », dans *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980 p. 10-31, p. 10.

⁸⁹³ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

raconte⁸⁹⁴ ». La parole et les pensées de l'enfant ne sont donc plus présentées sous le signe du travail de mémoire qui reconstitue, mais plutôt sous le signe d'un travail romanesque qui fabrique (au moins en partie). P. Lejeune souligne ainsi : « pour reconstituer la parole de l'enfant, et éventuellement lui déléguer la fonction de la narration, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction⁸⁹⁵ ». Les premiers chapitres du texte, consacrés à l'enfance de l'écrivain dans sa ville natale de Nakuru, fabriquent ainsi une voix enfantine à travers plusieurs procédés qui s'additionnent. Le temps du récit est celui du présent (« *I am seven years old* », p. 3), utilisé ici de façon généralisée. L'écriture elle-même semble, en surface, mimer une parole propre à l'enfance à travers des phrases simples, courtes et descriptives – « *I am sleepy. Ciru is fast asleep* » – ou des expressions oralisées – « *Look, look at the fever tree !* », p. 7. D'autres passages sont écrits de telle sorte que cette illusion d'une parole enfantine se révèle comme telle. Du point de vue de la vraisemblance, il semble impossible d'imaginer un enfant de sept ans écrire « *If I get that moment right, I can let my mind burst out of me and fold into the world, pulling it behind me like a cart* » (p. 8). La vraisemblance de l'origine énonciative de certaines images est plus difficile à déterminer de façon nette : « *she has [...] a smile as clean as a pencil drawing* » (p. 3) pourrait être une comparaison fantaisiste d'enfant, d'autant que le recours au champ lexical du dessin renvoie à cet univers enfantin.

La narration semble donc tisser ensemble de façon plus ou moins visible deux types de langage qui se relaient. Souvent, l'on trouve d'abord un discours qui porte les traces d'une maladresse syntaxique et pointe vers un discours d'enfant : « *Beatrice, who is in my class, broke her leg last week. They covered her leg with white plaster. The water heater in our home is covered with white plaster. Beatrice's toes are fat gray ticks. The water heater is a squat cylinder, covered in white stickyhard, like Beatrice's new leg* » (p. 7). Ici, la répétition des groupes nominaux au lieu d'une reprise pronominale (on a « *her leg* » / « *her leg* » alors que l'on s'attendrait à ce que ce groupe soit repris par « *it* » dans la deuxième phrase), l'absence d'articulation de type logique, ainsi que le terme « *stickyhard* », qui renvoie au plâtre par un néologisme d'enfant construit à partir de ces caractéristiques extérieures, en représentent autant d'indices visibles qui créent un effet d'étrangeté de la langue à même d'interpeler le lecteur. La langue permet d'attirer l'attention du lecteur sur un mode de pensée analogique, propre à l'imagination de l'enfant qui opère des liens entre des éléments

⁸⁹⁴ LEJEUNE, P., *Je est un autre*, op. cit., p. 22.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

hétéroclites pour les comparer : la jambe de Beatrice et le chauffe-eau sont mis en relation à travers la description d'une similarité de forme (« *fat grey ticks* » et « *squat cylinder* ») et d'apparence externe.

Cette langue visiblement enfantine, semble servir d'embrayeur, de point d'entrée dans un imaginaire d'enfant que la voix de l'« agent du discours » décrit à travers une langue impressionniste et une structure narrative qui présente au lecteur une forme de monologue intérieur de l'enfant, qui n'est pas sans évoquer une forme de flux de conscience (« *stream of consciousness* »). Cette langue poétique propre à l'adulte est régie par un fonctionnement analogique similaire, mais qui efface les étapes intermédiaires de la comparaison, pour se présenter comme des métaphores, omniprésentes dans le texte. Celles-ci sont généralement caractérisées par un degré important de complexité, d'expansion, une métaphore annoncée ou une comparaison se trouvant redoublée par une autre métaphore. La voix de la mère du narrateur est ainsi décrite : « *If crystal were water made solid, her voice would be the last splash before it settles* » (p. 128). On peut distinguer dans cette image trois niveaux distincts. À un premier niveau, elle se construit à partir d'une image qui est passée dans la langue commune et qui associe voix et pureté du cristal (« *a crystal-clear voice* »). Cette image, lieu commun, est infléchie par l'analogie, introduite plus tôt dans le texte entre eau et cristal (« *maybe glass is water moving at superspeed* », p. 6), analogie qui est présentée comme propre à une vision particulière de l'écrivain-enfant. C'est à partir de ces deux niveaux que peut se construire la métaphore finale de l'écrivain adulte.

En tissant ensemble plusieurs niveaux narratifs parfois difficiles à distinguer, l'inscripteur semble faire remonter la genèse de sa « voix » poétique à une vision particulière du monde qui remonte à son enfance. La manifestation d'une langue poétique procède de cette façon de voir le monde, et la description de cet imaginaire enfantin est prétexte au déploiement de cette langue poétique propre. Dès lors la description de cette subjectivité enfantine constitue l'occasion d'une création littéraire poétique qui semble annoncer et renforcer par ricochet le statut d'écrivain de l'auteur adulte. Dans un entretien, B. Wainaina définissait ainsi le projet du livre :

I wanted to try to write a riskier book. I felt like I'd been writing a lot of safe short stories for a while, and I wanted to go a bit crazy and take some risks with form and language. I was feeling a little cramped with all these new expectations—you know, to write a big Africa book

that fulfills the Postcolonial Condition and so on . . . Finding a language for the imagination of childhood occupied me a lot⁸⁹⁶.

Le projet d'une narration à la première personne qui tisse un texte polyphonique dans lequel les différents niveaux d'énonciation (le « je » enfant, le « je » adulte) sont mis en co-présence sans être explicitement différenciés témoigne d'un infléchissement du projet autobiographique vers l'autofiction, à travers un travail proprement fictionnel engagé sur l'écriture de l'enfance. Cet infléchissement est présenté comme une volonté de novation associée à la transgression de certaines normes (« *take some risks* » ; « *go a bit crazy* »), mais aussi comme une façon de sortir de certains cadres et de certaines formes attendues (« *a big Africa book that fulfills the Postcolonial Condition* »). A cette « condition postcoloniale » présentée comme le paradigme dans lequel l'écrivain africain se voit contraint de travailler, B. Wainaina oppose une condition existentielle individuelle repérable dès l'enfance et à laquelle l'écriture constitue la seule réponse. Ce faisant, son texte semble proposer une nouvelle figure de l'écrivain.

b. L'écrivain en rêveur incompris : renouveau de la figure d'écrivain ?

La figure de l'écrivain en rêveur incompris est l'image prédominante du texte. Les images du retrait en soi ou d'une abstraction de soi au monde sont omniprésentes dans le texte. Enfant, le narrateur se présente sans cesse dans une attitude contemplative : « *I am always standing and watching people acting boldly to the call of words* » (p. 6). Adolescent et adulte, il se décrit comme prisonnier d'un monde intérieur dont ses proches doivent le tirer. S'il ne peut être au monde qu'à travers l'imitation de leur façon d'être, ceux-ci cherchent constamment à le sortir de lui-même. À propos de sa sœur Ciru, il écrit ainsi : « *If she were here, she would pull me out of inside myself. I would wobble for a moment, then run or tumble fast and firm behind her* » (p. 14). Incapable d'être seul au monde sinon par une présence marquée par l'instabilité (« *wobble* »), le trébuchement (« *tumble* »), le rapport du narrateur aux autres est décrit à travers l'image de l'imitation : « *soak in the safe patterns of other people* » (p. 152) ; « *[live] off the certainty of others* » (p. 140-141). Seuls refuges du narrateur, la rêverie et la lecture occupent une place importante dans le texte. Le monde de la fiction – comme celui de la rêverie – constitue une façon d'être au monde marqué par l'écart, le retrait, il s'agit d'un antidote au monde réel, le lieu où la stabilité peut être retrouvée, du fait de sa configuration différente : « *If words, in English, arranged on the page have the power to control my body in the world, this sound and language can close its folds, like a fan, and I*

⁸⁹⁶ SPILLMAN, Rob, « Binyavanga Wainaina », *Bomb*, n°116, été 2011. Nous soulignons.

will slide into its world, where things are arranged differently » (p. 33). La lecture, découverte à neuf ans – « *I read everything I can touch* », p. 28 – devient rapidement une passion dévorante : « *I am still reading novels everywhere* » (p. 55) ; « *I gobble them like candy. I read two or three of them a day* », (p. 79) ; « *reading is a fever these days* », (p. 81). Lors de son séjour en Afrique du Sud (qui est lui-même une forme d'exil), où il est parti faire ses études, il glisse progressivement dans l'isolement le plus total : « *Over the past year, as I fell away from everything and everybody, I moved out of the campus [...] now I am not leaving my room at all* » (p. 104). Il consacre alors tout son temps à la lecture.

La figure de l'écrivain-lecteur n'est pas nouvelle, on retrouve l'image du jeune Ngugi s'isolant pour lire dans son autobiographie – « *I would often pretend that I was going someplace, but really it was to any shade of a tree [...] far away from other kids, just to read a book, any book* » (p. 3). Toutefois, contrairement au texte de Ngugi, dans lequel la lecture est étroitement associée à l'institution scolaire et, implicitement, à la réussite scolaire, le texte de B. Wainaina la présente dans son opposition avec cette dernière. La lecture est présentée comme un obstacle à la réussite et constitue dès lors une activité transgressive, réprouvée par ses proches. Sa mère lui interdit l'accès à la bibliothèque du fait de l'imminence des examens : « *Mum won't let me go to the library because they found out that I had managed to spend the whole year avoiding math homework and reading novels in class* » (p. 37). La passion pour la lecture ne va pas de pair avec une discipline scolaire comme chez Ngugi, elle est sans cesse présentée comme ce qui se substitue à elle : « *I spend all my useful time in my advanced-level years making plays and novels, or reading and looking for scholarships in America with my best friend Peter Karanja, who loves novels as much as I do. I do not study much* » (p. 87).

La censure et la dévalorisation dont fait l'objet la lecture représente une médiation par le texte littéraire d'un imaginaire collectif particulier – celui de la classe moyenne kényane des années 1980 – autour de la littérature généralement, mais de façon corrélative à l'image de l'écrivain dans la société. Cet imaginaire social, largement tributaire de l'institution scolaire et partant de l'appareil idéologique politique, transparaît dans le discours du narrateur adolescent. Les lettres et les sciences humaines y sont dévalorisées au profit de disciplines comme les sciences ou le droit : « *Our school is for future doctors, lawyers, engineers, and scientists is what we are told by our parents ; this is what we believe* » (p. 55). Plus loin, on retrouve ce discours intériorisé et pris en charge par le narrateur adolescent : « *We are special. People like us, engineers and doctors should rule the world* » (p. 86). Ce discours a pour

envers une méfiance à l'égard de la figure d'écrivain, présentée elle aussi à travers la voix du narrateur adolescent : « *I fear writers ; they want to go too deep and mess up the clear stepladders to success. I cannot see myself being that sort of person* » (p. 88). La présentation faite de la figure de Ngugi wa Thiong'o se fait l'écho d'une certaine propagande politique à son égard :

Ngugi wa Thiong'o is Kenya's most famous writer, and was arrested by Moi in the early 1980s and imprisoned. He is in exile now, and he is trying to bring down the government. His books are banned in Kenya. He is a communist. (p. 88)

Ces passages ne sont pas sans une certaine ironie, qui transparaît dans le choix du vocabulaire et de la syntaxe qui mettent à distance et tournent en dérision la voix adolescente : la présentation de Ngugi wa Thiong'o est caricaturale et approximative, l'expression « *clear stepladder to success* » est de l'ordre du cliché.

Néanmoins, la mise en scène de ces discours permet de mettre au jour un climat politique et social dans lequel il est impossible au narrateur, malgré sa passion pour les livres et le théâtre, de s'identifier à la seule figure de l'écrivain disponible. Celle-ci est associée au désordre, à la transgression, et devient l'objet d'un discours paranoïaque et caricatural de la part d'un pouvoir répressif. Dès lors, l'aspiration à écrire ne peut apparaître comme un projet professionnel acceptable et est rejetée du côté du loisir (« *I will make plays in my extra time* », p. 88), voir du luxe (« *an unbearable privilege* », p. 195).

Dans un entretien avec Alain Mabanckou, B. Wainaina revient sur l'image de l'écrivain portée par son milieu et son époque : personne dangereuse pour l'ordre établi, il s'agit également d'un être inutile car improductif : « *in my Anglophone Kenyan world, you're supposed to become a lawyer or a teacher, something with . . . more structure. "Just writing" is thought of as a frivolous thing.*⁸⁹⁷ »

La trajectoire du narrateur est donc marquée par l'écart qui existe entre un désir d'écrire qui est exprimé tout au long du texte et fait écho au titre – « *I decide that one day I will write books* » (p. 54) ; « *one day, one day, I will arrange the words right for this strange night* » (p. 52) ; « *One day, I will write about this place* » (p. 164) – et une certaine pression sociale et familiale qui complique son assouvissement. Même lorsqu'il commence à écrire, ce projet doit rester secret : « *I don't say anything about the stories that I am writing. Baba is retiring this year. I can't fail* » (p. 159).

⁸⁹⁷ WAINAINA, B., « Alain Mabanckou by Binyavanga Wainaina », *Bomb*, 112, 2010.

Le texte met donc en scène une figure de l'écrivain nouvelle. Cette figure se distingue de la figure stéréotypée de l'écrivain postcolonial africain engagé à laquelle est réduite Ngugi wa Thiong'o dans le texte. L'écriture n'est pas articulée à une démarche politique : les citations dans lesquelles sont exprimés le désir et la promesse d'écrire sont inscrites dans une narration qui décrit des scènes qui sont avant tout familiales, intimes et dans lesquelles le politique est rejeté à l'arrière-plan. Ainsi, la première mention d'un projet d'écriture se trouve liée à cette « *strange night* » évoquée par le narrateur (p. 52). Celle-ci est certes politique, il s'agit du Madaraka Day, jour de commémoration de l'indépendance, « *when we got Uhuru, so every year we sing for the President* » (p. 44), mais sa dimension politique est mise à distance, perçue à travers sa retransmission télévisée, que les enfants regardent en compagnie de Wambui, leur « *nanny* » de 15 ans (p. 38). La description du cérémonial retransmis à la télévision le renvoie à une forme de mise en scène d'une « liturgie politique⁸⁹⁸ » caractéristique du régime Moi : des chœurs y chantent les louanges du président (« *Fuata Nyayo, fuata nyayo. Tawala Moi, tawala* »⁸⁹⁹, p. 44 ; « *Moi praise song* », p. 46), les différentes ethnies kényanes y sont représentées : « *different tribes in different nationalizing uniforms that we call traditional* » (p. 44), tandis que le président se présente avec son *rungu*, bâton qui symbolise son pouvoir : « *the president's ivory and gold stick lifted for all to see* » (p. 46). Même si cette description, qui allie voix de l'enfant naïf et voix de l'adulte plus critique, dévoile les ressorts du discours de Moi (fiction de la nation, parallèle implicite avec l'autoritarisme colonial), la narration se concentre très rapidement sur le personnage de Wambui, qui coupe le son du téléviseur, et substitue au discours politique qualifié d'ennuyeux (« *Ah this is boring* », p. 47), les chansons populaires du moment qui passent à la radio. La révélation d'une vocation d'écrivain se présente alors comme une volonté de décrire Wambui, qui revêt progressivement l'allure d'un personnage de fiction : « *Wambui, my Wambui is a trumpet, a Gikuyu Scottish strumpet, a woman in long skirts from a Barbara Cartland book cover* » (p. 49). Partant des multiples facettes de l'identité ethnique de celle-ci, tant généalogique qu'inventée – « *her aunt is half Nandi, her grandmother is a Ngong Maasai.* » ;

⁸⁹⁸ GRIGNON, François et PRUNIER, Gérard, *Le Kenya contemporain*, Paris : Karthala, p. 338.

⁸⁹⁹ La doctrine *nyayo* (les traces, les pas) est celle qui fut développée par Moi lorsqu'il succéda à Jomo Kenyatta en 1978. Président qui n'a pas la légitimité historique et politique de son prédécesseur, il a recours à un discours populiste et se présente comme celui qui suit les pas (« *fuata nyayo* » en swahili) de Kenyatta. François Grignon souligne dans *Le Kenya contemporain*, que les années *nyayo*, entre 1978 et 1991 représentent les années d'une montée de l'autoritarisme. « *Tawala Moi* » signifie « que Moi règne ». Voir GRIGNON, F. et PRUNIER, G. *Ibid.*

« *Wambui is Gikuyu by fear* » (*Ibid.*) – il l’imagine Kalenjin et Luo, ou encore réinventant sa vie – « *My fiction Wambui will upend the fate of her mother* » (*ibid.*). Le chapitre se clôt sur un passage fictionnel présenté comme une vision – « *There she is, back on the roof of my head, clear as anything* » (p. 53) – dans laquelle il imagine Wambui à treize ans, en figure picaresque irrévérencieuse, proche d’Huckleberry Finn, qui perturbe une réunion publique (« *in a Dundori public baraza, a day before another Madaraka Day* », *ibid.*) par ses commentaires – « *some snarky comment in Bawdy Gikuyu, or Rude Kiswahili* », p. 53). C’est ici Wambui qui est présentée comme le sujet de choix de la description d’une scène de contestation politique présentée dans une version euphémisée, coupée de toute idéologie.

c. Désengagement vis-à-vis de l’Histoire

Ngugi wa Thiong’o, dans le premier tome de ses mémoires, décrit une enfance marquée par l’Histoire, sous le signe de laquelle est placé son texte (« *Dreams in a Time of War* »). La description de son entrée à l’école est décrite à travers l’image d’une entrée dans l’Histoire : « *I was crossing a great historic divide that had begun way before I was born, and which, years later, I would still be trying to understand through my first novel.*⁹⁰⁰ » L’écriture romanesque se trouve ainsi liée à une volonté de faire sens de l’Histoire, Histoire qui est perçue dans son impact direct sur le narrateur et sa famille (deuxième guerre mondiale, révolte des Mau Mau et répression coloniale). La prise en charge de la narration par un « agent du discours » caractérisé par une connaissance historique replace les épisodes de l’enfance dans ce cadre plus large.

Dans le texte de B. Wainaina, la reconstitution d’une voix narrative enfantine apparaît comme un procédé qui, dans un mouvement inverse, semble placer l’Histoire à distance. Celle-ci est donc sans cesse médiatisée par une vision enfantine. Elle est récitée comme une leçon bien apprise : « *Kenyatta is our President. He is the father of our nation. Kenya is a peace-loving nation* » (p. 12-13). Idi Amin Dada, dont le régime a contraint à l’exil la mère du narrateur, y est présenté comme un personnage de conte effrayant de conte (« *bogeyman* », p. 156), qui revient dans les cauchemars du narrateur : « *the president of Uganda ate his minister for supper. He kept his minister’s head in the fridge* » (p. 7). Il ne peut accéder à l’expérience de sa mère du fait qu’il ne parle pas la langue dans laquelle elle évoque la situation de son pays d’origine : « *Mary is chatting with Mum about Idi Amin. They always talk about Idi Amin in Mary’s language, Luganda* » (p. 12). Cette coupure d’une expérience

⁹⁰⁰ WA THIONG’O, Ngugi, *Dreams in a Time of War*, *op. cit.*, p. 113-114.

directe de l'Histoire est donc également liée à l'écart linguistique du narrateur, lui-même lié à sa situation sociale. En tant qu'enfant de la classe moyenne, un de ces « *Milimani*⁹⁰¹ kids » (p. 51), il ne parle que le swahili et l'anglais. Il est donc placé dans une certaine position d'exilé en son propre pays. Son incapacité à parler Gikuyu est évoquée à travers l'image de l'amputation : « *I can't speak it. It is a phantom limb* » (p. 125). La culture dans laquelle baigne son enfance est avant tout américaine, et la manifestation des autres cultures infra-nationales apparaît toujours comme une source potentielle d'angoisse. Elle est mise à distance à travers le terme inventé par l'enfant, « *Ki-may* », et qu'il définit ainsi :

*It is ululating Gikuyu women crying around Kenyatta's body on television. Gurgling Maasai men jumping up and down. Luo men in feathers and Kenyatta beards, nyaitting*⁹⁰². *Congo men singing like women [...] Ki-may is any language that I cannot speak, but I hear everyday in Nakuru* (p. 24-25).

Son départ pour l'Afrique du Sud est décrit comme une façon d'échapper à ce bruit de fond qui le renvoie à sa différence : « *I can get on an elevator [...] to the world I want : where there are no gaps in me. There are no background noises here, no whispers in many languages in this airport, no kimay* » (p. 95).

Cette position de retrait par rapport à l'Histoire n'est pas le seul fait de l'enfance du narrateur, elle est perceptible également lors des chapitres consacrés à son séjour en Afrique du Sud, qui traverse à cette époque la période d'intenses bouleversements de la fin de l'Apartheid⁹⁰³. Ces événements sont décrits de loin, de façon extérieure : « *Chris Hani is dead [...] Mandela begs people to be calm.* » (p. 109). Leur portée historique est sans cesse banalisée à travers leur juxtaposition avec des informations qui paraissent triviales : « *Mandela is free, and South Africa has malls* » (p. 94) ; « *Mandela is President. And Brenda Fassie*⁹⁰⁴ *now looks haggard and beaten* (p. 112). Le narrateur semble observer tout cela de loin, sans jamais s'y intéresser vraiment.

⁹⁰¹ *Milimani*, dont la traduction littérale serait « sur la colline, sur les hauteurs », renvoie aux quartiers historiquement occupés par les colons, qui surplombaient la ville.

⁹⁰² Ce néologisme vient du terme dholuo « *nyatiti* », instrument de musique traditionnel.

⁹⁰³ Il quitte le Kenya en 1990, année de libération de Nelson Mandela, qui marque le début d'une période de transition et de sortie du régime d'Apartheid.

⁹⁰⁴ Brenda Fassie, sa musique et ses scandales, occupent ainsi dans le texte une place bien plus importante que Nelson Mandela.

Dans ces chapitres, l'on suit les errances d'un narrateur à l'écart, étranger au monde et à lui-même – « *you stand, dizzy. You make your way to the campus for the first time in over a month* » (p. 108). Cette mise en scène d'un écrivain coupé de l'histoire de son continent semble être une façon de se libérer de la figure omniprésente de l'écrivain africain comme nécessairement engagé dans une histoire collective, dont il se ferait le témoin et le porte-parole⁹⁰⁵.

Lors de son retour au Kenya pour les élections présidentielles de décembre 2007, il ne peut supporter la montée des discours ethniques – « *almost all the people I know [...] are nakedly and openly beating their tribal chest* » (p. 237) – et décide de fuir la capitale : « *I tear up my voter's card. I board a plane to Lamu, as far away from the poisonous election as I can get and still be in Kenya* » (p. 237). Ce désengagement politique mis en avant témoigne d'une lassitude d'une génération née après les indépendances à l'égard du fonctionnement du champ politique de son pays, mais semble également pointer vers une coupure plus nettement marquée entre la classe moyenne (dont sont majoritairement issus les écrivains) et le reste de la population. Quelques pages plus loin, le narrateur décrit une soirée avec des amis : « *a group of friends, artists, watching the election collapse live on television, together with the rest of Kenya* » (p. 243). Malgré les rumeurs de fraude électorale, ceux-ci demeurent convaincus que les choses se passeront bien : « *We still believe it will be all right* » (*ibid.*), et refusent même de croire à la fraude : « *Last night Raila was a million votes ahead. This morning, we woke up and Kibaki had caught up. But we knew it would be close. People do not understand numbers, we say to ourselves.* » (*ibid.*). Dès lors, la description des scènes de violence est placée sous le signe de l'incrédulité et de la stupeur : « *You will all sit stunned and watch as your nation – which has broadband and a well-ironed army and a brand-new private school that looks exactly like Hogwarts castle in Harry Potter – is taken over by young men with sharpened machetes and poisoned bows and arrows* » (p. 244). Le choix de la deuxième personne du singulier semble inclure le lecteur dans le groupe des intellectuels et

⁹⁰⁵ Le refus de B. Wainaina en 2007 d'accepter de faire partie des « *Young Global Leaders* », intellectuels et entrepreneurs du monde entier, désignés chaque année par le Forum Économique Mondial, relève également de cette démarche de dissociation du politique et du littéraire. En réponse à cette nomination, il écrit ainsi : « *The problem here is that I am a writer. And although, like many, I go to sleep at night fantasizing about fame, fortune and credibility, the thing that is most valuable in my trade is to try, all the time, to keep myself loose, independent and creative... it would be an act of great fraudulence for me to accept the trite idea that I am "going to significantly impact world affairs"* », Lettre ouverte adressée au fondateur du Forum, Klaus M. Schwab, reproduite dans *The Chronicle*, 31 janvier 2007.

artistes qui semblent désarmés face à une montée de la violence à laquelle ils ne s'attendaient pas. Le passage fait apparaître une opposition entre les indices d'une certaine modernité technologique (référence au réseau internet) et institutionnelle (armée, école privée) et la manifestation d'une violence par le biais d'armes qui paraissent appartenir à un autre temps (machettes, arcs).

Cette coupure entre la classe moyenne et la réalité du pays, notamment en termes de violences politiques, est évoquée par l'historien britannique David Anderson⁹⁰⁶, et se laisse lire en creux dans le texte de B. Wainaina⁹⁰⁷. Concluant son texte autobiographique par une analepse qui ramène le lecteur en 1983, il évoque *Nyayo House*, la prison dans laquelle furent emprisonnés et torturés intellectuels et dissidents politiques sous le régime Moi. Cette évocation est une façon de mettre en avant cet écart entre le monde occupé par le jeune B. Wainaina (et toute une génération de Kényans) et la réalité de la situation politique du pays : « *While we are dreaming shoulder pad dreams, inside those chambers, intellectuals, activists, writers are beaten, waterboarded, testicles are crushed, people are deprived of sleep* » (p. 249). La coupure de cette classe moyenne est décrite à travers l'image du brouillard qui masque une réalité impossible toutefois à ignorer : « *We know enough to know things are going on out there, beyond the mist* » (p. 248). Les préoccupations du jeune B. Wainaina sont pour la plupart nourries d'éléments de la culture américaine qui pénètrent le Kenya, qu'il s'agisse de séries télévisées populaires (« *Dallas, Dynasty, and Falcon Crest* », ou de musique « *Michael Jackson is beautiful* », p. 249), mais aussi de préoccupations proprement littéraires. Juxtaposées à la mention des tortures politiques qui ont cours à cette époque au Kenya, le lecteur trouve une série de considérations sur la lecture et le pouvoir des mots. On lit ainsi le passage suivant :

⁹⁰⁶ ANDERSON, D. and LOCHERY, E., « Violence and Exodus in Kenya's Rift Valley 2008, Predictable and Preventable? », *Journal of Eastern African Studies*, juillet 2008, Vol. 2, No. 2, p. 328-343.

⁹⁰⁷ L'appartenance des intellectuels et des écrivains du collectif *Kwani?* à cette classe moyenne se fait jour dans les textes qu'ils publient à la suite des violences post-électorales à travers le collectif *Concerned Kenyan Writers* (CKW). On peut citer la critique faite par l'Ougandais Kalundi Serumaga à l'égard d'une classe moyenne qui refuse de voir la violence qui régit la société kényane dans son texte *Unsettled*, paru dans le cinquième numéro de la revue, mais aussi un bon nombre de textes qui mettent en scène l'impuissance (et l'impatience) d'une classe moyenne qui partageait l'illusion d'une appartenance nationale face à la résurgence des « démons du tribalisme ». Voir par exemple le texte de Muthoni Garland, *The Remaining*, paru lui aussi dans le cinquième numéro de la revue. Pour une analyse de l'attitude des écrivains *Kwani?* face aux violences post-électorales, voir KAMENCU, Kingwa, *Literary Gangsters? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, op. cit.

There are real flesh and blood people. There are television and radio people. There are people in books. People in books do not have an actual voice for your ears. You cannot see them. You, the reader, work with a good author to make them move around your head, toss their hair, hate and love, and need things urgently. Russet is an emotion inside me that comes from reading things about horses, and manes, and many hairs tossing, and autumn, a set of impressions, movements, lights. These are my concerns (p. 248).

On voit ici comment la juxtaposition d'un passage sur la répression politique du régime Moi et les considérations du narrateur jeune adolescent contribue à détacher le travail littéraire du politique, notamment à travers l'emphase de la formule « *these are my concerns* ». Le travail de l'écrivain, qui procède des attentes du lecteur et y répond, est avant tout lié à un travail sur la langue (anglaise), détaché du politique. Le rôle de l'écrivain qui se dessine ici relève de la relation intime avec le lecteur, chez qui il s'agit de faire naître des émotions et avec lequel les personnages et la réalité décrits peuvent prendre vie. Comme dans les chapitres qui ouvraient le livre, la pratique littéraire est ici présentée comme un travail individuel, ce qui renouvelle et déplace la question de l'engagement politique de l'écrivain africain.

d. La question de la langue d'écriture

On l'a vu, la question du choix de la langue d'écriture se pose différemment pour B. Wainaina, du fait de sa trajectoire individuelle. Le choix d'écrire en anglais ne relève pas d'un choix conscient, stratégique ou affectif, mais davantage d'une contrainte : l'anglais est la langue dans laquelle il a grandi. Dans un entretien avec Alain Mabanckou, il balaie d'abord la problématique du choix de la langue d'écriture en affirmant : « *I don't have a philosophical problem with writing in English because I spoke English first*⁹⁰⁸ ». Toutefois, il poursuit en soulignant la position difficile dans laquelle cette contrainte le place : « *where it's frustrating for me, in the sense of not feeling a confident ownership of a language—in my case English* » (*Ibid.*). Afin de pallier cette incertitude quant à sa maîtrise de la langue, qui n'est pas sa langue maternelle mais bien plutôt la langue obligatoire de la réussite scolaire et sociale à l'époque où il grandit, B. Wainaina met en scène dans son texte une réappropriation personnelle de la langue anglaise. Il ne s'agit plus d'inscrire dans l'anglais les traces d'autres langues mais au contraire d'entreprendre un travail proprement poétique sur la langue, travail réflexif qui met en avant « *le côté palpable des signes [et] approfondit par là même la*

⁹⁰⁸ WAINAINA, B., « Alain Mabanckou », *art. cit.*,

*dichotomie fondamentale des signes et des objets*⁹⁰⁹ ». On a vu plus haut comment, dans la description de son enfance, B. Wainaina oppose son attitude au monde et aux mots à celle de ses frère et sœur en insistant précisément sur l'opposition entre fonction dénotative et fonction poétique du langage. Ce jeu sur la langue, qu'il présente comme central à ses mémoires⁹¹⁰, représente une modalité d'appropriation de la langue. La mise en scène de cette appropriation semble toutefois manifester les anxiétés de B. Wainaina quant à l'utilisation d'une langue qui, en creux, est toujours représentée comme la langue de l'ancienne métropole coloniale, comme la langue du pouvoir. Ce jeu rend palpables les signes linguistiques, qui sont présentés dans leur rapport à leur prononciation, à travers des rêveries métalinguistiques qui prennent leur source dans des onomatopées. L'on trouve ainsi :

Prrr, said the whistle. A warning not to exceed yourself. The word in English has sharp edges. Pr words in English promise good future to people who stick to brittle boundaries ; prr words promise breaking to those who dare to dance to kimay. Kenyan English places have stainless steel whistles, which tell you to march this way ; they will shrill sharply when you cross a line. [...]
Prrr-oud. I like those sharp shrill controlling words that sound like they come from an officer's whistle. Prim. Prude. Proper. Price. Probe. Prance. Preen. Prr-een » (p. 34).

Le son du sifflet, lié à l'ordre et à la discipline militaire, donne lieu à une rêverie qui reconfigure le langage à travers des associations poétiques qui placent sur le même plan son et sens. Les connotations du sifflet, instrument de maintien de l'ordre, sont associées aux mots dont l'aspect sensible (la prononciation) ressemble au son du premier. En creux se dessine le pouvoir de l'anglais renvoyé à tout un réseau de termes liés à l'enfermement (« *brittle boundaries* » ; « *line* ») et à la répression (« *breaking* » ; « *controlling* »). Ce réseau d'images renvoie, à travers la métaphore militaire, à la domination coloniale qui enferme les corps, punit ceux qui transgressent les règles et récompense la soumission, et qui semble se poursuivre à l'époque postcoloniale à travers l'image d'une ségrégation linguistique inscrite dans l'espace kényan (« *Kenyan English places* »). Toutefois, à travers la mise en texte poétique – perceptible dans la récurrence d'allitérations (« *brittle boundaries* » ; « *dare to dance* » ; « *stainless steel whistles* » ; « *sharp shrill* ») – et à travers la mise en scène d'un

⁹⁰⁹ JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, (traduit par N. Ruwet), Tome 1, Paris : Editions de Minuit, 1963, p. 218.

⁹¹⁰ Dans un entretien avec Rob Spillman, il dit ainsi « *the heart of the book [...] ended up being more about playing with language than about Kenya* », voir SPILLMAN, Rob, « Binyavanga Wainaina », *art. cit.*

plaisir sensuel qui réside dans la répétition de ces mots (« *prrr-eeen* »), B. Wainaina semble mettre à distance la menace d'enfermement de la langue en la transformant en matériau de jeu poétique.

L'appropriation de la langue est également mise en texte par le biais de commentaires métalinguistiques qui mettent en scène tout à la fois le plaisir sensuel ressenti à la prononciation de certaines sonorités de l'anglais et la maîtrise que cela implique de la langue :

Mp and mpr words. You have to inhale and push enough air down your mouth to make sure that you make a promising mpr. [...] Two solid things meet, and one is, or both are, left changed forever.

Imprint. Impress (p. 44).

My lips close down firmly on each other. Imp. Imprison. Implode. Implant. Impede. After each mp, there is a little explosion of air outward because your lips purse as if prepared to rein in the words after each p. Improve. Impress (p. 45).

Dans la première citation, la sonorité choisie ainsi que les mots commentés sont implicitement comparés à l'impact de la colonisation : l'image d'une rencontre de deux éléments qui les change à jamais semble relativement transparente, tandis que les termes « *imprint* » et « *impress* » ne peuvent manquer d'évoquer les phénomènes d'imposition par la force d'une culture (fondée sur l'écriture) sur une autre. Dans la seconde citation, on retrouve l'image de la maîtrise (« *reign in* »). Cette maîtrise de la langue et de la prononciation est de plus soulignée par l'effet de contraste entre le narrateur enfant qui parvient à prononcer ces sons et sa jeune nourrice dont l'accent marque et déforme l'anglais : « *Wambui dances [...] singing her M'boney M. song, mangled in her Subukia accent. "M'by the livers of m'babyl-oon, where we sat n'down [...]" We roll on the floor, laughing at Wambui.* » (p. 48).

On voit ici comme cette inscription dans le texte de rêveries sur le langage témoigne de la position paratopique occupée par le narrateur dans un espace – linguistique mais aussi social – associé à des images d'enfermement mais aussi de pouvoir, espace qui le coupe des autres espaces linguistiques kényans auxquels il n'a pas accès. Cette position dans cet espace trouve une résolution dans l'écriture, dans des rêveries poétiques métalinguistiques qui inversent les images de domination et d'enfermement en images de plaisir sensuel.

e. Les étapes de la reconnaissance

La figure de l'écrivain qui se fait jour dans le texte autobiographique de B. Wainaina est tributaire de son *habitus*, de son histoire et de sa trajectoire personnelles dans un contexte politique et social particulier. Il s'agit ici de se pencher sur la trajectoire de l'écrivain telle qu'elle s'inscrit dans le discours autobiographique. Cette notion de trajectoire permet aussi de faire apparaître les réseaux de sociabilité choisis par l'aspirant-écrivain, dans un contexte où les nouvelles technologies accroissent les flux d'information et mettent plus facilement les gens en relation. Issu de la classe moyenne émergente, nourri de lectures occidentales, B. Wainaina présente l'écriture comme une solution à une condition existentielle marquée par l'écart. L'écriture, étroitement liée à la lecture, est avant tout une activité intime qui procure plaisir et reconfigure une réalité perçue comme chaotique :

All this time, without writing a word, I have been reading novels, and watching people, and writing what I see in my head, finding shapes for reality by making them into a book. This is all I have done, forever, done it so much, so satisfyingly. I have never used a pen – I have done it for my own sensual comfort (p. 142).

Le passage à l'âge adulte et au statut d'écrivain est présenté comme un partage de cette façon de se saisir du monde avec des lecteurs : « *If I am to grow up, I must do some such things for others* » (*ibid.*) ; « *Maybe I can help people see the patterns they take for granted* » (p. 141).

L'écriture est donc ce qui permet de faire lien avec ceux qui l'entourent et qu'il observe, dans un va-et-vient constant entre fiction et réalité : « *[I] soak in the safe patterns of other people, and live my life borrowing from them ; then retreat – for reasons I don't know – to look down, inside the safety of novels ; and then I lift my eyes again to people, and make them my own sort of confused pattern* » (p. 152).

La reconnaissance de cette nécessité d'écrire va de pair avec l'acceptation de son incapacité à suivre la trajectoire de la réussite sociale imposée par son milieu. Ses premières tentatives d'écritures correspondent à cette prise de conscience : « *I am no sharp arrow cutting through the career ladder* » (p. 152). Malgré son retour en Afrique du Sud en 1996, et les promesses faites à ses parents de reprendre ses études, il s'en révèle incapable et décide alors de se consacrer à l'écriture, qui est présentée comme ce qu'il sait faire de mieux (« *what I do best* », p. 152). C'est à travers les nouvelles technologies, et notamment les groupes d'écrivains en ligne que sa carrière est lancée. La rencontre (virtuelle) avec un autre aspirant écrivain américain, Charlie Sweet, membre d'un groupe d'écrivains de science-fiction, est à

l'origine de la publication de son premier texte. Travaillant à l'écriture d'un roman de science-fiction (qualifié rétrospectivement de « *dreadful* », p. 174), il échange avec ce dernier une série de courriels dans lesquels il raconte son retour au Kenya : il s'agit du texte qui sera à l'origine de *Discovering Home*. Charlie Sweet l'encourage à tenter de faire publier ce texte, et c'est ce que fait B. Wainaina, qui l'envoie au *Sunday Times*, journal sud-africain. Cette publication marque le début de sa carrière et lui fait écrire « *I am a writer. I am now a published writer* » (p. 175). Légitimé par cette première publication, il rentre au Kenya, pour se consacrer à l'écriture. Là encore, ce sont les publications en ligne qui lui permettent de vivre : « *My only source of income is the one hundred dollars a week that Rod Amis, the editor of an online magazine, g21.net⁹¹¹, pays me for contributions* » (p. 183).

La reconnaissance de son statut d'écrivain est donc largement tributaire des nouvelles technologies et notamment des opportunités offertes par les publications en ligne. À chaque étape de sa notoriété croissante, l'internet joue un rôle essentiel : c'est par ce biais qu'il peut envoyer ses contributions à des revues américaines afin d'y être publié, c'est une publication en ligne qui lui permet d'être récompensé par le prix Caine. C'est également grâce à l'internet qu'il rencontre Chimamanda Adichie, qui cherche également à être publiée, et que se constitue, nous l'avons vu, la communauté d'écrivains qui sera à l'origine du collectif *Kwani?* et de la création de la revue. S'il vit au Kenya, la reconnaissance de son statut d'écrivain semble passer par le pôle américain, rendu plus accessible grâce au développement des nouvelles technologies. La description, relativement succincte, du passage du statut d'aspirant écrivain à celui d'écrivain reconnu et consacré par le prix Caine, fait apparaître en creux l'espace des possibles dans lequel évolue l'auteur. L'insistance sur le rôle de l'internet dans l'intégration d'une communauté d'écrivains d'abord internationale, puis continentale et nationale, et sur la force d'attraction qu'exerce le centre américain semble renvoyer à la croyance en une impossibilité d'être reconnu en tant qu'écrivain par des instances locales. D'emblée, l'accès à la reconnaissance et à la légitimation de son statut d'auteur semble passer par des instances exogènes, seules à même de lui fournir revenus et notoriété. La volonté de remporter le prix Caine, décrite sur le mode de l'asservissement aux attentes supposées d'un jury britannique (« *I mine every sexy African theme I can think of* », p. 183) en est un autre indice.

⁹¹¹ g21 (abréviation de « *generation 21* »), est un magazine en ligne créé par l'américain Rod Amis en 1996, et qui a pour but de publier des écrivains du monde entier (« *the world's magazine* »).

On peut souligner ici la distinction implicite opérée entre le pôle britannique (d'où est issu le prix Caine) et le pôle américain : là où le premier est placé sous le signe de l'arrogance (« *snooty* », p. 187) et renvoyé à la colonisation – les membres du jury sont ainsi qualifiés de « *bloody colonizers* » (p. 187 et 189) – le pôle américain lui ne fait l'objet d'aucune critique. La création de la revue est présentée de manière lapidaire, sans mention de sa source de financement américaine : « *I win the Caine Prize, [...] and come back with some money. A group of writers and I start a magazine, called Kwani? – which means so what ?* » (p. 189).

Cette omission paraît d'autant plus révélatrice que le chapitre suivant est consacré à la mise en scène d'une posture d'insoumission à l'égard d'instances exogènes au champ littéraire et à la dénonciation de leur influence sur la situation de l'écrivain, et plus largement de la création littéraire au Kenya. B. Wainaina y est contacté par un représentant d'une organisation de l'Union Européenne qui lui passe commande d'un texte sur la maladie du sommeil au Soudan. La narration de cet épisode est l'occasion pour lui de mettre en scène son indépendance de créateur littéraire. En présentant l'organisation commanditaire du texte sous l'appellation vague de « *the European Union Humanitarian Something* » (p. 190), il exprime son mépris à l'égard de ce type d'institution et des textes qu'elles commandent – et sa première réaction est de répondre : « *I don't really do development writing* » (*ibid.*). Rassuré par son interlocuteur qui insiste sur la marge de manœuvre dont il dispose – « *We want a proper... African writer to write a book about what he sees* » (*ibid.*) –, B. Wainaina accepte. Le texte qu'il rédige à la suite de ce voyage est décrit par son écart à une écriture journalistique, factuelle : le narrateur insiste sur les procédés de fictionnalisation qu'il y a développés (« *I fictionalize parts of it* », *ibid.*), et sur la création poétique déployée dans le texte (« *it is the first poetry I have written* », *ibid.*). Toutefois, son texte est rejeté par l'organisation qui l'avait commandée :

They say that EU policy says there is only one Sudan, but my story says South Sudan!

They are also concerned about language...some...improper... unseemly... language. Many things are not in line with EU policy (ibid.).

B. Wainaina refuse donc l'avance que lui proposait l'organisation pour réécrire son texte. Le narrateur écrit « *I tell them to fuck off in seemly language. I raise the money elsewhere and*

Kwani? publishes the book⁹¹² » (p. 190-191). Cet épisode donne lieu à une critique du poids de ce type d'organisation sur la création littéraire au Kenya :

I start to understand why so little good literature is produced in Kenya. The talent is wasted writing donor-funded edutainment and awareness-raising brochures for seven thousand dollars a job. Do not complicate things, and you will be paid very well (p. 191).

Ce passage permet à B. Wainaina de mettre en scène un *ethos* du créateur indépendant, qui refuse de se soumettre à l'agenda politique d'instances exogènes au champ littéraire et, ce faisant, de présenter la revue comme une instance éditoriale indépendante. Cette revendication s'associe à une dissociation entre logique littéraire et logique commerciale mais aussi développementaliste. La qualité littéraire du texte semble ainsi inversement proportionnelle à la rétribution financière dont il fait l'objet.

Toutefois, la mise en avant de ce désintéressement financier au profit des principes d'indépendance et de liberté créatrices, qui va de pair avec la revendication d'une autonomisation du littéraire par rapport à des instances exogènes au champ littéraire (ONG, organisations internationales), peut se lire comme une façon de répondre aux critiques. Ces derniers avaient en effet soulevé la question de l'indépendance des rédacteurs de la revue à l'égard de l'agenda politique porté (de façon plus ou moins explicite) par la *Ford Foundation* qui la finance. En opposant la liberté éditoriale du *Kwani Trust*, qui publie le texte, aux contraintes politiques et idéologiques que font peser sur les écrivains d'autres organisations, B. Wainaina semble implicitement rendre inopérantes les critiques qui peuvent lui être faites. Le silence sur le rôle de la *Ford Foundation*, et plus généralement sur la façon dont la revue a vu le jour, associé à la mise en scène d'une posture d'insoumission, contribue à renforcer l'image d'un écrivain dédié à son art et attaché à son indépendance à l'égard du politique.

Le texte autobiographique de B. Wainaina apparaît ainsi comme un *Bildungsroman* dans lequel les années de l'enfance marquées par la découverte des mots et du pouvoir du langage cèdent la place à une écriture incisive, du côté du commentaire social et de la critique, qui vise à rendre compte de la réalité d'un continent qu'il traverse en écrivain voyageur. En choisissant le cadre générique de l'autobiographie, B. Wainaina semble reprendre une forme d'écriture de soi que l'on retrouve chez d'autres écrivains africains. Depuis la parution en 1981 d'*Aké, The Years of a Childhood* de Wole Soyinka, de nombreux écrivains africains

⁹¹² Il s'agit de *Beyond the River Yei*, publié dans la collection *Kwanini series* en 2006.

anglophones se sont livrés à l'exercice autobiographique. Ngugi wa Thiong'o a publié ainsi en 2010 le premier tome d'une série autobiographique, *Dreams in a Time of War*, qui retrace l'enfance de l'écrivain jusqu'à son admission à la prestigieuse *Alliance High School*. Les mémoires de ces deux auteurs se rejoignent en plusieurs points et font apparaître en creux une trajectoire de l'intellectuel africain: centralité de l'éducation comme synonyme de progrès social mais aussi d'aliénation culturelle⁹¹³, expérience de la répression politique⁹¹⁴ et de l'exil. L'écriture de soi dans ces mémoires renvoie ainsi à une image de l'écrivain africain : figure de la résistance culturelle et politique, il s'agit d'une figure de l'engagement et de la croyance en un pouvoir de la littérature à changer le monde. L'individu dont il est question dans ces textes est conçu dans son rapport à la communauté à laquelle il appartient, et plus généralement dans son inscription dans l'histoire. Le parallèle établi entre ces deux figures tutélaires de la littérature anglophone africaine renvoie à leur appartenance à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la première génération d'écrivains africains qui ont en partage un espace des possibles littéraires particulier (lié notamment à l'expérience coloniale et postcoloniale). Dans leur cas, à l'exception des écrits de prison, l'écriture de leurs mémoires est une démarche qui semble prolonger leur carrière littéraire de romanciers, essayistes et dramaturges, qu'elle tente d'éclairer par une écriture de soi qui plonge le lecteur dans les années formatives de ces auteurs, l'invitant, de façon plus ou moins didactique, à repérer dans ces récits d'enfance les événements marquants, les traits de caractère et les influences qui représentent autant d'indices d'une vocation littéraire dont le lecteur sait qu'elle fut actualisée par une production littéraire. L'horizon d'attentes du lecteur est donc conditionné dans leur cas par la renommée et le statut consacré de leurs auteurs.

Dans le cas de B. Wainaina, l'écriture de mémoires revêt au contraire une fonction performative. En effet, il s'agit de la première œuvre longue de l'auteur, qui n'avait jusqu'alors publié que des nouvelles et des textes courts. Paradoxalement, le recours à un genre qui représente généralement le point d'orgue d'une carrière littéraire sert de point de départ pour un auteur dont la faible production littéraire semble rendre instable son statut d'écrivain. Dès lors, le recours à cette scène générique permet de proposer une nouvelle

⁹¹³ Deuxième étape du parcours des deux hommes : l'intégration de prestigieuses écoles (*Ibadan College* dans le cas de Soyinka, *Alliance High School* dans le cas de Ngugi wa Thiong'o) qui représente une étape de la formation de ces écrivains qui leur dédient chacun un ouvrage : *Ibadan: The Penkelemes Years: a memoir* pour Soyinka (1989) et *In the House of the Interpreter* pour Ngugi wa Thiong'o (2012).

⁹¹⁴ Celle-ci est lisible dans les écrits carcéraux des deux auteurs : *The Man Died: Prison Notes* (1971) pour Soyinka, et *Detained. A Writer's Prison Diary* (1981) pour Ngugi wa Thiong'o.

image de l'écrivain en train de se construire, et de mettre en avant une trajectoire différente. Au niveau thématique, on note une mise à distance de l'Histoire et, de façon plus générale, du politique tandis que la vie familiale ordinaire est placée au premier plan. Au niveau stylistique, l'exploration de l'imaginaire de l'enfance permet le déploiement d'une langue poétique propre à l'auteur, et remarqué par les critiques : Alexandra Fuller parle ainsi de « *jazzy style*⁹¹⁵ », tandis que Zoe Norridge évoque le recours à un « *elastic English*⁹¹⁶ » et William Clarke évoque une « *breakneck prose*⁹¹⁷ ». Ce travail sur la langue se trouve associé à un brouillage des genres dans un texte où se trouve mêlés autofiction, autobiographie et reportage, ce qui rapproche le texte des expérimentations formelles autour du genre de l'autofiction et le distingue d'autobiographies classiques.

D. Conclusion

L'analyse de différentes postures mises en avant par certains écrivains publiés dans les pages de la revue permet de discuter la rhétorique de nouveauté portée par la revue. Les différents agents publiés, selon la position qu'ils occupent ou convoitent, adoptent, nous l'avons vu, des postures marquées par leur ambivalence, par un jeu constant de renversement entre positions dominées / dominantes. L'on a d'abord la posture du *trickster* adaptée de différentes façons par Tony Mochama, Ralph Johnstone et Jambuzi Fulani, mais qui ont en commun de se positionner volontairement à la marge pour venir bouleverser et remettre en cause les normes et les catégorisations fixes. À ces fins, les auteurs puisent dans un répertoire urbain et cosmopolite de signes et désignent ainsi un lectorat particulier. Le recours à ce « folklore urbain » populaire constitue une première exploration du matériau potentiel de création que constituent ce répertoire de signes et sa langue particulière : le *sheng*. Ici, la logique de différenciation s'appuie sur la mise en texte de formes « populaires » et sur la

⁹¹⁵ FULLER, Alexandra, « A Writer's Beginnings in Kenya », *The New York Times*, [en ligne], 12 août 2011, [référence du 5 septembre 2014]. <http://www.nytimes.com/2011/08/14/books/review/one-day-i-will-write-about-this-place-by-binyavanga-wainaina-book-review.html?pagewanted=all&_r=0>.

⁹¹⁶ NORRIDGE, Zoe, « One Day I Will Write About This Place, By Binyavanga Wainaina », *The Independent*, [en ligne], 9 décembre 2011, [référence du 5 septembre 2014], <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/one-day-i-will-write-about-this-place-by-binyavanga-wainaina-6274032.html>>.

⁹¹⁷ CLARKE, William, « Review: One Day I Will Write About This Place », *ThinkAfricaPress*, [en ligne], 4 janvier 2012, [référence du 05 juin 2013]. <<http://thinkafricapress.com/kenya/review-one-day-i-will-write-about-place>>

réappropriation et le détournement de la forme traditionnelle orale qui se voit nourrie de l'influence de formes contemporaines d'expression – rap, hip-hop – mais aussi de l'influence d'une vision du monde marquée par une remise en cause des oppositions binaires.

Billy Kahora quant à lui, à travers la promotion d'un genre particulier, se pose comme un agent de novation littéraire tout en s'inscrivant dans une longue tradition d'écrivains-journalistes, témoins et porte-parole de leur temps, qui visent à dénoncer mais aussi à déconstruire les récits et les mythes nationaux. S'il inscrit ainsi l'écriture dans une démarche heuristique et herméneutique marquée par un certain engagement politique, son texte laisse apparaître les limites propres à cette démarche : son enquête autour de la figure de David Munyakei, qui semblait représenter une actualisation du rôle qu'assigne B. Kahora à l'écriture non-fictionnelle, se solde finalement par la prise de conscience de l'écart irréductible qui le sépare de son sujet et de l'impuissance relative de l'écrivain (mais aussi à travers lui de la revue) à agir dans le champ socio-politique. B. Wainaina paraît quant à lui adopter une posture proche de celle de T. Mochama, en ce qu'il semble constamment se livrer à un jeu de renversement entre position dominée et dominante, à travers notamment des phénomènes d'écriture qui font la part belle à la parodie et à la ré-écriture. Toutefois, l'image de l'écrivain qui apparaît dans son texte autobiographique est avant tout celle d'un créateur individuel qui, par un travail sur la langue et l'expression d'une « subjectivité active » qui explore le monde, semble trouver un lieu où il peut exister. La déconstruction des discours stéréotypés de toute nature est alors entreprise non plus par le biais d'attaques frontales comme on peut en trouver des exemples dans ses articles ou de ses vidéos⁹¹⁸, mais par la mise en texte d'une vision du monde fondée sur l'expérience sensible et sur l'épaisseur du vécu.

⁹¹⁸ B. Wainaina et la revue s'appuient ainsi sur les nouvelles plateformes d'expression, telles que *Youtube*. À titre d'exemples, voir « *Response to How to Write About Africa* », vidéo dans laquelle il commente la polémique qu'avait provoquée son texte ; ou encore « *We Must Free our Imagination* », série de vidéos récentes. L'auteur, face à la caméra, y adopte un ton infomel (expressions en swahili et en sheng) pour partager ses vues. Voir : [https://www.youtube.com/watch?v=3d9qIHW8_3s], mise en ligne le 4 décembre 2008, consultée le 21/06/2014 ; et : [<https://www.youtube.com/watch?v=8uMwppw5AgU>], mise en ligne le 21/01/2014, consultée le 05/06/2014.

Conclusion générale

Ce travail représente une première étape dans la compréhension du phénomène qu'est la revue *Kwani?* et de l'impact – en termes de renouvellement mais aussi de stimulation de la production littéraire au Kenya et en Afrique de l'Est – qu'elle a et pourrait avoir à l'avenir. En inscrivant notre démarche dans le cadre méthodologique de la sociologie littéraire, mais aussi de l'analyse du discours, nous avons tâché de mettre au jour la façon dont ce phénomène particulier d'entrée dans le champ littéraire s'est opéré. Nous avons tout d'abord tenté de dresser un tableau diachronique et synchronique de la vie littéraire kényane, à travers la mise en évidence de certaines de ses caractéristiques institutionnelles – faiblesse des instances de consécration, extraversion du monde de l'édition – mais aussi relatives à l'imaginaire collectif autour de la figure de l'écrivain. Il s'agissait dès lors de mettre en lumière les contraintes qui pèsent sur les écrivains kényans de cette génération, mais aussi les stratégies mises en œuvre en vue de se faire une place, et de dégager certaines postures propres à des agents qui sont, à des degrés variables, en voie d'émergence plus que des agents consacrés.

Dans cette optique, la création d'une revue littéraire apparaît comme une façon efficace d'accumuler un certain capital littéraire : la revue, en tant que plateforme d'expression et de diffusion, mais aussi en tant qu'espace de sociabilité littéraire permet de donner une visibilité à une grande variété d'agents qui se reconnaissent dans le geste de rupture engagé par la revue. L'analyse de la rhétorique mise en œuvre dans les éditoriaux, ainsi que dans le paratexte de la revue, associée au décryptage des phénomènes d'intertextualité, de citations visuelles, nous ont permis de mettre en évidence la façon dont la revue – au-delà de la rhétorique de la rupture – construit sa position, s'insère dans un réseau plus large de revues littéraires africaines, et puise dans un répertoire de signes plus global, tout en revendiquant certaines filiations populaires et en réactualisant un certain engagement nationaliste.

Le rôle de passeur que s'assigne la revue – passeur de langue, avec la publication de textes en *sheng*, passeur de genres à travers la mise en place d'ateliers d'écriture qui se donnent pour mission de moderniser la pratique littéraire locale, mais aussi relais éditorial à travers la publication locale d'ouvrages d'abord publiés dans les « centres » – semble venir modifier les oppositions quelque peu binaires entre centre et périphéries, entre pôle national et pôle cosmopolite. Au lieu d'une opposition marquée, l'on constate au contraire que les deux pôles, dans une configuration littéraire construite autant sur des processus de collaboration que de compétition, sont associés dans les pages de la revue et s'appuient l'un sur l'autre dans des processus de légitimation réciproque.

Une instance en voie d'institutionnalisation ?

En décembre 2013, *Kwani?* fêtait ses 10 ans à travers une série de conférences animées par des universitaires, des lectures et le lancement de plusieurs livres⁹¹⁹. En dix années d'existence, la revue présente une trajectoire particulière dans le champ littéraire kényan : de l'objet de débats et de querelles, qui témoignent d'une lutte autour des valeurs littéraires qui ont cours dans l'espace kényan, mais aussi autour des règles du jeu littéraire, son rôle en tant qu'instance littéraire en voie d'institutionnalisation semble aujourd'hui reconnu par l'ensemble des agents de la vie littéraire kényane⁹²⁰.

Plusieurs indices témoignent de ce phénomène d'institutionnalisation de la revue. Le premier réside dans les phénomènes de collaboration plus étroite avec l'institution universitaire : la célébration des dix années d'existence de la revue eut lieu dans les deux plus principales universités de la capitale, l'Université de Nairobi et la *Jomo Kenyatta University*. La conférence inaugurale intitulée « *Reflections On Kenyan Contemporary Literature in the context of a 50 Year old Kenya* » fut ainsi présentée par Mbugua wa Mungai. Le rôle joué par les universitaires qui s'inscrivent dans la mouvance des *Cultural Studies* ne doit pas être sous-estimé, en ce que ceux-ci ont contribué, par leur approche du phénomène littéraire, à légitimer la pratique littéraire qui se déploie dans les pages de la revue. Cette légitimation se poursuit donc dans l'institution universitaire, puisque certains enseignants de littérature – et notamment ceux qui sont rattachés à la *Jomo Kenyatta University* ont intégré l'étude de la revue aux textes étudiés dans leurs cours⁹²¹. Cette légitimation par voie de l'institution universitaire se prolonge au-delà des frontières, puisque, comme nous le rapporte Grace Musila, le texte satirique de B. Wainaina est également devenu un texte étudié dans de nombreuses universités⁹²². La publication de thèses sur la revue, comme celle de D. Strauhs, participe également de ce processus de légitimation.

⁹¹⁹ Il s'agissait du dernier roman en date de Chimamanda Adichie, *Americanah*, republié par la maison d'édition *Kwani?*, et du premier roman d'Yvonne O. Owuor, *Dust*, également publié par le Kwani Trust, avant sa publication par Knopf (New York).

⁹²⁰ Voir à ce sujet l'article de KAMENCU, Kingwa, « Literary gangsters take stock 10 years on », *Daily Nation*, 06 décembre 2013.

⁹²¹ C'est ce que nous confiait Garnett Oluoch-Olunya dans un entretien.

⁹²² Elle indiquait ainsi « *this essay has made its way into mainstream academia* », MUSILA, G., « The 'Redykyulass Generation's intellectual interventions in Kenyan public life », *art. , cit.*, p. 291-292.

Cette institutionnalisation est également visible dans le fait que la revue, de par sa position particulière dans la vie littéraire kényane – ni du côté des institutions supra-littéraires, ni du côté du secteur économique de l'édition – a réussi à s'imposer en tant qu'interface entre production littéraire locale et continentale, et ce faisant, à favoriser une circulation plus importante des œuvres, tout en les rendant plus facilement accessibles au public national. Dans la volonté de s'intégrer à un réseau de revues (et de maisons d'édition) continental se fait jour une volonté de court-circuiter ou tout du moins d'œuvrer à la reconfiguration des oppositions entre « centres » (instances éditoriales et de consécration anglo-américaines) et périphéries, non sans s'appuyer sur ces derniers en vue d'accumuler un certain capital symbolique, réinvesti ensuite à l'échelle nationale et continentale. Ce rôle d'interface joué par la revue témoigne également du développement d'un lectorat local, principalement composé d'une nouvelle classe créative, urbaine et cosmopolite.

Troisième indice d'une institutionnalisation de la revue : les différents prix littéraires créés par le Kwani Trust. Suite au concours de nouvelles « *The Kenya I live In* », lancé en 2009, et qui se donnait pour objectif de promouvoir l'expression d'une génération née après 1978, le Kwani Trust a également lancé en 2012, le *Kwani Manuscript Project*, ouvert cette fois à l'ensemble du continent africain et qui récompensait les meilleurs romans non-publiés de sommes non négligeables : 300 000 Ksh pour le vainqueur et 150 000Ksh et 75 000 Ksh pour les second et troisième respectivement. La somme attribuée au vainqueur, soit le double de celle attribuée par le *Jomo Kenyatta Prize* (150 000Ksh depuis 2009), représente bien un indice de la place de plus en plus importante qu'occupe *Kwani?* dans la vie littéraire locale, en tant qu'instance de consécration, mais surtout de promotion de la pratique littéraire. Ces prix – qui sont des occurrences uniques – s'inscrivent en effet dans une démarche de découverte et de promotion de nouveaux talents.

Enfin, de par la mise en place systématique d'ateliers d'écriture et de résidences d'auteurs (notamment destinés aux vainqueurs des compétitions mentionnées plus haut) en collaboration avec d'autres instances littéraires (*Granta*, *Caine Prize*), la revue joue un rôle important en termes de création d'un réseau d'écrivains, mais aussi en termes de formation et de professionnalisation des écrivains.

De cette trajectoire d'institutionnalisation relativement rapide, l'on peut tirer plusieurs conclusions. Le succès de *Kwani?* est largement dû au capital relationnel de ses fondateurs, et à la façon dont ils ont su tirer profit d'un appui financier important d'organisations philanthropiques étrangères comme la *Ford Foundation*. Dans un contexte d'assouplissement

des oppositions idéologiques depuis la fin de la guerre froide, l'appui de ses fondations n'est plus perçu comme synonyme d'un renoncement à une quelconque indépendance politique et idéologique, comme ce fut le cas dans les années 1970 avec la *Fairfield Foundation*, mais plutôt comme un choix bilatéral, fruit d'une vision commune. Les programmes autour du développement des arts – arts visuels, danse, littérature – mis en place par la *Ford Foundation* ont largement contribué au dynamisme récent de la scène littéraire kényane. Le fonctionnement de la revue, proche de celui d'une ONG, lui permet d'occuper une place privilégiée à l'intersection entre le champ local et l'espace mondial. D'une part, ce fonctionnement lui assure une certaine autonomie par rapport du champ politique mais aussi par rapport aux contraintes du champ économique. D'autre part, le capital relationnel des membres des fondations qui la financent (on pense notamment au lien d'amitié entre Rob Burnet et Nick Elam, président du prix Caine), en plus du capital relationnel que les rédacteurs ont su accumuler au cours de leurs trajectoires cosmopolites et transnationales leur permettent à leur tour de donner aux jeunes écrivains des appuis importants, auprès notamment des instances de publication, de formation et de consécration des « centres » anglo-américains. Mehul Gohil, vainqueur de la compétition « *The Kenya I Live In* », décrit ainsi le rôle joué par *Kwani?* dans sa trajectoire :

*They [Kwani?] published my very first work of fiction (in the Kwani? 06 journal). Subsequently, Kwani? has published my works in its following journals. Besides that, it has opened doors for me to develop some networks within the wider continental and international publishing scene and given me the privilege to experience new literary adventures (for example, selecting me to attend the 2012 Caine Prize Workshop, 2013 Granta Workshop and so on)*⁹²³.

On note donc en Afrique anglophone (et plus particulièrement en Afrique de l'Est, généralement moins prolifique) un mouvement d'institutionnalisation de la littérature dont un indice est par exemple la mise en place en 2009 du *African Writers' Trust*, « *a non-profit entity which seeks to coordinate and bring together African writers in the Diaspora and writers on the continent to promote sharing of skills and other resources, and to foster knowledge and learning between the two groups*⁹²⁴ ». On voit bien, dans cette présentation, comme les organisations littéraires puisent dans un modèle de fonctionnement proche de

⁹²³ « Mehul Gohil on “my storifying personality” », *Africa39*, [en ligne], 29 août 2014, [référence du 01 septembre 2014]. <<http://africa39blog.wordpress.com>>.

⁹²⁴ Rubrique « What is African Writers' Trust ? », sur le site de l'organisation, African Writers' Trust [référence du 29 août 2014]. <<http://www.africanwriterstrust.org/>>.

l'ONG – financements, accent placé sur la formation et l'échange de compétences –, que semble sous-tendre un discours de type développementaliste.

À l'instar de cette organisation, *Kwani?* s'appuie sur des modèles de que l'on trouve dans les « centres » littéraires et l'on constate que la revue reproduit à l'échelle nationale une certaine façon de faire, mais aussi d'enseigner comment faire, de la littérature, inspirée des lieux qui ont formés ses rédacteurs⁹²⁵. L'importance du modèle (d'abord américain) des « *workshops* » et des retraites d'écrivains organisés par les instances de consécration (*Caine Prize*), mais qui ont également lieu au sein d'institutions universitaires anglo-américaines (*Iowa International Writing Program*, formations diplômantes de « *Creative Writing* » proposées par de nombreuses universités britanniques et américaines) apparaît également clairement. Si ces formations sont l'occasion pour les écrivains de développer leurs talents et leur réseau de sociabilité, elles témoignent également d'une professionnalisation du métier d'écrivain, en ce que celui-ci, à travers ce nouveau type de formation, trouve son statut revendiqué d'écrivain légitimé par l'obtention d'un diplôme, délivré par une institution universitaire⁹²⁶. Le passage par ces formations assure à ceux qui les ont suivies la possibilité d'enseigner à leur tour la « *Creative Writing*⁹²⁷ ». Ces phénomènes relativement récents – le programme international de l'Université de l'Iowa date de 1967 – témoignent peut-être d'une autre forme de pouvoir des « centres » en termes d'imposition littéraire – plus ou moins marquée et certainement à discuter – de contraintes esthétiques ou thématiques⁹²⁸, mais aussi en termes d'image et de représentations collectives autour de la figure de l'écrivain – qui requièrent une analyse plus approfondie. Inversement, on peut s'interroger sur le rôle que jouent de plus en plus d'écrivains africains (francophones et anglophones) qui ont trouvé une place dans les institutions universitaires américaines en tant qu'enseignants de littérature (Ngugi wa Thiong'o, Alain Mabanckou, Patrice Nganang) ou de « *Creative Writing* » (Binyavanga Wainaina), notamment dans la constitution d'un réseau d'écrivains africains.

⁹²⁵ Entre 2005 et 2010, deux des trois écrivains kényans qui ont participé à l'*Iowa International Writing Programm* faisaient partie des contributeurs réguliers, voire du personnel de *Kwani?* : Yvonne A. Owuor en 2005 et Billy Kahora en 2010.

⁹²⁶ Les mentions faites à ces résidences et à ces diplômes obtenus sont ainsi prépondérantes dans les notes biographiques des écrivains.

⁹²⁷ Pour une discussion de ces problématiques dans le champ américain, on peut se référer à l'article suivant : HOWARD, Maureen, « Can Writing Be Taught in Iowa? », *The New York Times*, 25 mai 1986.

⁹²⁸ Nous l'avons brièvement évoqué plus haut, à travers la nouvelle *Jumping Monkey Hill* de Chimamanda Adichie, qui mettait précisément en scène ce genre de contraintes.

On pourra ainsi se demander quelles formes d'influence revêtent ces formations et ces prix sur le choix des écrivains que la revue, à travers la publication de leurs textes, mais aussi la remise de prix, décide de promouvoir. Il serait également intéressant de se pencher sur l'influence que le prix Caine, après plus de 10 années d'existence, a pu avoir sur l'image de l'écrivain africain et de la littérature africaine dans les « centres », et de façon réciproque, sur la pratique des écrivains africains qui aspirent à une reconnaissance internationale. Dans cette perspective, une étude comparative et transnationale des romans publiés par d'anciens vainqueurs du prix pourrait s'avérer intéressante pour voir s'il est possible de tracer les contours d'une nouvelle génération d'écrivains africains anglophones – d'un point de vue thématique mais aussi esthétique.

Au-delà de ces conclusions générales sur la revue en tant qu'instance en voie d'institutionnalisation, l'analyse de différentes postures mises en avant par certains écrivains publiés dans les pages de la revue permet de discuter la rhétorique de nouveauté, de révolution portée par la revue. Les différents agents publiés par la revue, selon la position qu'ils occupent ou convoient, adoptent, nous l'avons vu, des postures marquées par leur ambivalence, par un jeu constant de renversement entre positions dominées / dominantes, ce qui relève d'une stratégie qui est tantôt celle du *trickster* qui vient, de la marge, bouleverser les normes et l'ordre, tantôt celle du passeur, qui, d'un même geste reconnaît la frontière et la dépasse, et par ce geste vient remettre en cause la fixité des oppositions binaires : local/global ; populaire/élitiste, etc.

Si les postures s'appuient sur une stratégie de différenciation par rapport à une *doxa* littéraire, mais aussi par rapport aux générations précédentes, il s'agit à présent de revenir brièvement en guise de conclusion sur les caractéristiques esthétiques, formelles et thématiques de cette logique de différenciation, que nous n'avons abordées que de façon parcellaire dans l'analyse des textes. Portée aux nues par des instances critiques étrangères qui perçoivent ou présentent la revue comme un agent d'un « renouveau », d'une « renaissance » littéraire, la revue peut-elle être conçue comme un laboratoire d'où émergeraient des pratiques littéraires nouvelles ? Cette reconnaissance des centres pour les écrivains publiés par *Kwani?*, notamment par le biais de l'instance de consécration que représente le prix Caine témoigne-t-elle d'un « alignement » de ces écrivains sur des pratiques et des esthétiques plus proches du méridien de Greenwich littéraire ? On peut en effet rappeler que plusieurs auteurs du « collectif » *Kwani?* ont soit remporté le prix (Binyavanga Wainaina en 2002 et Yvonne Owuor en 2003) soit été remarqués et félicités par le jury (Muthoni Garland en 2006, Billy

Kahora en 2007 et 2010, ou encore Parselelo Kantai en 2009). Notre hypothèse est que cette proximité symbolique avec de telles instances de consécration se laisse lire dans l'esthétique des textes eux-mêmes.

Si l'adoption d'une esthétique peut être lue en partie comme une démarche stratégique, il semble toutefois difficile de l'y réduire. L'analyse de P. Casanova, malgré sa grande richesse et son grand intérêt théorique, semble parfois lire les intentions des auteurs à l'unique lumière d'une stratégie visant à acquérir une visibilité internationale, à se rapprocher des « centres ». Nous avons au contraire tâché de montrer que les postures adoptées par les auteurs du collectif *Kwani?* ne relevaient pas toutes de cette volonté. Il nous semble ici que la prise en compte de l'effet centripète exercée par les « centres » ne suffit pas à rendre compte des évolutions esthétiques et stylistiques visibles dans les textes des auteurs de la génération *Kwani?*. Si, à l'heure de la mondialisation, la circulation des signes et des normes s'est accrue et donne lieu à des jeux de réappropriation et de réinscription dans le local de signes globalisés, peut-être n'est-il possible d'envisager le global que dans son rapport avec le local, sans que l'un ne prime nécessairement sur l'autre. Il nous semblait ainsi pertinent d'adosser à la prise en considération des relations de pouvoir qui se jouent dans l'espace littéraire mondial – dans lesquelles certains auteurs qui nous intéressent s'inscrivent tantôt selon des modalités de filiation assumée, tantôt selon des modalités du jeu – la prise en considération des contraintes locales qui pèsent sur les auteurs. Nous rejoignons ici l'analyse faite par Stephen Hegelsson qui, dans un article sur la littérature mozambicaine pose, à propos du modèle proposé par P. Casanova, la question suivante :

Without reverting to naivety, and without turning away from the global horizon, I wish to ask if her model cannot also be turned inside out: i.e. that a writer such as Mia Couto may employ stylistic strategies inspired by Guimarães Rosa, not in order to gain international recognition but because such strategies enable a response to local ethical imperatives⁹²⁹.

Cette question permet d'éviter l'écueil d'une lecture des phénomènes d'influences et d'intertextualité sous le seul angle de la volonté de se rapprocher de pratiques ayant cours dans les « centres » en vue d'une maximisation du capital symbolique. Il s'agit donc d'articuler cette lecture stratégique, qui peut parfois s'avérer pertinente, à une lecture inverse,

⁹²⁹ HEGELSSON, Stephen, « The Changing History of African Literature ». In DE MEYER, Bernard, KORTENAAR, Neil ten, *The Changing Faces of African Literature*, New York : Rodopi, 2009, p. 27-39, p. 37.

dans laquelle la mise en œuvre de procédés stylistiques, de motifs, de recours à certains genres, peut se lire également comme une façon de répondre au mieux à des contraintes locales, à la perception d'une certaine « condition » locale.

Il s'agit donc aussi d'analyser les indices de renouvellement ou de novation littéraire comme le signe d'un espace des possibles en cours de reconfiguration, d'une situation nouvelle de cette génération d'écrivains, « enfants de la postcolonie⁹³⁰ », mais aussi, dans un contexte national, enfants de l'ère Moi, et donc d'une période historique marquée par la prégnance de la censure qui a provoqué un étouffement des démarches créatives locales. Le développement de la revue s'inscrit donc dans ce contexte plus large de libération de la parole publique qui se traduit à la fois par la reconnaissance d'une multiplicité de voix jusqu'alors réprimées par un discours politique hégémonique fondé sur l'amnésie et la négation de la multiplicité ethnique⁹³¹, et un certain retour sur soi après des années 1980-1990 marquées, du point de vue culturel, par une prédominance de l'importation – de musique, de films – d'une culture occidentale (principalement américaine). En gardant à l'esprit cette imbrication entre évolutions générales dans l'espace mondial et évolutions propres à l'espace particulier qu'est le Kenya, nous aimerions retracer les grandes directions – esthétiques et thématiques – prises par la revue, à travers les textes qu'elle publie.

Nouvelles figures de l'écrivain : entre infléchissement et rupture

Dans la posture de la revue, nous avons souligné la présence très forte d'une rhétorique qui assigne à l'écrivain un rôle vis-à-vis de sa société qui n'est pas très différente de celui développé par les premiers écrivains africains anglophones. On y trouve la réactualisation de l'image d'une littérature intimement liée à la construction d'une communauté nationale, à travers les métaphores de l'écrivain scribe, de l'écrivain réceptacle d'une parole populaire. Dans cette perspective, le rôle dévolu à l'écriture littéraire, et à travers elle à la revue qui la publie, est présenté à travers la métaphore du miroir comme image d'un recours au réalisme dont le but serait de faire œuvre de témoignage, de donner à voir aux

⁹³⁰ WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie, Nouveaux paysages littéraires*, septembre-décembre 1998, n°135, p. 8-15.

⁹³¹ La justification de l'imposition d'un parti unique par Moi en 1982 repose ainsi sur l'idée qu'il s'agit d'un moyen, temporaire, de limiter les tensions ethniques pour atteindre une cohésion nationale satisfaisante. Parallèlement à ce discours paternaliste du président-instituteur, le pouvoir n'hésite toutefois pas à mener des politiques qui sont plus favorables à un groupe ethnique qu'à un autre.

lecteurs des textes dans lesquels ils peuvent se reconnaître et, ce faisant, reconnaître leur appartenance à une communauté nationale. L'analogie politique de la représentativité témoigne d'une imbrication encore forte du politique et du littéraire, mais aussi du rôle d'interface de la revue, qui représente « un lieu privilégié de transactions [...] entre les différentes sphères de production [...] entre la presse et la littérature et, plus globalement, entre les différents champs culturels, artistiques et social⁹³² ».

Cette réactualisation de la métaphore réaliste associée à une rhétorique politique s'articule à la revendication de renouveau formel et générique, à travers le développement du genre de la création non-fictionnelle, conçu comme première étape d'une démarche empirique de dévoilement, d'exploration, en un mot de connaissance d'un espace national et continental. La démarche littéraire est donc étroitement liée à une démarche heuristique. On retrouve donc ici en bonne part, la « théorie du reflet », et le rôle assigné à l'écrivain africain (tant par lui-même que par la critique) d'« inventorier, sous son aspect le plus concret – voire documentaire – la réalité de l'Afrique⁹³³ ». Toutefois, cette visée documentaire, réaliste, ne s'appuie pas sur l'idée d'une identité solide, stable, là de tout temps, elle est au contraire fortement nourrie d'une vision de l'espace et de l'identité fragmentée, de la conscience des différences, des décalages, et des contradictions, produits tout à la fois d'une époque – que l'on pourrait qualifier de postmoderne – et d'une histoire particulière. Cette fragmentation des identités, mais aussi leur caractère construit, leur statut de fiction fluide constamment redessinée et renégociée infléchit le projet heuristique sous-tendu par la démarche réaliste. Il ne s'agit plus tant de dévoiler une vérité sur une « condition kényane » que de déconstruire, par les textes, les ressorts de la construction identitaire, mais aussi des mythes et fictions sur lesquels s'appuie le politique. Ce faisant, la position de l'énonciateur qui prend en charge cette déconstruction est menacée, sa position sans cesse mise à mal, sa quête renvoyée du côté de l'impossibilité à atteindre une quelconque vérité.

En réponse à cette fragmentation et cet éclatement des grands récits fondateurs – de la nation kényane notamment – s'ouvrent deux voies, qui paraissent à bien des égards opposées, représentées dans les pages de la revue. D'une part, l'on a le recours à des formes non-fictionnelles qui mettent en scène la démarche de l'enquête, du recueil des histoires et des

⁹³² DE MARNEFFE, D., *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, op. cit., p. 291-292.

⁹³³ MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex, 1984, p. 479.

récits, qui mime la transcription d'une parole populaire, et cherche à « coller » au plus près de la réalité. D'autre part, on trouve également des textes qui au contraire laissent apparaître un degré d'élaboration important et présentent au lecteur des procédés fréquemment associés à l'écriture postmoderne⁹³⁴. On y trouve des procédés qui remettent en cause la cohérence narrative propre à l'esthétique du roman réaliste : phénomènes d'intertextualité, recours au pastiche, à la parodie, utilisation accrue de procédés métafictionnels qui présentent au lecteur une instance d'énonciation instable ou peu crédible et le placent face à une construction fictionnelle qui se désigne comme telle. C'est à cette catégorie de textes que l'on peut rattacher *Weight of Whispers*, d'Yvonne A. Owuor, par exemple. Récit non-linéaire et au présent, pris en charge par un inscripteur à l'identité problématique⁹³⁵, qui voit son statut privilégié remis en cause par l'exil, synonyme de dissolution d'une identité dans un cadre urbain (Nairobi) présenté comme un texte à déchiffrer – « *patterns* » (p. 44, p. 65) ; « *sighing sentences of dust* » (p. 69) ; « *signas from the landscape* » (p. 50)⁹³⁶ –, le texte offre au lecteur de nombreux indices qui pointent vers son caractère fictionnel, l'invitant ainsi à procéder à une lecture active et engagée.

De la même façon, les textes d'Andia Kisia⁹³⁷ et de Parselelo Kantai⁹³⁸ explorent la façon dont s'écrit, se réécrit et se construit la narration historique au Kenya. Récits portés par des narrateurs marqués par leur médiocrité, présentés comme des doubles dégradés – de l'historien chez A. Kisia, du héros chez P. Kantai –, on y retrouve des motifs associés à

⁹³⁴ Ces différents procédés mis en avant par les critiques ne sont pas en soi postmodernes, c'est plutôt leur prédominance au sein des textes qui permet de les qualifier comme tels. Voir McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres : Routledge, 2003 (1987), et NICOL, Brian, *The Cambridge Companion to Postmodern Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 30.

⁹³⁵ Il se décrit dans le texte comme un « *prince* », descendant de la monarchie tutsie, abolie au Rwanda en 1961, un ancien ambassadeur et homme d'affaires international. Narrateur peu sympathique qui se présente comme une victime tout en parsemant le texte d'indices contradictoires sur son implication dans le génocide de 1994, il engage le lecteur à le percevoir comme une construction fictive qui en dit long sur la façon dont un certain nombre de discours se construit. Pour une analyse détaillée de la nouvelle, voir notamment PARTINGTON, S. D., « Making us make some sense of genocide: Beyond the cancelled character of Kuseremane in Yvonne Adhiambo Owuor's "Weight of Whispers" », *Tydskrif Vir Letterkunde*, 2006, Vol. 43 n°1, p. 110-121 et KRUGER, Marie, « Royal Desire and Patricidal Wars: Yvonne Owuor's "Weight of Whispers" ». In KRUGER, Marie, *Women's Literature in Kenya and Uganda. op. cit.*, p. 117-128.

⁹³⁶ OWUOR, Yvonne A., *Weight of Whispers*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2006.

⁹³⁷ KISIA, Andia, « A Likely Story », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 70-85.

⁹³⁸ KANTAI, Parselelo, « Comrade Lemma and the Jerusalem Boys' Band », *Kwani? 2*, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 210-223.

l'époque postmoderne : motif de l'imposture, du signe qui ne pointe vers aucune réalité, de la quête inaboutie, de la transmission échouée. Ils sont aussi caractérisés par des procédés métafictionnels. La nouvelle d'Andia Kisia met ainsi en scène un inscripteur cherchant à faire le récit de la vie d'un historien mort qui avait consacré la sienne à écrire celle d'un autre homme mort, Dedan Kimathi, dans une mise en abyme vertigineuse des quêtes et des textes qui se révèlent n'être que des « histoires vraisemblables » (« *A Likely Story* » ; « *a half-way palatable fable* », p. 72) servies à des lecteurs crédules (« *the credulity of a famously credulous people* » *ibid.*). Dans la nouvelle de P. Kantai, le nom du personnage éponyme de la nouvelle (Comrade Lemma) renvoie à une série de personnages et brouille ainsi les frontières entre réalité intradiégétique et extradiégétique. Dans le texte, Comrade Lemma est un général héroïque de la révolte de Mau Mau – « *the man with the burning eyes in the newspaper photograph* », p. 213 – mais aussi le nom de scène du narrateur, qui veut cacher à sa mère ses activités nocturnes. Il renvoie toutefois pour le lecteur kényan à Ato Lemma Ayanu, ce paysan éthiopien, que le gouvernement kényan, suite aux allégations d'un journaliste kényan, qui affirmait avoir retrouvé en sa personne le célèbre Général Mathenge, avait fait venir à Nairobi pour les commémorations du quarantième anniversaire de l'indépendance du pays en 2003⁹³⁹. Toutes deux inspirées des tentatives échouées du gouvernement Kibaki de réhabiliter un passé réprimé en retrouvant les corps de ses héros oubliés (Dedan Kimathi et de Stanley Mathenge), les nouvelles invitent le lecteur à s'interroger sur les fondations fragiles de la nation kényane, construite tout à la fois sur le vide d'une amnésie forcée et sur l'imposture des discours fabriqués⁹⁴⁰.

Cette deuxième voie empruntée fait écho aux renouvellements récents de la littérature africaine, tant francophone qu'anglophone. Dans l'introduction à son ouvrage récent sur l'écriture métafictionnelle en Afrique de l'Est⁹⁴¹, Evan Mwangi souligne la présence accrue de procédés métafictionnels dans la littérature africaine depuis les années 1980, tout en insistant sur les traces qu'on peut déceler chez les romanciers antérieurs. De la même manière, dans le champ francophone, Lydie Moudileno insiste sur ce « tournant de 1980 », qui a vu l'émergence de pratiques novatrices : « Fragmentation, explosion de l'identité

⁹³⁹ Pour un résumé des faits, voir « *A case of mistaken identity* », *The Economist*, [en ligne], 12 juin 2003, [référence du 05 juillet 2014]. <<http://www.economist.com/node/1851202>>.

⁹⁴⁰ Pour une étude de ces deux textes, voir JOURNO, A., « « Une réalité aussi étrange que la fiction » : la déconstruction de la narration historique par deux auteurs kenyans contemporains », *Feuillets Africains*, [en ligne], 2009, [référence du 6 septembre 2009]. <<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1338>>

⁹⁴¹ MWANGI, Evan, *Africa Writes Back to Self*, op. cit..

narrative, subversion des codes romanesques, innovations linguistiques sont les pratiques invoquées pour rendre compte de ce virage décisif vers une écriture postcoloniale résolument moderne, voire postmoderne⁹⁴². » Carmen Husti-Laboye a aussi souligné, dans son travail⁹⁴³ sur les écrivains de la « diaspora poscoloniale », la prégnance dans leurs textes de l'influence de la pensée de l'époque postmoderne.

La présence de ces procédés, qui non sont pas nouveaux en soi, mais dont les textes font un usage porté à des proportions plus importantes que par le passé, relèvent à la fois d'influence de pratiques littéraires qui ont cours ailleurs dans l'espace littéraire mondial mais représentent également les procédés les plus efficaces, les plus à même de rendre compte d'un rapport nouveau de l'écrivain kényan à sa société, et aussi à son lecteur. Il reste sans doute encore beaucoup à dire et à écrire de ces nouvelles voies dans lesquelles s'engagent les écrivains kényans contemporains de la génération *Kwani?* qui ont contribué à replacer le Kenya sur la carte littéraire mondiale.

⁹⁴² MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris : Karthala, 2006, p. 5.

⁹⁴³ HUSTI-LABOYE, Carmen, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2010.

Bibliographie

I. Corpus principal :

a. Numéros de la revue :

Kwani? 1, Nairobi : Kwani Trust, 2003.

Kwani? 2, Nairobi : Kwani Trust, 2004.

Kwani? 3, Nairobi : Kwani Trust, 2005.

Kwani? 4, Nairobi : Kwani Trust, 2007.

Kwani? 5 Part 1, Nairobi : Kwani Trust, 2008.

Kwani? 5 Part 2, Nairobi : Kwani Trust, 2008.

Kwani? 6, Nairobi : Kwani Trust, 2010.

b. Textes de la revue faisant l'objet d'une analyse détaillée :

JAMBAZI FULANI, « Nai reloaded », *Kwani? 2*, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 127-129.

JAMBAZI FULANI, « Nyof Nyof », *Kwani? 2*, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 56-58

JOHNSTONE, Ralph, « The Smasher », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 96-101.

KAHORA, Billy, « The True Story of David Munyakei », *Kwani? 3*, p. 38-98.

WAINAINA, Binyavanga, « Ships in High Transit », *Kwani? 2*, Nairobi : Kwani Trust, 2004, p. 59-83.

WAINAINA, Binyavanga, « An Affair to Dismember », *Kwani? 1*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 166-173.

WAINAINA, Binyavanga, « All Things Remaining Equal », *Kwani? 4*, Nairobi : Kwani Trust, 2003, p. 391-404.

c. Autres œuvres étudiées :

KAHORA, Billy, *The True Story of David Munyakei*, Nairobi : KwaniTrust (Kwani? Series), 2008.

MOCHAMA, Tony, *What if I'm a Literary Gangster*, Nairobi : Brown Bear Insigna, 2007.

WAINAINA, Binyavanga, *How to Write About Africa*, Nairobi : Kwani Trust, Kwanini Series, 2006.

WAINAINA, Binyavanga, *One Day I Will Write About That Place*, Londres : Granta, 2011.

WAINAINA, Binyavanga, *Discovering Home*, Nairobi : Kwani Trust, Kwanini series, 2006.

II. Revues littéraires consultées :

Black Orpheus (Nigéria)

Chimurenga (Afrique du Sud)

Farafina (Nigéria)

Granta (Grande-Bretagne)

Jahazi (Kenya)

Présence Africaine (France)

Transition (Ouganda, Nigéria, États-Unis)

Zuka (Kenya)

III. Presse :

a. Principaux journaux consultés

The Daily Nation, Nairobi

The East African, Nairobi

The Guardian, Londres

The New York Times, New York

The Standard, Nairobi

The Star, Nairobi

b. Articles cités :

AMISI, Otieno, « Gangsters invade literary scene », *The Standard*, Nairobi, 8 décembre 2013.

ANONYME, « *A case of mistaken identity* », *The Economist*, [en ligne], 12 juin 2003, [référence du 05 juillet 2014]. <<http://www.economist.com/node/1851202>>

BENNET, Gavin, « Matatuism is the bane of Kenya's motor industry », *The Sunday Nation, Lifestyle Magazine*, 3 mai 1992.

BURES, Frank, « Pages for the people », *The Africa Report*, oct-nov. 2009, n° 19, p. 110-111.

CLARKE, William, « Review: One Day I Will Write About This Place », *ThinkAfricaPress*, [en ligne], 4 janvier 2012, [référence du 05 juin 2013]. <<http://thinkafricapress.com/kenya/review-one-day-i-will-write-about-place>>

DUPEE, Frederick Wilcox, « James Baldwin and the “Man” », *The New York Review of Books*, [en ligne], 1^{er} février 1963, [référence du 05/09/2014]. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1963/feb/01/james-baldwin-and-the-man/>>

ELDERKIN, Sarah, « Goldenberg : the Aftermath », *The Star*, [en ligne], 21 juillet 2011, [référence du 5 septembre 2014], <<http://www.the-star.co.ke/news/article-56383/goldenberg-aftermath>>

FULLER, Alexandra, « A Writer’s Beginnings in Kenya », *The New York Times*, [en ligne], 12 août 2011, [référence du 5 septembre 2014]. <http://www.nytimes.com/2011/08/14/books/review/one-day-i-will-write-about-this-place-by-binyavanga-wainaina-book-review.html?pagewanted=all&_r=0>

GITAHU, Njeri « Navigating very tough waters », *Kenya Weekly*, April 7-13, 2008, n° 8, Nairobi : Oakland Media, p. 38-39.

HABILA, Helon, « One Day I Will Write About This Place, by Binyavanga Wainaina – review », *The Guardian*, [en ligne], 4 novembre 2011, [référence du 5 septembre 2014]. <<http://www.theguardian.com/books/2011/nov/04/one-day-write-binyavanga-wainaina-review>>

HOWARD, Maureen, « Can Writing Be Taught in Iowa? », *The New York Times*, 25 mai 1986.

KAMENCU, Kingwa, « Literary gangsters take stock 10 years on », *The Daily Nation*, 06 décembre 2013.

KAMENCU, Kingwa, « Rebels with a cause », *Expression Today*, Nairobi, June July 2009, p. 72-75.

MICHENI, Mwenda, « Caine Prize Sways African Writing », *The East African*, [en ligne], 3 mai 2010, [référence du 07 septembre 2010], <<http://www.theeastafrican.co.ke/magazine/Caine-Prize-sways-African-writing/-/434746/910622/-/he6fbc/-/index.html>>

MOCHAMA, Tony, « What’s Wrong with ‘Kwanism’ (sic)? », *The Sunday Standard*, 30 octobre 2005.

NGUNJIRI, John, « Does more prize money = more creativity? », [en ligne], 28 août 2009, [référence du 08/10/2010], <<http://kenyanbooks.wordpress.com/2009/08/28/does-more-prize-money-more-creativity/>>

NGUNJIRI, Joseph, « Artist with an eye for big women », *The Daily Nation*, Nairobi, 8 août 2009.

NORRIDGE, Zoe, « One Day I Will Write About This Place, By Binyavanga Wainaina », *The Independent*, [en ligne], 9 décembre 2011, [référence du 5 septembre 2014], <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/one-day-i-will-write-about-this-place-by-binyavanga-wainaina-6274032.html>>

OLUOCH-OLUNYA, Garnett, « Third time literary », *The East African*, [en ligne], 29 août 2005, [référence du 7 septembre 2014]. <<http://www.theeastafrican.co.ke/magazine/-/434746/246916/-/13y1f16/-/index.html>>

PALITZA, Kristen, « IPS Interviews Billy Kahora, editor of Kwani? Words that Reshape a Country's Identity », [en ligne], 18 mars 2009, [référence du 19/04/2009]. <<http://kwani.org/main/ips-interviews-billy-kahora-editor-of-kwani/>>

REUTERS, « Is anyone reading in Kenya ? », *Reuters : Video Gallery*, [en ligne], 4 octobre 2008, [référence du 31 août 2014]. <<http://uk.reuters.com/video/2008/10/04/is-anyone-reading-in-kenya?videoId=91650>>

SCHAPPELL, Elissa, SPILLMAN, Rob, « The Continental Shelf », *Vanity Fair*, Juillet 2007, p. 118-197.

SELVA, Meera, « Kenya lifts the curtain on a free, if still nervous literary culture », *The Independent*, [en ligne], 10 novembre 2004, [référence du 7 septembre 2014], <<http://www.independent.co.uk/news/world/africa/kenya-lifts-the-curtain-on-a-free-if-still-nervous-literary-culture-6158341.html>>

WA MICHENI, Mwenda, « Kwani? Flouts Writing Rules », *ArtMatters*, [en ligne], 22 septembre 2008, [référence du 25 octobre 2010]. <<http://artmatters.info/books/2008/09/kwani-flouts-writing-rules/>>

WA MUMBI, Munene, « The Kwani Generation's Dilution of Literature », *The Sunday Standard*, 4 septembre 2005, p. 29.

WAINAINA, Binyavanga, « Nairobi : Inventing a City », *National Geographic Magazine*, [en ligne], 2005, [référence du 30 mai 2009]. <<http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/0509/feature2/assignment1.html>>

WAINAINA, Binyavanga, « How to write about Africa II : The Revenge », *Bidoun*, [en ligne], septembre 2010, n° 21, [référence du 5 septembre 2014]. <<http://www.bidoun.org/magazine/21-bazaar-ii/how-to-write-abot-africa-ii-the-revenge-by-binyavanga-wainaina/>>

WALSH, Declan, « Kenya's literary renaissance gives a voice to urban living in Nairobi », *The Independent*, 11 octobre 2003.

WANJALA, Chris, « Can't Kwani? Exist Without Lashing At Us Old Guys? », *The Sunday Standard*, 6 novembre 2005.

WRONG, Michaela, « Kapuściński, more magical than real », *New Statesman*, [en ligne], 12 février 2007, [référence du 5 septembre 2014]. <<http://www.newstatesman.com/africa/2007/02/wrong-kapuscinski-african>>

IV. Entretiens cités :

« Interview with Billy Kahora », *Granta*, [en ligne], été 2014, [référence du 7 septembre 2014], <<http://www.granta.com/Interview-with-Billy-Kahora>>

« Mehul Gohil on “my storifying personality” », *Africa39*, [en ligne], 29 août 2014, [référence du 01 septembre 2014]. <<http://africa39blog.wordpress.com>>

« Q & A with Standard writer Tony Mochama aka Smitta », *Haiya*, [en ligne], 18 octobre 2008 [référence du 08 juillet 2009]. <<http://www.haiya.co.ke/node/3512>>

JOURNO, Aurélie et WAINAINA, Binyavanga, « Binyavanga Wainaina: The writer in a time of crisis », *Pambazuka News*, [en ligne], 9 juillet 2008, n° 386, [référence du 05 septembre 2014]. <<http://pambazuka.org/en/category/features/49335>>

SANDER, Reinhard et LINDFORS, Berth (éd.), *Ngugi wa Thiong'o speaks*, Oxford : James Currey Ltd, 2006.

SKIDELSKY, William, « The interview: Chimamanda Ngozi Adichie », *The Observer*, [en ligne], 5 Avril 2009, [référence du 05/09/2014]. <<http://www.theguardian.com/books/2009/apr/05/chimamanda-ngozi-adichie-interview>>

SPILLMAN, Rob, « Binyavanga Wainaina », *Bomb, Artists in Conversation*, [en ligne], 2011, n° 116, [référence du 5 septembre 2014]. <<http://bombmagazine.org/article/5107/binyavanga-wainaina>>

WAINAINA, Binyavanga, « Alain Mabanckou by Binyavanga Wainaina », *Bomb, Artists in Conversation*, [en ligne], 2010, n° 112, [référence du 5 septembre 2014]. <<http://bombmagazine.org/article/3501/alain-mabanckou>>.

V. Œuvres littéraires citées :

a. Littérature kényane et est-africaine :

- CONCERNED KENYAN WRITERS, *After the Vote*, Nairobi : Kwani Trust, 2008.
- GAZEMBA, Stanley, *The Stone Hills of Maragoli*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwani Series*, 2008.
- KANTAI, Parselelo, *The Cock Thief*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2009.
- KARIUKI, Josiah Mwangi, *Mau Mau Detainee*, Londres : Oxford University Press, 1963.
- KASAYA, Eva, *Tale of Kasaya*, Nairobi : Kwani Trust, 2010.
- KIBERA, Leonard, *Voices in the Dark*, Nairobi : East African Publishing House, 1971.
- KIRIMATI, John, *My life in Crime*, Nairobi : Heinemann, 1984.
- MACGOYE, Marjorie O., *Coming to Birth*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1986.
- MANGUA, Charles, *A Tail in the Mouth*, Nairobi : East African Publishing House, 1972.
- MANGUA, Charles, *Son of Woman*, Nairobi : East African Publishing House, 1971.
- MAZRUI, Ali, *The Trial of Christopher Okigbo*, Londres : Heinemann, 1971.
- MBOYA, Tom, *Freedom and After*, Boston : Little, Brown, 1963.
- MUTAHI, Wahome, *The Jail Bugs*, Nairobi : Longhorn, 1992.
- MUTAHI, Wahome, *Three Days on the Cross*, Nairobi : Heinemann, 1991.
- MUTHEE, Joseph, *Kizuizini*, Nairobi: Kwani Trust, *Kwani Series*, 2006.
- MWANGI, Meja, *Carcase for Hounds*, Londres : Heinemann, 1974.
- MWANGI, Meja, *Going Down River Road*, Londres : Heinemann, 1976.
- MWANGI, Meja, *Kill Me Quick*, Londres : Heinemann, 1973.
- MWANGI, Meja, *Taste of Death*, Nairobi : East African Publishing House, 1975.
- MWANGI, Meja, *The Cockroach Dance*, Nairobi : Longman, 1979.
- MWANGI, Wambui, *Internally Misplaced*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2009.
- NG'WENO, Hilary, *The Man from Pretoria*, Nairobi : Longman, 1975.
- ODONGO, Enock, *The Life of Mzee Odongo*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2008.
- OGOT, Grace, *The Graduate*, Nairobi : Uzima Press, 1980.
- OGOT, Grace, *The Promised Land*, Nairobi : East African Publishing House, 1967.
- OGOT, Grace, *The Strange Bride*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1989.
- OLE KULET, Henry, *Is it Possible?*, Nairobi: Longman, 1971.
- OLE KULET, Henry, *To Become a Man*, Nairobi : Longman, 1972.

ONYANGO, Richard, *The Life and Times of Richard Onyango*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2008.

OWUOR, Yvonne A., *Dust*, New York : Knopf, 2014.

OWUOR, Yvonne A., *Weight of Whispers*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2006.

LEBO, Jackie, *Running*, Nairobi : Kwani Trust, *Kwanini Series*, 2008.

P'BITEK, Okot, *Song of Lawino, Song of Ocol*, Londres : Heinemann, 1984.

P'BITEK, Okot, *White Teeth*, Nairobi : Heinemann, 1989.

PARTINGTON, Stephen Derwent, *How to Euthanise a Cactus*, Gwinedd : Cinnamon Press, 2010.

PARTINGTON, Stephen Derwent, *SMS and Face to Face*, Nairobi : Phoenix, 2003.

WA KINYATTI, Maina, *Kenya : A Prison Notebook*, Londres : Vita Books, 1996.

WA THIONG'O Ngugi, *Detained, A Writer's Prison Diary*, Londres : Heinemann, 1981.

WA THIONG'O, Ngugi, *A Grain of Wheat*, Londres : Heinemann, 1967.

WA THIONG'O, Ngugi, *Devil on The Cross*, Londres : Heinemann, 1982.

WA THIONG'O, Ngugi, *Dreams in a Time of War*, New York : Anchor Books, 2010.

WA THIONG'O, Ngugi, *In the House of the Interpreter*, New York : Anchor Books, 2012.

WA THIONG'O, Ngugi, *Matigari*, Londres : Heinemann, 1986.

WA THIONG'O, Ngugi, *The River Between*, Londres : Heinemann, 1965.

WA THIONG'O, Ngugi, *The Wizard of the Crow*, New York : Anchor Books, 2007.

WA THIONG'O, Ngugi, *Weep not Child*, Londres : Heinemann, 1964.

WACHIRA, Godwin, *Ordeal in the Forest*, Nairobi : East African Publishing House, 1968.

WAINAINA, Binyavanga, *Beyond River Yei, A Journey into Sudan*, Nairobi : Kwani Trust, 2006.

b. Littérature africaine :

ACHEBE, Chinua, « Impediments to Dialogue Between North and South », *Hopes and Impediments : Selected Essays*, New York : Doubleday, 1989.

ACHEBE, Chinua, « The Voter », *Black Orpheus*, 1965, n° 17.

ACHEBE, Chinua, *A Man of The People*, Londres : Heinemann, 1978 (1966).

ACHEBE, Chinua, *Girls at War and Other Stories*, New York : Anchor Books, 1991 (1972).

ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart*, Londres : Penguin Books, 2001 (1958), édition Kindle.

ADICHIE, Chimamanda, *You in America*, Nairobi : Kwani Trust, 2006.

ADICHIE, Chimamanda, « *Jumping Monkey Hill* ». In *The Thing Around Your Neck*, New York : Alfred A. Knopf, 2009, p. 95-114.

ADICHIE, Chimamanda, *Americanah*, Londres : Fourth Estate, 2013.

ARMAH, Ayi Kwei, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Oxford : Heinemann, 1988 (1969).

FAGUNWA, Daniel Olorunfemi et SOYINKA, Wole (traduction), *Forest of a Thousand Daemons, A Hunter's Saga*, Londres : Random House, 1982.

PATEL, Essop (éd.), *The World of Can Themba: selected writings of the late Can Themba*, Johannesburg : Ravan Press, 1985.

PATON, Alan, *Cry, the Beloved Country. A Story of Comfort in Desolation*, Harmondsworth : Penguin books, 1958.

PLAATJE, Sol T., *Native Life in South Africa*, Fairford : Echo Library, 2007 (1914).

SOYINKA, Wole, *Aké, The Years of Childhood*, Londres : Methuen, 2000 (1981).

SOYINKA, Wole, *Ibadan, The Penkelemes Years*, Londres : Methuen, 2001 (1989).

SOYINKA, Wole, *The Man Died, Prison Notes of Wole Soyinka*, Londres : Vintage Books, 1994 (1971).

TUTUOLA, Amos, *The Palm-Wine Drinkard*, Londres : Faber&Faber, 1977 (1952).

VISSER, Nick et COUZENS, Tim, *H. I. E Dhlomo: Collected works*. Johannesburg : Ravan, 1985.

c. Autres

BALDWIN, James, *The Fire Next Time*, New York : Vintage International, 1993.

BRAXTON, Joanne M. (éd.), *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1993.

ORWELL, George, *Nineteen Eighty Four*, Londres : Penguin Books, 1989 (1949).

TAGORE, Rabindranath, « Where the Mind is Without Fear », *Collected poems and plays of Rabindranath Tagore*, Londres : Macmillan, 1936, p. 16.

VI. Références critiques et théoriques

a. Ouvrages critiques sur la littérature kényane et est-africaine :

AMOKO, Apollo Obanyo, *Postcolonialism in the Wake of the Nairobi Revolution*, New York : Pelgrave Macmillan, 2010.

BARDOLPH, Jacqueline, *Ngugi wa Thiong'o : l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1991.

COOK, David et OKENIMKPE, Michael, *Ngugi wa Thiong'o : an exploration of his writings*, Londres : Heinemann, 1997 (1983).

GIKANDI, Simon et MWANGI, Evan, *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, New York : Columbia University Press, 2007, édition Kindle.

GIKANDI, Simon, *Ngugi wa Thiong'o*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

JOHANSSON, Lars, *In the shadow of neo-colonialism: a study of Meja Mwangi's novels, 1973-1990*, Umeå : University of Umeå, 1992.

KILLAM, Gordon Douglas (éd.), *Critical Perspectives on Ngugi wa Thiong'o*, Washington : Three Continents Press, 1984

KILLAM, Gordon Douglas, *The Writing of East and Central Africa*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1984.

KRUGER, Marie, *Women's Literature in Kenya and Uganda. The Trouble with Modernity*, New York : Palgrave Macmillan, 2011.

KURTZ, Roger, *Urban Obsessions, Urban Fears : The Postcolonial Kenyan Novel*, Trenton : Africa World Press, 1998.

KURTZ, Roger, *Nyarloka's Gift: The Writing of Marjorie Oludhe Macgoye*, Nairobi : Mvule Africa Publishers, 2005.

LO LIYONG, Taban, *The Last Word*, Nairobi : East African Publishing House, 1969.

MAUGHAN-BROWN, David, *Land, Freedom and Fiction: History and Ideology in Kenya*, Londres : Zed Books, 1985.

MAUPEU, Hervé et MUTAHI, Patrick, *Wahome Mutahi's World*, Nairobi : Transafrica Press, 2005.

MIRUKA, Okumba, *Encounter with Oral Literature*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1994.

- MWANGI, Evan, *Africa Writes Back to Self*, Albany : State University of New York Press, 2009.
- NAZARETH, Peter, *An African View on Literature*, Evanston : North Western University Press, 1974.
- NJOGU, Kimani et OLUOCH-OLUNYA, Garnett (éd.), *Cultural Production and Social Change in Kenya*, Nairobi : Twaweza Communications, 2007.
- OGUDE, James, MUSILA, Grace A., et LIGAGA, Dina (éd.), *Rethinking Eastern African Literary and Intellectual Landscapes*, Trenton : Africa World Press, 2012.
- SCHILD, Ulla (éd.), *The East African Experience: Essays on English and Swahili Literature*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1980.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Londres : Heinemann, 1972.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Writers in Politics: Essays*. Londres : Heinemann, 1981.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi : Heinemann Kenya, 1986.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*. Nairobi : EAEP, 1993.
- WANJALA, Alex Nelungo, *L'émergence et le développement de la voix féminine dans la littérature kényane postcoloniale*, Thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, soutenue le 5 décembre 2009.

b. Chapitres d'ouvrages sur la littérature kényane et est-africaine :

- BAKARI, Mohamed et MAZRUI, Ali A., « The Early Phase ». In GERARD Albert S. *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest : Akadémiai kiadó, 1986, 2 vol., p. 863-886.
- BARDOLPH, Jacqueline, « Literature in Kenya ». In KILLAM, Gordon Douglas., *The Writing of East and Central Africa*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1984, p. 36-53.
- ELDER, Arlene, « English-language fiction from East Africa ». In OWOMOYELA, Oyekan, *A History of 20th Century African Literatures*, Lincoln : Nebraska University Press, 1993, p.49-84.

JOURNO, Aurélie, « Jeux et enjeux de l'écriture du *Je* dans le champ littéraire kényan : Ngugi wa Thiong'o et Binyavanga Wainaina ». In TRO DEHO, Roger, COULIBALY, Adama et ATCHA, Philip Amangoua, *Je(ux) narratif(s) dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 2013.

JOURNO, Aurélie, « Writing Nairobi Today ». In ARICH-GERZ, Bruno, SCHMIDT, Kira et ZIETHEN, Antje (éd.), *Africa – Space – Literature. Fictional Geographies*, Remscheid : Gardez ! Verlag, 2014, p. 150-168.

KNIGHT, Elizabeth, « Kenya ». In GERARD, Albert S., *European-language writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest : Akadémiai kiadó, 1986, 2 vol., p. 887-921.

LO LIYONG, Taban, « Introduction to East African Writing ». In LO LIYONG, Taban, *Another Last Word*, Nairobi : Heinemann Kenya, 1990, p. 39-42.

MUTONYE, Maina, « Writing Human Rights in Kenya: Mwakenya Prison Literature of Wahome Mutahi ». In CHARTON, H. et MÉDARD, C., *L'Afrique orientale, annuaire 2004*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 181-200.

OGEMBO, John O., « The Language of post-Ngugi Fiction ». In SENANU, K., WILLIAMS, D. (éd.), *Creative Use of Language in Kenya*, Nairobi : The Jomo Kenyatta Foundation, 1995.

OGUDE, James, « The Nation and Narration: "The Truths of the Nation" and the changing images of Mau Mau in Kenyan literature ». In ODHIAMBO, E. S. Atieno et LONSDALE, John, *Mau Mau & Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford : James Currey, 2003, p. 268-283.

RUBADIRI, David, « The Development of Writing in East Africa ». In HEYWOOD, Christopher (éd.), *Perspectives on African Literature*, New York : Africana Publishing, 1971, p. 148-156.

WAITA, Njogu, « Creativity in oral literature: Highlights on the Creative Process ». In SENANU, Kwadzo et WILLIAMS, Drid (éd.), *Creative Use of Language in Kenya*, Nairobi : The Jomo Kenyatta Foundation, 1995.

WANJALA, Chris, *The Growth of a Literary Tradition*, In HOLST PETERSEN, Kristen ; WÄSTBERG, Per, *Criticism and Ideology: Second African Writers' Conference*, Stockholm : Nordic Africa Institute, 1986, p. 67-85.

WANJALA, Chris, « Popular Culture in East Africa ». In OGUDE, James et NYAIRO Joyce (éd.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton : Africa World Press, 2007.

c. Articles et revues sur la littérature kényane et est-africaine :

DANYSH, Irene M., « “We Need All the Trees in the Forest, and Every Shrub” : Aesthetics of the Kenyan Novel Past and Present », *APA Newsletter*, Automne 2001, Vol.1, n° 1, p. 38-48.

JOURNO, Aurélie (éd.), *Nairobi. Urbanités contemporaines, Etudes Littéraires Africaines*, 2011, n° 31.

MARCEL, Olivier, « Le Nairobi des poètes – une géographie des pratiques littéraires de la ‘génération Kwani’. ». In JOURNO, Aurélie (éd.), *Nairobi. Urbanités contemporaines, Etudes Littéraires Africaines*, 2011, n° 31, p. 25-38.

MAUPEU, Hervé, « Le roman urbain et la nouvelle classe moyenne », *Etudes Littéraires Africaines*, 2011, n° 31, p. 38-49.

MAVIA, David, « Shifting Visions: Of English Language Usage in Kenya », *Kunapipi* [en ligne], 2005, [référence du 11 mai 2009]. <<http://www-static.uow.edu.au/arts/kunapipi/xxvii1/mavia.htm>>

MUSILA, Grace, « East and Central Africa », *Journal of Commonwealth Literature*, 2006, Vol.41, n° 4, p. 73-89.

MUSILA, Grace, « East and Central Africa », *Journal of Commonwealth Literature*, 2007, Vol. 42, n° 4, p.65-78.

MWANGOLA, Mshai, « Njia Panda: Kenya Theater in search of identity ». In NJOGU, Kimani (éd.), *Getting Heard, [Re]claiming Performance Space in Kenya, Art, Culture & Society*, 2008, vol. 3, p. 1-24.

Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, octobre – décembre 2003, n° 152. Littératures anglophones de l’Est de l’Afrique : d’Addis-Abeba à Harare.

ODHIAMBO, Tom, « Juvenile delinquency and violence in the fiction of three Kenyan writers », *Tydskrif VirLetterkunde*, 2007, Vol. 44 (2), p. 134-148.

SICHERMAN, Carol, « Ngugi's Colonial Education: "The Subversion...of the African Mind" », *African Studies Review*, 1995, Vol. 38, n° 3, p. 11-41.

SICHERMAN, Carol, « Revolutionizing the Literature Curriculum at the University of East Africa: Literature and the Soul of the Nation », *Research in African Literatures*, 1998, Vol. 3 n° 29, p. 129-148.

TSUCHIYA, Satoru, « Modern East African Literature: From Uhuru to Harambee », *World Literature Today*, 1978, Vol. 4, n° 52, p. 569-574.

WA THIONG'O, Ngugi, « A Kenyan at the Conference », *Transition*, août 1962, Vol.3, n° 5, p. 7.

WANJALA, Chris L. et WANJALA, Alex N., « Central and East Africa – A personal Overview », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2005, Vol. 40, n° 4, p. 253-265.

d. Ouvrages critiques sur la littérature africaine :

BUKENYA, Austin, KABIRA, Wanjiku Mukabi, OKOMBO, Okoth (éd.), *Understanding Oral Literature*, Nairobi : Nairobi University Press, 1994.

CHINWEIZU Ibekwe, ONWUCHEKWA Jemie et IHECHUKWU, Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature*, Enugu : Fourth Dimension Publishing, 1980.

COETZEE, John Maxwell, *Doubling the Point: Essays and Interviews*. [Interviewed by D. Attwell]. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1992.

COOK, David, *African Literature: A Critical View*, Londres : Longman, 1977.

COUSSY, Denise, *Littératures de l'Afrique anglophone*, Aix-En-Provence : Edisud, 2007.

DE MEYER, Bernard et ten KORTENAAR, Neil, *The Changing Faces of African Literature*, New York : Rodopi, 2009.

GAUVIN, Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala, 2007.

GAYLARD, Gerald, *After Colonialism. African Postmodernism and Magical Realism*, Johannesburg : Wits University Press, 2005.

GIKANDI, Simon, (éd.), *Encyclopedia of African Literature*, Londres : Routledge, 2003.

GIKANDI, Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York : Columbia University Press, 1996.

GIKANDI, Simon, *Reading the African Novel*, Portsmouth, NH : Heinemann, 1987.

HEYWOOD, Christopher (éd.), *Perspectives on African Literature*, New York : Africana Publishing, 1971.

HUSTI-LABOYE, Carmen, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2010.

MOORE, Gerald, *Twelve African Writers*, Londres : Hutchinson, 1980.

MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris : Karthala, 2006.

- MOURALIS, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris : PUF, 1975.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex, 1984.
- NAUMANN, Michel, *Les Nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyoue »)*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- NEWELL, Stephanie, *Ghanaian Popular Fiction: Thrilling Discoveries in Conjugal Life and Other Tales*, Oxford : James Currey, 2000.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994.
- OSUNDARE, Niyi, *Thread in the Loom: Essays on African Literature and Culture*, Trenton, NJ: Africa World Press, 2002.
- OWOMOYELA, Oyekan, *A History of 20th Century African Literatures*, Lincoln : Nebraska University Press, 1993.
- RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris : Karthala, 1995.
- SEGLER-MESSNER, Silke (éd.), *Voyages à l'envers. Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.
- SEVRY, Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris : Karthala, 2007.
- WAWRZINEK, Jennifer et MAKHOKA, Justus Kizitos Siboe (éd.), *Negotiating Afropolitanism: Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2011.

e. Chapitres d'ouvrages sur la littérature africaine :

- COULIBALY, Adam, « D'un Sujet ... postmoderne dans le roman africain postcolonial ? Aspects d'un débat ». In COULIBALY, Adam, ATCHA, Philip Amangoua et TRO DEHO, Roger (éd.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux, perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- DRIVER, Dorothy, « The fabulous fifties: short fiction in English ». In ATTWELL, David et ATTRIDGE, Derek, *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 387-409.
- HEGELSSON, Stephen, « The Changing History of African Literature ». In DE MEYER, Bernard et ten KORTENAAR, Neil, (éd.), *The Changing Faces of African Literature*, New York : Rodopi, 2009, p. 27-39.

NKOSI, Lewis, « Post Modernism & Black Writing in South Africa ». In ATTRIDGE, Derek et JOLLY, Rosemary (éd.), *Writing South Africa*, Londres : Cambridge University Press, 1998.

PORRA, Véronique, « Rupture dans la postcolonie ? Sur quelques modalités de la contestation des discours exotiques et anthropologiques dans les littératures francophones contemporaines ». In SEGLER-MESSNER, Silke (éd.), *Voyages à l'envers. Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 27-44.

f. Articles et revues sur la littérature africaine :

ACHEBE, Chinua, « The Novelist as Teacher », *New Statesman*, Londres, 29 janvier 1965.

BROWN, Duncan et KROG, Antjie, « Creative Non-Fiction: A Conversation », [en ligne], 2011, [référence du 14 mai 2013]. <<http://book.co.za/blog/2011/02/25/antjie-krog-jonny-steinberg-and-duncan-brown-in-conversation-on-creative-non-fiction/>>

DE KOCK, Leon, « Splice of Life: Manipulations of the 'Real' in South African English Literary Culture », *Journal of Literary Studies*, mars 2003, Vol. 19, n° 1, p. 82-103.

GARNIER, Xavier, « Romain urbain : les classes moyennes sous pression », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, octobre-décembre 2003, n° 152, p. 13-17.

GERARD, Albert S., *European-language writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest : Akadémiai kiadó, 2 vol., 1986.

Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, juillet - décembre 2004, n° 155 - 156. Identités littéraires.

OKARA, Gabriel, « African speech... English words », *Transition*, septembre 1963, Vol. 3, n°10, p. 15-16.

SOYINKA, Wole, « Towards true theatre », *Transition*, Mars 1963, Vol. 3, n° 8, p. 21-22.

TWIDLE, Hedley, « "In a Country where You couldn't Make this Shit up"?: Literary Non-Fiction in South Africa », *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 2012, n° 13:1-2, p. 5-28.

WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie, Nouveaux paysages littéraires*, septembre-décembre 1998, n° 135, p. 8-15.

WALI, Obiajunwa, « The Dead End of African Literature », *Transition*, septembre 1963, Vol.3, n° 10, p. 13-15.

g. Articles, ouvrages et travaux universitaires sur

Kwani? :

FITZGERALD, Jonathan, « New Kenyan Writers: The Narratives of Binyavanga Wainaina and Yvonne Owuor », *The Journal of African Literature*, 2009, n° 6, p. 175-187.

JOURNO, Aurélie, « “Une réalité aussi étrange que la fiction” : la déconstruction de la narration historique par deux auteurs kenyans contemporains », *Feuillets Africains*, [en ligne], 2009, [référence du 6 septembre 2014].
<<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1338>>

JOURNO, Aurélie, « Jambuzi Fulani : Hip-Hop Literature and the Redefining of Literary Spaces in Kenya », *Postcolonial Text*, [en ligne], 2009, Vol. 5, n° 3, [référence du 05 septembre 2014]. <<http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/926/1007>>

KAMENCU, Kingwa, *Literary Gangsters? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, Msc. African Studies, Université d'Oxford, Juin 2010, 83p.

LIGAGA, Dina, « *Kwani?* Exploring new literary spaces in Kenya », *Africa Insight*, 2005, 35 (2), p. 46-52.

MUSILA, Grace, « The “Redykyulass Generation’s” intellectual interventions in Kenyan public life », *Young (Nordic Journal of Youth Research)*, 2010, Vol. 3, n° 18, p. 279-299.

ODHIAMBO, Tom, « *Kwani?* and the Imaginations Around Re-Invention of Art and Culture in Kenya ». In OGUDE, James, MUSILA, Grace A., et LIGAGA, Dina (éd.), *Rethinking Eastern African Literary and Intellectual Landscapes*, Trenton : Africa World Press, 2012, p. 23-38.

PARTINGTON, Stephen Derwent, « Making us make some sense of genocide: Beyond the cancelled character of Kuseremane in Yvonne Adhiambo Owuor’s “Weight of Whispers” », *Tydskrif Vir Letterkunde*, 2006, Vol. 43, n° 1, p. 110-121.

STRAUHS, Doreen, *African Literary NGOs. Power, Politics, and Participation*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.

h. Articles, ouvrages et travaux universitaires sur les revues littéraires :

ARON, Paul, « Les revues littéraires : histoire et problématique », *COntEXTES*, [en ligne], 2008, [référence du 05 juillet 2013]. <<http://contextes.revues.org/3813>>

ARON, Paul, « Revue ». In VIALA, Alain, ARON, Paul, et SAINT-JACQUES, Denis (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 521-530.

CORPET, Olivier, « Revues littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 651-656.

DE MARNEFFE, Daphné, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, Thèse de doctorat en Langues et Lettres, sous la direction du Professeur Jean-Pierre Bertrand, Université de Liège, 2007.

MUS, Francis, VANDEMEULEBROUCKE, Karen, VAN HUMBEECK, Ben et VAN NUIJS Laurence, « L'étude des revues littéraires en Belgique », *COntEXTES*, [en ligne], 2008, [référence du 4 juin 2013], <<http://contextes.revues.org/2983>>.

PLUET-DESPATIN, Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues ». In *Cahiers de l'Institut de l'Histoire du Temps Présent (IHTP)*, 1992, n° 20, p. 125–136.

TADIÉ, Benoît (éd.), *Les Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris : Ent'revues, 2006.

i. Articles, ouvrages et travaux universitaires sur les revues littéraires africaines :

BENSON, Patrick, *Black Orpheus, Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*. Berkeley : University of California Press, 1986.

CHAPMAN, Michael (éd.), *The Drum Decade*, Pietermaritzburg : University of Natal Press, 1989.

CHAPMAN, Michael, *Southern African Literatures*, Londres : Longman, 1996.

FREDERIKSEN, Bodil Folke, « Joe, the sweetest reading in Africa: documentation and discussion of a popular magazine in Kenya », *African Languages and Cultures*, 1991, Vol.4, n° 2, p. 135-155.

HELGESSION, Stefan, « Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in "Itinerário" and "Drum" », *Research in African Literatures*, 2007, Vol. 38, n° 2, p. 206-226.

LINDFORS, Bernth, *Loaded Vehicles, Studies in African Literary Media*, Trenton : Africa World Press, 1996.

NGUGI, Charles Muiro, « African Periodicals and Popular Culture », [en ligne], non-daté, [référence du 16 juin 2010], <<http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/39476/African%20Periodicals%20and%20Popular%20Culture.pdf?sequence1>>

PETERSON, Bhekizizwe, « Review of The Drum Decade: Stories from the 1950s by Michael Chapman », *Research in African Literatures*, 1993, Vol. 24, n° 1, p. 139-141.

SEMUJANGA, Josias, « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, 1991, vol. 24, n° 2, p. 99-112.

j. Théorie littéraire :

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987 (1979).

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Editions du Seuil, 1952.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.

BOOTH, Wayne Clayson, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : Chicago University Press, 1961.

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ?*, Paris : Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 2004 (1991).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, collection « Points », 1987.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Atelier de théorie littéraire. Littératures factuelles : les problèmes », *Fabula*, [en ligne], 2007, [référence du 23 mai 2013]. <http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures_factuelles%3A_les_probl%26egrave%3Bmes>

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York et Londres : Routledge, 2003 (1988).

LEJEUNE, Philippe, « Le récit d'enfance ironique : Vallès ». In *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980, p. 10-31.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

LIONNET Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, New York : Cornell University Press, 1989.

McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres : Routledge, 2003 (1987).

NICOL, Brian, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

k. Sociologie de la littérature :

1. Généralités

AMOSSY, Ruth, « Sociologie de la littérature ». In ARON, Paul et VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p.724-726.

ARON, Paul et DENIS, Benoît, « Introduction. Réseaux et institution faible ». In DE MARNEFFE Daphné et DENIS Benoît (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles : Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, 2006, p. 7-18.

ARON, Paul et VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris : Presse Universitaire de France, Que sais-je ?, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 (1992).

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris : Editions du seuil, 2008 (1999).

COSTEY, Paul, « L'*illusio* chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, [en ligne], 2005, n° 8, [référence du 24 septembre 2010]. <<http://traces.revues.org/2133>>

DE MARNEFFE, Daphné et DENIS, Benoît (éd.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles : Le Cri - CIEL - ULB - Ulg, 2006.

DENIS, Benoît, « La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie ». In DUBOIS, Jacques, DURAND, Pascal et WINKIN, Yves (éd.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège : Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 175-184.

LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006.

VIALA, Alain, « Éléments de sociopoétique ». In VIALA, Alain et MOLINIÉ, Georges (éd.), *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris : PUF, 1993.

VIALA, Alain, « L'Histoire des institutions littéraires ». In BEHAR, Henri et FAYOLLE, Roger (éd.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, 1990, p. 118-128.

2. Sur les champs littéraires africains

BARDOLPH, Jacqueline, « Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone ». In HALEN, Pierre, FONKOUA, Romuald (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, p. 73-86.

BARDOLPH, Jacqueline, « Identité et frontières d'un domaine de recherche : l'exemple de la littérature d'Afrique anglophone », in *Cahiers d'études africaines*, 1994, vol. 35, n° 140, p. 725-738.

DJUNGU-SIMBA, Charles Kamatenda, *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz, 2007.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles : Labor, 2005.

DURAND, Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », dans FONKUA, Romuald et HALEN, Pierre (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, p. 19-38.

FONKUA, Romuald et HALEN, Pierre (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001.

HALEN, Pierre, « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda ». In WA-KABWE SEGATTI, Désiré K., et HALEN, Pierre (éd.), *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz : Centre Ecritures, coll. « Littératures des mondes contemporains », 2008, n° 4.

KADI, Arsène-Germain, *Le champ littéraire africain depuis 1960. Roman, écrivains et société ivoiriens*, Paris : L'Harmattan, coll. Palinure, 2010.

MALELA, Buata, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris : Karthala, 2008.

MOURALIS, Bernard, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine ». In HALEN, Pierre et FONKOUA, Romuald (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001 p. 57-71.

N'GORAN, David K., « Pierre Bourdieu et l'Afrique Littéraire. Essai de sociologie du texte », [en ligne], non daté [référence du 23 août 2008]. <www.rile-ci.org/articles/article1/Article14.pdf>

N'GORAN, David K., *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.

RIESZ, Janos et RICARD, Alain (éd.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth : Eckhard Breitinger, Université de Bayreuth, 1991.

1. Analyse du discours

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris : Armand Colin, 2010 (2000).

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 2009, Vol. 3, [référence du 05 mai 2013]. <<http://aad.revues.org/662>>

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1995 (1982).

MAIGUENEAU, Dominique et AMOSSY, Ruth (éd.), *Images de soi dans le discours*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, (édition Kindle).

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris : Armand Colin, collection U, 2010.

MEIZOZ, Jérôme, « Champ littéraire et analyse du discours : quelles articulations ? ». In MAINGUENEAU, Dominique et ØSTENSTAD, Inger, *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2010.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007.

MEIZOZ, Jérôme. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 2009, Vol. 3, [référence du 06 mai 2013]. <<http://aad.revues.org/667>>.

SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *COntEXTES*, [en ligne], 2011, [référence du 13 juin 2013]. <<http://contextes.revues.org/4712;DOI:10.4000/contextes.4712>>

m. Théorie et critique postcoloniales :

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back*, Londres : Routledge, 2005 (2002).
- BARDOLPH, Jacqueline, *Etudes Postcoloniales et littérature*, Paris : Honoré Champion, 2002.
- BHABHA, Homi (éd.), *Nation and Narration*, Londre et New York : Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi, *The Location of culture*, Londres et New York : Routledge, 2003 (1994).
- PARKER, Michael et STARKEY, Roger (éd.), *Postcolonial Literatures*, Londres : MacMillan Press, 1995.
- SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 1994.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. A Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres : New York, Verso, 1989.
- WILSON, Jane (éd.), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the new Millenium*, Londres : Routledge, 2010.

n. Critique littéraire :

- BELL, Michael, « F.R. Leavis ». In LITZ, A. Walton, MENAND, Louis, et RAINEY, Lawrence, *The Cambridge History of Literary Criticism*, Volume VII « Modernism and the New Criticism », Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 389-422.
- BOUCHARENC, Myriam et DELUCHE, Joëlle (éd.), *Littérature et reportage*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres : J.M. Dent & Sons, 1975 (1906).
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris : Seuil, 2000.
- MELMOUX-MAUTAUBIN, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Etienne : Editions des Cahiers Intempestifs, 2003.
- SMITH, Sidonie et WATSON, Julia, *Reading Autobiography, A Guide for interpreting Life Narratives*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.
- SMITH, Zadie, « Two Directions for the Novel », In *Changing My Mind: Occasional Essays*, Londres : Penguin, 2009, p. 71-96.
- WOLFE, Tom, *The New Journalism*, Londres : Picador, 1990 (1975).

ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, 2014.

VII. Ouvrages généraux :

a. Ouvrages sur l'édition

BROUILLETTE, Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York : Palgrave Macmillan, 2007.

CHAKAVA, Henry, *Books and Reading in Kenya*, Paris : Unesco, 1981.

CHAKAVA, Henry, *Publishing in Africa: one man's perspective*, Bellagio Studies in Publishing, 6, Nairobi : EAEP (copublished), 1996.

CURREY, James, *Africa Writes Back. The African Writers Series and the Launch of African Literature*, Nairobi : EAEP, 2008.

GCINIWE, N. Nsibande, *Strategies for national book development in Anglophone Africa : A case study of Kenya and Nigeria*, MA, University of Witwatersrand, Johannesburg, 2006, 113p.

HUGGAN, Graham, « Prizing "Otherness" : A Short History of The Booker », *Studies in the Novel*, Automne 1997, Vol. 29, n° 3, p. 412-433.

LIZARRIBAR, Camilla Buxo, *Something Else Will Stand Beside It: The African Writers Series and the Development of African Literature*, Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1998.

MATKOSI, Ruth L., et NYARIKI, Lily, *Publishing and Book Trade in Kenya*, Nairobi : EAEP, 1997.

OGUNLUSI, Tolu, « *Who Controls African Literature ?* », *Publishing perspectives*, [en ligne], 24 juillet 2009, [référence du 05 septembre 2014].
<<http://publishingperspectives.com/2009/07/who-controls-african-literature/>>

STEC, Loretta, « Publishing and Canonicity: The Case of Heinemann's 'African Writers Series' », *Pacific Coast Philology*, 1997, Vol. 32, n° 2, p. 140-149.

WAFAROWA, Brian, « Book Policies and Book Development in Africa », *Cape Librarian*, mai/juin 2001, Vol. 45, n° 3, p. 10-13.

ZELL, Hans, « Publishing in Africa: where are we now? », *LOGOS*, 2008, 19/4, p. 187-190.

b. Sur la culture populaire :

ALIM, H. Samy, *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*, New York : Routledge, 2006.

BABCOCK, Barbara, « A Tolerated Margin of Mess: The Trickster and his Tales Reconsidered », *Journal of the Folklore Institute*, 1975, n° 2, p. 147–186.

BARBER, Karin (éd.), *Africa's Hidden Histories, Everyday Literacy and making the self*, Bloomington : Indiana University Press, 2006.

BARBER, Karin, *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham : Centre of West African Studies, University of Birmingham, 1989.

BARBER, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Londres : The International Institute of Oriental and African Studies, 1997.

DE SOUZA, Pascale, « Creolizing Anancy: Signifyin(g) processes in New World spider tales », *Matatu*, 2003, 27/28, p. 339-363.

DE SOUZA, Pascale, « Trickster's strategies in Alain Mabanckou's *Black Bazar* », *Research in African Literatures*, 2011, vol. 42, n° 1, p. 102-119.

EHLING, Holger, « The Biafran War and Recent English-Language 'Popular Writing': Kalu Okpi's *Fire!* and Kalu Uka's *Ben Brim* ». In GRANQVIST, Raoul (éd.), *Signs and Signals: popular culture in Africa*, Umea : University of Umea, 1990.

GATES, Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey. New York, Oxford : Oxford University Press*, 1988.

GRANQVIST, Raoul (éd.), *Signs and Signals: popular culture in Africa*, Umea : University of Umea, 1990.

ROSE, Tricia, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, New England : Wesleyan University Press, 1994.

c. Sur la culture populaire kényane :

FERRARI, Aurélia, « Hip-hop in Nairobi : recognition of an international movement and the main means of expression for the urban youth in poor residential areas ». In NJOGU, Kimani et MAUPEU, Hervé, *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam : Mkuki na Nyota Publishers, 2007, p. 107-128.

GRANQVIST, Raoul J., *The Bulldozer and the Word, Culture at Work in Postcolonial Nairobi*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2004.

- HILLEWAERT, Sarah, « The Unbwogable NARC: A case study of popular music's influence on political discourse », [en ligne], Présentation faite lors de la Conférence annuelle de l'ASA, à San Fransisco en 2006, [référence du 9 septembre 2014]. <<http://sitemaker.umich.edu/ahgworkshop/files/hillewaert2006.pdf>>
- HOWARD, Josiah, *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide*, Goldaming : FAB Press, 2008.
- LASHELLE BARKLEY, Divinity Kaya, *Hip Hop in Coastal Kenya: The Urban poetry of UKOO FLANI*, mémoire de master, automne 2007, University of Southern California.
- MUTONGI, Kenda, « Thugs or Entrepreneurs? Perceptions of *Matatu* operators in Nairobi, 1970 to the Present », *Africa : Journal of the International African Institute*, 2006, Vol. 76, n° 4, p. 549-568.
- NJOGU Kimani et MAUPEU Hervé (éd.), *Songs and politics in Eastern Africa*, Nairobi : IFRA, 2007.
- NTARANGWI, Mwenda, « Hip Hop, Westernization and Gender in East Africa ». In NJOGU Kimani et MAUPEU Hervé (éd.), *Songs and politics in Eastern Africa*, Nairobi : IFRA, 2007, p. 273-302.
- NYAIRO, Joyce, « *Reading the referents* », (inter) *textuality in contemporary Kenyan music*, Thèse de doctorat, Université du Witwatersrand, 2004, 312p.
- OGOLA, George Otieno, « The Idiom of Age in a Popular Kenyan Newspaper Serial », *The Journal of the Transnational African Institute*, 2006, 76, n° 4, p. 569-89.
- OGOLA, George Otieno, *Stirring Whispers: Fictionalising the Popular in The Kenyan Newspaper*, thèse de doctorat, Université de Johannesburg, 2004, 217p.
- OGUDE, James et NYAIRO Joyce (éd.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton : Africa World Press, 2007.
- Wa MUNGAI, Mbugua et SAMPER, David, « «No Mercy, No remorse » : Personal Experience Narratives about Public Passenger Transportation in Nairobi, Kenya », *Africa Today*, 2006, n° 52-3, p. 51-81.
- WA MUNGAI, Mbugua, « «Kaa Masaa : Grapple with Spiders»: the Myriad Threads of Nairobi *Matatu* Discourse ». In OGUDE, James et NYAIRO Joyce (éd.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton : Africa World Press, 2007, p. 25-58.

VIII. Ouvrages de linguistique

a. Généralités

DREYFUS, Martin, « Parlers urbains à Dakar ». In BILLIEZ, Jacqueline, « Les parlers urbains », *Lidil, Revue de linguistique et de didactique des langues*, Université Stendhal de Grenoble, juin 1999, n° 19, p. 29-41.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, (traduit par Nicolas RUWET), Tome 1, Paris : Editions de Minuit, 1963.

LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGE, Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

WINFORD, Donald, *An Introduction to Contact Linguistics*, Malden : Blackwell Publishing, 2003.

b. Sur le *sheng*

ABDULAZIZ, Mohamed H. et OSINDE, Ken, « Sheng and Engsh, Development of mixed codes among the urban youth in Kenya », *International Journal of the Sociology of Language*, 1997, n° 125, p. 43-63.

FERRARI, Aurélia, *Emergence d'une langue urbaine : le sheng de Nairobi*, Louvain : Peeters, 2012.

GITHIORA, Chege, « Sheng: peer language, Swahili dialect or emerging Creole? », *Journal of African Cultural Studies*, 2002, n° 15, p. 159-181.

MAZRUI, Alamin M., « Slang and Code-Switching: the Case of Sheng in Kenya », *Afrikanistische Arbeitspapiere 42 (= Swahili Forum II)*, 1995, p. 168-179.

MBAABU, Ireri et NZUGA Kibande, *Sheng-English Dictionary: Deciphering East Africa's underworld language*, Dar es Salaam : Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, 2005.

MOGA, Jacko et FEE Dan, *Sheng dictionary*, Nairobi : Ginseng Publishing, 1993

NZUNGA, Michael P.K., « Sheng and Engsh: the booming offspring of linguistic intermarriage ». In RISCOM Ingrid (éd.), *Languages in Contrast*, Bayreuth : Bayreuth African Studies, 1997, p. 87-94.

RINKANYA, Alina N., « Sheng Literature in Kenya », In WAWRZINEK, Jennifer et MAKHOKA, Justus Kizitos Siboe (éd.), *Negotiating Afropolitanism: Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2011, p. 293-311.

SAMPER, David, *Talking Sheng: The role of a hybrid language in the construction of identity and youth culture in Nairobi, Kenya*, Thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2002, 343p.

SPYROPOULOS, Mary, « Sheng: some preliminary investigations into a recently emerged Nairobi street language », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 1987, n° 18, p. 125-136.

IX. Histoire, philosophie, politique et société :

a. Ouvrages généraux

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 2003 (1991).

APPADURAI, Arjun, « Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory », *Cultural Anthropology*, février 1988, Vol. 3, No. 1, p. 16-20.

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot & Rivages, 2005 (2001).

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris : Le livre de poche, 1991.

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, coll. «La librairie du XXIe siècle», 1992.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Editions de minuit, 1966.

BOURDIEU, Pierre, « La production de la croyance (contribution à une économie des biens symboliques) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, février 1977, p. 3-43.

BOURDIEU, Pierre, *Choses Dites*, Paris : Editions de Minuit, 1987.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

DURING, Simon, « Introduction ». In DURING, Simon (éd.), *The Cultural Studies Reader*, Londres et New York : Routledge, 1999 (Première édition 1993), p. 1-43.

HANNERZ, Ulf, « The global ecumene as a landscape for modernity », *Transnational Connections. Cultures, People, Places*, New York : Routledge, 1996, p. 44-55.

JUNG, Carl Gustav, *Symbols of Transformation*, Londres : Routledge, 1956.

KENAN, Randall, *The Fire This Time*, New York : Melville House Books, 2007.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». In LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 93-100.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Londres et New York : Routledge, 2002 (première édition 1982).

PLATON, *La République*, Paris : Garnier Flammarion, 2002.

PLATON, *Le Sophiste*, Paris : Garnier Flammarion, 1999.

SALMON, Christian, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2007.

b. Sur l'Afrique :

APPIAH, Anthony K., « Cosmopolitan patriots ». In CHEAH, Pheng et ROBBINS, Bruce (éd.), *Cosmopolitics: Feeling and Thinking beyond the Nation*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.

BAYART, Jean-François, « La Baule, et puis après ? », *Politique africaine*, 1991, n° 43, p. 5-20.

BAYART, Jean-François, MBEMBE, Achille et TOULABOR, Comi (éd.), *La politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Khartala, 2008.

CHRISTIANSEN, Catrine, UTAS, Mats et VIGH, Henrik E. (éd.), *Navigating Youth, Generating Adulthood, Social Becoming in an African context*, Uppsala : Nordiska Afrikainstitutet, 2006.

D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, GOERG, Odile, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GUITART, Françoise (éd.), *Les Jeunes en Afrique*, Tome 1, Paris : L'Harmattan, 1992.

FANON, Frantz, *Peau Noire, Masques blancs*, Paris : Seuil, 1997 (1972).

MBEMBE, Achille, « A propos des écritures africaines de soi », *Politique Africaine*, mars 2000, n° 77, p. 16-43.

MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris : La Découverte, 2013 (édition Kindle).

ROSENBERG, Aaron L., « Making the Case for Popular Songs in East Africa: Samba Mapangala and Shaaban Roberts », *Research in African Literatures*, 2007, Vol. 39, n° 3, p. 99-120.

c. Sur le Kenya

- ANDERSON, David and LOCHERY, Emma, « Violence and Exodus in Kenya's Rift Valley 2008, Predictable and Preventable? », *Journal of Eastern African Studies*, juillet 2008, Vol. 2, n° 2, p. 328-343.
- CHEGE, Mwangi, "Old wine" and "new wineskins": (de)colonizing literacy in Kenya's higher education, Thèse de doctorat, Bowling Green State University, août 2006, 245p.
- CITIZENS FOR JUSTICE, *We Lived to Tell the Tale : The Nyayo House Story*, Nairobi : Friedrich Erbert Stiftung, 2003.
- CLOUGH, Marshall S., « Mau Mau and the Contest for Memory ». In ODHIAMBO, Atieno et LONSDALE, John (éd.), *Mau Mau and Nationhood*, Oxford : James Currey, 2003, p. 251-268.
- GRIGNON, François et PRUNIER, Gérard, *Le Kenya contemporain*, Paris : Karthala, 1998.
- Kenya Census 2009, Nairobi : Kenya National Bureau of Statistics, 2010.
- MARTIN, Denis-Constant, *Les Nouveaux langages du politique en Afrique Orientale*, Paris : Karthala, 1998.
- MAUPEU, Hervé et WA-MUNGAI, Mbugua, « La politique des bars kikuyu de Nairobi », *Cahiers d'Études Africaines*, 2006, n° 182, p. 313-331.
- MAUPEU, Hervé, « Mungiki et les élections : les mutations politiques d'un prophétisme kikuyu », *Politique Africaine*, octobre 2002, n° 87, p. 117-137.
- ODHIAMBO, E. S. Atieno et LONSDALE, John, *Mau Mau & Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford : James Currey, 2003.
- OGOT, Bethwell Allan, « The Construction of a National Culture ». In OCHIENG', William Robert, et OGOT, Bethwell Allan, *Decolonization and Independence in Kenya: 1940-1993*, Nairobi : East African Educational Publishers, 1995, p. 214-236.
- SILBERSCHMIDT, Margrethe, « Violence, masculinity and male sexual behaviour in rural and urban East Africa », *Violence, masculinities and development*, London School of Economics. Conference proceedings, 2000.
- WA MUNGAI, Mbugua, « Iconic representations of identities in Kenyan Cultures », In WA MUNGAI, Mbugua et GONA, George (éd.), *(Re)membering Kenya*, Vol.1, Nairobi : Taweza Communications, 2010, p. 72-95.
- WRONG, Michaela, *It's Our Turn to Eat: The Story of a Kenyan Whistle-Blower*, Londres : Harper, 2010.

X. Sites web consultés

- African Writers' Trust [référence du 29 août 2014]. <<http://www.africanwriterstrust.org/>>
- Blog de Martin Kimani, « Bullets and Honey » [référence du 20 août 2010]. <<http://bulletsandhoney.wordpress.com>>
- Cacaart [référence du 23 mai 2014]. <<http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Onyango-Richard&bio=en&m=43>>
- Caine Prize [référence du 30 août 2014]. <<http://www.caineprize.com>>
- Centre de Recherche sur l'Intermédialité (C.R.I.) [référence du 04 juin 2014]. <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>>
- Chimurenga Magazine [référence du 23 avril 2013]. <<http://www.chimurenga.co.za>>
- INDEX MUNDI [référence du 22 mai 2013]. <<http://www.indexmundi.com/facts/kenya/literacy-rate>>
- Mamco. [référence du 24 mai 2014]. <http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/O/onyango.html>
- Pambazuka News [référence du 16 août 2008]. <<http://pambazuka.org/en/category/features/49335>>
- Summer Literary Festivals [référence du 20 août 2014]. <<http://www.sumlitsem.org/onsls.aspx>>
- Transcultural Writing [référence du 15/07/2008]. <<http://www.transculturalwriting.com/>>
- Transculturalwriting [référence du 15 juillet 2008]. <<http://www.transculturalwriting.com/radiophonics/contents/writersonwriting/binyavangawainana/index.html>>
- UNICEF [référence du 22 mai 2013]. <http://www.unicef.org/infobycountry/kenya_statistics.html>
- Kwani [référence du 30 août 2014]. <www.kwani.org>
- Granta [référence du 5 septembre 2014]. <<http://www.granta.com>>
- Unreason Forum [référence du 5 septembre 2014]. <<http://unreasonforum.com>>

XI. Titres de films et d'albums cités

- HENZELL, Peter, *The Harder They Come*, New World Pictures, 1973.
- HILL, Jack, *Coffy*, American International Pictures, 1973
- LOPEZ, Jennifer. *This is me...then*, Epic Records, 2002.
- MARLEY, Bob and the Wailers, *Legend: The Best of Bob Marley and the Wailers*, Island Records, 1984.
- MARLEY, Bob and the Wailers, *Survival*, Island Records, 1979.
- PARKS, Gordon, *Super Fly*, Warner Bros, 1972.

PETRIE, Daniel, *How to Lose a Guy in Ten Days*, United International Pictures, 2003.
Public Enemy, *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Back*, 1991.
SINGER, Bryan, *The Usual Suspects*, Spelling Films International, 1995.
SMITH, John N., *Dangerous Minds*, Hollywood Pictures, 1995.
SMITH, Peter, *No Surrender*, Palace Pictures, 1985.
WACHOWSKY, Andy et Larry, *Matrix Reloaded*, Warner Bros, 2003.

Annexe 1 : Entretien avec le Professeur Chris Wanjala.

Entretien réalisé à Nairobi, le 19 janvier 2011

You're a reknowned figure in Nairobi's academic circles. Could you tell me more about your career ?

When we came to the field, it was still a virgin field, especially in the 1970s when I joined the University of Nairobi, East African literature was just being talked about, but it was not being studied at the University as such. So it became almost necessary to be hailing every new work that came and to map out the field, as it were, as the new books arrived. And also at the time when I began studying East African Literature, most of the critical works that were written were surveys of literature like African Literature by Claude Wauthier, a journalist. Most of the works at that time were introductory and surveys. So that when we studied literature at post-graduate level, we were given a very large canvas to fill. Now, people are narrowing down to smaller assignments.

You studied in Nairobi University, and were there when the new literature department was created?

Yes, I was part of it. I joined Nairobi University, and what at that time was called the English Department in 1968, and by the time I finished my undergraduate studies in 1971, the department had shifted to become the Department of Literature, so I began teaching immediately in 1971 and undertaking my doctorate studies. So in a way, I was part of the first generation of graduates of the Department. My PhD thesis was on Alienation in East African literature. Most of the writers I studied were my colleagues at the Department : Ngugi, Okot, Taban lo Lyiong and the newer writers like Maillu and Kibera and some Ugandan writers like Serumaga. I was using their books to illustrate the theme of alienation in fiction and poetry.

You saw those writers grow and become what they've become...

I saw them grow, I socialized with them, and because we were colleagues, we were involved in literary debates together. I was at once their student and their critic. I was doing journalism on them, writing features on them for the newspapers, interviewing them for the radio, being with them when they gave public lectures. In a way, they helped me to grow up. Writing about them was like writing from the inside, getting another point of view on their writing.

And that's how you developed your skills as a critic ?

Yes, yes. We would argue, and they would ban me from talking to them (rires). I was teaching their books, and doing my PhD on them. So in a way, they really provided a lot of material,

and I knew them very well, so much so, that sometimes the personality of the writers easily interfered with my judgment on their books.

And was there a lot of debate around the issue of criticism, what the role of the critic should be ?

At the time of my study, the debate about commitment in literature was phenomenal. Sartre had just written his book *What is Literature*, he had done his *Black Orpheus*, the introduction to Franz Fanon, so it was fashionable... or rather the demand at the time was that the writer should be committed. Engaged literature was at the core of the debate. So we as critics saw the writers in two camps: art for art's sake and committed literature. So we found ourselves quarreling with them, with the writers who promoted art for art's sake. The celebrated writers were those who were committed. That was a key issue with writers in the 1960s and the 1970s.

We get the feeling that the committed writers somewhat "gained power" over those who promoted art for art's sake. Are there examples of East African writers who at the time really fitted in the second category?

Yes, we had Taban lo Lyiong, who argued that a writer was merely an entertainer and nothing like being committed to the African cause. For him, the writer must fight against primitive cultures, African cultures, oral literatures. He admired writers who wrote for art's sake, like Borges, the author of *Fictions*. People who were opposed to commitment talked of universalism in literature.

They didn't want to be put into boxes or fixed categories...

Yes, but the irony is that in West Africa, we had Okigbo who saw himself as a "classical" writer, belonging to the world's civilization, he said he was a citizen of the world, not an African writer, pushing the cause of Africa. The other writer worth mentioning is John Nagenda, a contemporary of Ngugi. He argued during this debate that he didn't care if a house was on fire, it wasn't his business to put the fire off. His commitment was to writing his poems. But people like Ngugi, Achebe, Sembene were the louder voices arguing for commitment. Ngugi even went to prison for his commitment.

And as a critic, how did you consider your position? What role did you assign yourself?

As a critic, I saw myself as being a part of history. And history was determining the course of change in East Africa and Africa, and writers who were hoping to move society towards more critical awareness were the writers I identified myself with. I saw myself more like say... Georg Lukács, the Hungarian critic, who read the historical novel as a mirror of social and

historical change. I celebrated writers like Sartre who argued that a writer must be in the front line of historical commitment and change. In my thesis, I argued that there are writers who by their practices are alienated, who are not critical of the situation in which they are. Instead of criticizing the situation in which they are, they glamorize it, they become agents of alienation as it were. I used that thesis to critique writers who are not committed. This was a time when South Africa was still under Apartheid, Zimbabwe was still under colonialism. For us, as critics, I was part of those who advocated for total freedom and I was also part of the Afro-Asian community. We had a movement based in Egypt at that time, our allies at that time were the USSR, so we found ourselves on the side of social realism.

And turning to aesthetics, to style and form, what would you say your role or position as a critic was?

As a critic, I found myself taking sides against a writer who was a good writer in terms of style, language and form but who, at the same time, didn't have a message. I was very critical of writers who turned literature into propaganda, because the essence of literature is that it must be good literature first, and then only can it become effective in communicating a message. My argument was that the message is one thing, but form is very important, in fact the two must be indissoluble, a good novel with a good message must be well written to fulfill its dialectical relationship with reality. Unless it is good in form, it cannot be a good critique of reality. Up to now, I do believe that the writer should take form seriously, lest his writing becomes a tract. Drama was much better in this respect, because dramatists like Brecht write complete plays, in form as well as commitment.

So that's in the 1970s, when I started in the University, when the talk was about colonialism mostly. But in the 1980s, we were now thrown into a postcolonial situation, with neocolonialism and regimes like Kenyatta's who detained writers and expelled them from the University and terrorizing scholars in universities. The people who had fought for freedom became the rulers, and instead of criticizing the colonial masters, we now shifted and focused on the neocolony and what we called the African bourgeoisie and elites who wanted to cushion themselves at the expense of the people. At the department of literature, we had introduced our new syllabus, which were focusing on African literature, starting with oral literature then written literature from Kenya, then East Africa, Africa, Third-World and the rest of the world in that order. By 1974, we had a new curriculum in the department. When we were selecting the books from the curriculum, we were making sure we chose books that were critical of colonialism, which were a discourse on colonialism and postcolonialism. So we as

scholars became the allies of the writers against the power of the state. Therefore, the debate around alienation, for example, focused more on the figure of the politician, who is doing the contrary from what the masses expect from him. And for us in the department, Ngugi was our chairman, and we completely kenyanised the department with a few friends from outside who were like-minded. We saw ourselves as critics of the new colonial kind of arrangement. So we saw writers who paid lip-service to freedom, who were apolitical as not doing the service of liberating people. So as a literary academic and researcher, I still saw writers in terms of those who were raising critical awareness and those who were pandering to the status quo.

Were you able to teach this new curriculum for long? How did it go with the political class?

I began teaching East African literature while I was doing my PhD thesis, this was in 1971 and I taught up to 1981. I got my PhD in 1978, but all along I had done two books: *For Home and Freedom* and *A season of Harvest*, which are critical books. I also headed a journal called *Jooliso*. These books reflect my orientation at the time. But then in 1977, Ngugi was arrested because of his play *I Will Marry When I Want (Ngaahika Ndeenda)*. It came as a shock for us, and we realized that things were not going very well. So I moved from the literature department to join the Institute of African studies, where I stayed into 1985, doing research into development and culture. There was a kind of dispersal after 1977 and Ngugi's arrest. Then Kenyatta died and the government became intolerant. After that there was a clamp down on teachers of literature and they completely watered down the syllabus, especially in secondary schools. But they didn't touch the syllabus in University and it remained the same up to today. They however succeeded in completely weakening the literature syllabus, for example, by making sure that the books that were studied were very few and they eliminated radical thinking. That affected the trends in literary criticism. People began just doing explanatory criticism, just teaching a novel by its plot, style and characters.

Was it then easier to find yourself working on culture and development? Was it seen as less threatening for the State at the time?

People like Micere [Mugo] and Ngugi left. Those of us who remained behind, it became very dangerous to be part of the department of literature. So it became easier to go and do some research into oral literature. You go back to your people with a tape-recorder and you collect oral narratives, that was much less dangerous than talking about Ngugi, Marx or Fanon.

Once you had changed departments, did you encounter any problems with the State?

When I moved to the Institute of African Studies, which was part of the Museum, I got very engrossed in fieldwork, in collecting stories. But in 1985, the University felt the department

had been weakened so they asked me to come back. And I did come back, in 1985 as an Associate Professor in literature.

Did you then introduce oral literature in the curriculum?

No, when I came back, we still had a specialist in oral literature teaching in the department, a senior lecturer called Henry Owuor Anyumba, a musicologist and a researcher with whom we had done fieldwork. He taught me a lot. When I came back, I focused on the master's programme, training mature students and some of my colleagues to do postgraduate studies in literature. At that time, some people were arguing that you don't need a PhD to teach literature because literature is feelings, not a science. I came back from my fieldwork convinced that we must train students to become literature/literary scientists. We reinvigorated the postgraduate programme, which helped us to train more lecturers, since we had lost so many because of the crackdown of 1982. So we trained a lot of students who became teachers at KU, Egerton and Moi University. I wanted very much to become a full professor, having taken so long, so I moved to Egerton, which is about 20km from Njoro in 1990 and I established a department of literature there. I moved with some of the postgraduate students I had trained here in Nairobi University. It was easier, because the University of Nairobi had become very conservative, very afraid of Ngugi, Micere, so they didn't want us to make any changes in anything. But when I went to Egerton, which was an agricultural university, they were more afraid of arts students. I however managed to convince them that literature is very good, even for farmers, referring to the settlers of the country like Karen Blixen, Huxley, settler writers, and South African literature. So they agreed to create a department of literature there. Ironically, slowly they began to accept the syllabus we had nurtured here. We just replicated there. And actually all the departments of literature of this country are teaching the syllabus that we formulated in 1974. And it hasn't changed since. It was taught by teachers who had been our students in Nairobi University who used it and expanded upon it.

And in all those years of teaching, do you get the feeling that the audience of the students studying literature has changed? Has their number grown? Has the perception of literature changed?

Yes. Especially from the 1980s to now, when Moi introduced the 8-4-4 programme, which abolished the 2 years students were spending in high school, and during which the students found out what topic interested them most, whether they had a bias towards sciences or towards the arts. It was a moment of decision, during which they discovered themselves.

When the government abolished those 2 years of Higher School Certificate of Education, the caliber of students we were receiving changed: they had not cultivated the culture of reading books, the habits of independent thinking, and in a way, they didn't have a real flair for literature. The 8-4-4 programme was so crowded that students were only doing rote learning, they were overworked, and they tried to be jacks of all trades. The field syllabus changed. During those two years students studied English and literature and they were able to go more deeply into books, with an introduction to literary appreciation and criticism. But that time was lost with the 8-4-4 that abolished those two years. So when we received these new students in University, it was as if we had to start all over again, as if we were introducing literature for the first time. And they tend to shy away from hard work, they tend to see reading a 200-page novel as a burden, and the love for reading is not there. Before the change, the University had about 30 literature students per class, of whom most were genuinely gifted and therefore interested in literature as a career. But now, most of the students who come to Literature are looking for a first subject, they are not so keen on literature. So when I'm teaching a class of about 150, I end up with just 3 or 4 students who are genuinely interested. I have to constantly attempt to discover them, and once I have, I try to pay close attention to them. Some of them come back for postgraduate studies or they go into journalism. That's the situation at the moment. But I'm not saying that we don't have good graduates, we end up having some very good ones, but they are not comparable to those who were there before the introduction of 8-4-4. And I'm not being nostalgic, it's the effects of the changes brought about by the 8-4-4. For example, Kingwa Kamencu was one of my students in masters, and she's very good, very sharp. I interviewed her on the radio programme I was running after *To Grasp at a Star*. So we do discover very bright students in spite of this, but of course one has to really look for them.

So you stayed in Egerton up to 2000 and then came back to Nairobi University?

Yes, I was in Egerton from 1990 to 2000. When I was there, I was very keen to start working on performance arts as the University was very far from Nairobi and Nakuru. I wanted to occupy my students with drama. I also started courses in creative writing. My argument was that there were people who were gifted to write, whether they were in agriculture or anything else. I introduced it as a common core course for all 1st and 2nd year undergraduates, to teach them how to write. I also introduced journalism, print and electronic media. Indeed, in Egerton, all 3rd year students go to do attachments, working with farmers to learn the skills. I thought the BA communication students should also be offered the opportunity to go to

attachments with a newspaper, a publishing house or a broadcasting company, in the same way the agricultural students learned the trade with farmers. This helped, for many of them got jobs after their attachments. Egerton has been doing very well. There is a creative writing competition organized by a telecommunication company, Airtel (ZAIN), called the African Challenge Competition where students from all over Africa compete in essay writing and my students who followed the creative writing programme have been doing very well, which makes me very proud and has contributed to giving a name to Egerton University.

And did you reproduce it at the University of Nairobi?

The interesting thing is that when I came here, I was not in administration, I was just a Professor and I didn't have time to produce anything new. It was easier in a smaller place like Egerton. I instead concentrated on teaching my own concepts which I was teaching at Kikuyu Campus, like literary criticism for undergraduates and for postgraduate students and masters and PhD students on the main campus.

Do you have a lot of PhD and Master students in literature?

Yes. Right now I have 12 master students and about 5 PhD students. We are very few senior Professors able to do that, just three of us.

What are they working on?

The interesting thing about this syllabus is the narrowness of range. Almost all the students want to do Kenyan literature, which is a pity because we should have students working on South African literature, or West African literature. After they've been taught world literature, they just come back to Kenyan literature, which reflects this narrowness.

Do you think it's an effect of the syllabus only, or can it be seen as a way of being committed as well by promoting the writers from your own country?

One thing about the students is that they don't want to be taxed too much, they are not driven by discovery, or by being unique. They are driven by certificates, in order to get a job. Therefore they choose less challenging writers, and new writers who have not yet been studied very hard, on whom there is very few critical works, who are not yet canonical or canonized. Books that have not been subjected to the critical tests.

But doesn't it make it even harder to work on them?

Yes, it is and that's why these theses end up being very descriptive, with very little theory. What we need is perhaps more theory, because they also lack exposure to theory that would give them tools to read and analyze those books by new Kenyan writers.

Talking about theory, what kinds of theories are being taught in your department?

Right now, I'm teaching critical perspectives on African literature, with an emphasis on both critical and theoretical works. There is however a weakness: the way I see it, we need a lot of exposure to European literature because some of these theories emanate from, say, naturalism, which was born in Europe with Maupassant, for example. The reading list we give the students is very large, but the interest of students to plough through big novels like those of Tolstoy, Flaubert, and Dostoevsky or the work by Bakhtine on those novels is limited, especially at Master's level. They would rather go in for Ngugi's theories and use them to analyze his novels, or take Achebe's pronouncements on literature to test them against his fictional writing. We end up just talking about critical perspectives of the writers themselves, but writers will formulate their own practice. If you take Ngugi for example, on the *Writer and his past*, he says the writer should record history, should chronicle past events, in a way the writer is theorizing from his or her own mode of writing. But when you are teaching South African literature like Coetzee, he is himself a Professor of literature, of Romanticism. But you will find in his own creative writing the theory is percolating, but not personal theory, rather collective theory coming from naturalism, romanticism, and so on. To me studying a writer like that is more educative. So I find myself trying to hammer these points, because even if we teach theoretical perspective at undergraduate levels, the students forget it immediately, they forget all about postmodernism, deconstruction theories. But postcolonialism is one of the theories that has become central in recent years, it is more or less on the lips of all my postgraduate students: Edward Said, Homi Bhabha. But we as lecturers must continue to apply the other theories for our students to know them as well.

To go back to East African literature, and Kwani?, when you look at the critical description of the emergence of the magazine, it always implies an opposition between this new generation of writers and the academia, evidenced by what they call the Great Debate, which took place in the local papers. What is your take on this?

For me, *Kwani?* has originated from some kind of critique/journalism, from writers who were interested in creative journalism. They all have travelled quite a bit. Binyavanga Wainaina, for example, was in South Africa, when he was working for another magazine, around creative writing. He liked this experiment, because with the new dispensation in South Africa, writers were starting on a clean new slate. Most Black South African writers had been banned and people who had never left South Africa, were not really canonical writers like Mphahlele or LaGuma, they were more or less brought up on feature writing, like *Staffrider*, *The Classic*

or *Drum* magazine. *Drum* magazine is the best example, because it gave birth to most of the writers like Nkosi. Unlike East Africa and West Africa, where writers were also literature teachers, in South Africa, most of the writers were journalists. That tradition has characterized writers in South Africa, this journalism trend from Nkosi to La Guma, and even Mphahlele was an editor for *Drum*. That tradition of popular culture and popular media is typical of South Africa. When Kenyans who were based in South Africa were exposed to that kind of literature, they wanted to bring it to Kenya. In Kenya, we had people like Ngugi who had been educated as Professor of literature, who had grown in the school of English, just like Soyinka, Achebe, J.P. Clark or Christopher Okingbo. This school of new writers who have emerged from journalism dominate *Kwani?*, like Binyavanga Wainaina, Tony Machoma, even Khainga Okimba, who is a student of Daystar University in communication. They are feature writers. And then the Caine Prize, based in Europe, promoted this journal of creative non-fiction, or creative journalism, where realism is king. They hit the market with a stomp. And then the interesting thing is that they were very much supported by the Ford Foundation and people who had been critical of Ngugi and others saw this as a new venue to promote new types of writing in Kenya, East Africa and Africa. It became a new thing. But I really see it as an offshoot of journalism, creative journalism which is basically a South African school. And then we even had a new school of critics, who had studied at the University of Witwatersrand. While these new feature writers were emerging, a new school of criticism was born and evolved where people like James Ogude in South Africa trained about 12 or so postgraduate students who were doing their research on new contemporary literature, *matatu* culture, popular culture, cartoonists and so on. So they gave this new generation of writers a lot of strength. The critics and the writers emerged almost at the same time. In my book, *For Home and Freedom*, I had devoted a chapter to popular culture, and was therefore invited to Witwatersrand to give a talk. In a way, these critics who have been trained at Witwatersrand gave credence to this new writing. But even if the new writers like Binyavanga Wainaina distanced themselves from and were very critical of Ngugi, finding him too traditional, it is as if this generational gap is more to be found in literary criticism than in creative writing itself. If you look at the American critic Lionel Trilling and his analysis of modernity as what is fashionable, when Conrad or DH Lawrence were writing they were seen as modern writers because they dealt with themes like the war, whereas other writers dealing with more traditional themes at the same time were not. So this kind of dichotomy exists here, not among critics only, but among writers. In Africa, the idea that young writers are here to

replace the older generation is very present. But within *Kwani?* itself, I have not seen critics who articulate the aesthetics of the magazine. I've only outsiders, people from my generation who have rebaptised themselves to now look at *Kwani?* as a new phenomenon, but you don't see critics emerging from the magazine. Abiola Irere in Nigeria or people like myself in Kenya arose from literature itself, to speak for or against the trends. In *Kwani?*, I have not yet seen a literary commentator who is also speaking about aesthetics, saying "this is what we want", they are only saying they don't want to be like old writers but not about how they are writing or what their philosophy is, that has not been explained well enough for me. For example, in our days, when we said a writer must be committed, we were talking from within. But for *Kwani?* I wonder what are the aesthetic values they want to promote, beyond their impatience for older writers. When they are in Kenya, they are critical of older writers, but when they go abroad, to Russia, for example, or to England, we see them fraternizing with old writers, so what is it that joins them? What is their aesthetics? If you think of Virginia Woolf, and H.G. Wells, they formed a coterie of writers who adhered to the same kind of aesthetics, or Senghor, Césaire and Damas who articulated Négritude together. I've not yet seen that kind of philosophy guiding the writing of the writers from *Kwani?*, apart maybe from the idea of a generation gap. And even when they are talking about Ngugi or Achebe, I don't see them stating precisely what they don't like in those writers.

One would however argue that their aesthetics is one of realism, and that they want to reflect Kenyan society and the many voices that inhabit that society, to be, in language and form, as close as possible to reality, which can of course be linked to journalism.

Yes, I think sometimes Binyavanga tries to bring that out. But there still lacks a clear philosophy behind it. I have attended their workshops, where they bring writers from America and Europe and somehow I find it very nebulous, in the sense that they are not articulating a theory that is in common. Because of its iconoclasm, I think it's not a coherent group ideologically or in terms of aesthetics. The common thing might be this rebellion. In that respect they are imitating modern musicians, and fine artists and also journalists. Their relation to older writers like Ngugi, and their criticism of them are not based on any real ideological standpoint, in a sense, it might be a way to make themselves visible, by portraying themselves as pushing the older generation out. When I meet people from PEN Kenya, like Philo Ikonya, she's pushing a certain activism, Human rights, she was very vocal during the Constitution. So these new writers in PEN are fighting for freedom. When one of them is arrested, I don't see the *Kwani?* people coming there. So I think that *Kwani?* represents more

a group of individuals from a middle-class background. They are still trying to find their own voices. For example, if you compare the writing of Chimamanda Adichie to Tony Mochama's, you get the feeling that she has found her voice whereas Mochama is still searching for it. His collection of stories *The Road to Eldoret* lacks coherence, it resembles notes for a future novel rather than a coherent text.

What would be your comments on the influence of popular culture in the writing of the Kwani? generation?

If you look at the way Onitsha market in Nigeria produced a writer like Ekwensi, but although they see themselves as heirs to popular writers like Mangua, Maillu and Meja Mwangi, I think it is hard to trace these influences in the texts of the *Kwani?* generation. I don't really see how we could talk about a filiation with those writers, for lack of intertextuality and dialogism. Indeed, there is in Mwangi's writing, for example, a form, the text is written as a novel in form, we can say that Meja Mwangi operates in the classical sense of a novelist, which is something I don't see in the *Kwani?* writers. They do share with David Maillu the will to experiment with language, with popular parlance, but the popular aspect of their work is more to be found in language, form and the objects they deal with. To be honest, I think the influence of Binyavanga Wainaina lies elsewhere, in texts such as those we find in *The New Yorker*, or by writers like Tom Wolfe, for example.

How would you compare a magazine like Kwani? with, say, Transition in the 1970s?

I think that *Transition* was a school of commitment. Editors like Neogy were committed to freedom of speech, universalist values, as opposed to Negritude, he believed he was a citizen of the world. I would say *Kwani?* is still experimenting, and these issues are sometimes present, but not always. However, in terms of creating a network of artists, of promoting young writers, I think *Kwani?* has done a lot to fill the gap left since the repressive years in the late 1970s. In that sense, they also promote freedom of speech, and they have created a space where even older writers can renew themselves. They are doing some good for literature in Kenya.

In a sense, can we say they brought literature outside the University? Do you think they can be seen as a new literary institution?

Yes, they did, and that might explain the reaction in academia. When they came into the field, they were seen as journalists invading literary space in a sense, as journalists pretending to be literary writers. They came from paraliterature, from the margins of literature, so to speak, and said they were writing literature.

How would you define the role of a critic in Kenya?

I think that it's difficult to define it. As a professor, I consider myself also as a critic, I occupy a space in the media: I wrote Sunday columns on books, had a radio show called "Books and Bookmen" and "Mazugumzo" on KBC. But I think today newspapers are no longer a space for book reviews, there is a general diminution of spaces for the critic. People who write about books today are neither critics, nor reviewers. One should perhaps look at blogs, but the main issue is the lack of readership in Kenya. In that sense, the definition of a critic in Kenya is problematic, in my opinion, it is yet to be properly defined in our local context.

Thank you.

Annexe 2 : Entretien avec Billy Kahora, rédacteur en chef de *Kwani?*

Entretien réalisé à Nairobi, le 2 juillet 2009.

BILLY KAHORA : When I came to *Kwani?*, I'd lived in South Africa for what, 7-8 years, so when I came back – I had left the country because of Moi, pure and simple: no money, no hope, television is all about politicians standing there and speaking funny things- so when you come back, there's a new regime in place, and you're being told things have been reversed, and you're old enough to see for yourself if you can map your future, your identity and your destiny in a country like this. You can start making enquiries. I was part of the 8-4-4, so I'm not dismissive of *sheng*, like someone Binyavanga's age would be, from a A-level point of view, or like those who were part of *Kwani?* 1 and 2, the critical mass. I grew up in a place where I knew *sheng* and I respected it, and I saw it as a language that said certain things about this space that all these English-speaking, Western-educated people of a certain generation couldn't say. That was one thing. The second thing was that *Kwani?* 1 and 2 rely a lot on fiction, and that was the idea behind starting *Kwani?*. But really, you start neglecting a certain space, because this 8-4-4 generation doesn't have the tools to write fiction, but they have the tools to say a certain thing that is funky, so they have the tools to sing *genge*, they have the tools to start something like Ghetto radio. There are things that are being said on Ghetto radio that are more representative of Kenya than some of the things the newspapers are writing.

So I told Binyavanga, “look, fiction is great, but you need to start expanding this thing”. When I went to South Africa in 1997, they were still struggling with transition, but what was clear, is that you had a huge black population that was trying to find its way into society, so once again the problem was that the Whites had always owned the economy, so they owned what the definitions of South Africa are. But now you start seeing art forms, like *Kwaito*, people integrating local languages, because you cannot explain South Africa in English alone, or from a White perspective alone. In the same way, you cannot explain Kenya through English alone, through a Western education, through a liberal kind of way, there's another thing that's developing, there's a thing in Kibera that is beyond these things, there's a thing in Dandora, there's a thing that has to be looked at. So my position was : you can't ignore *sheng*, you can't ignore spaces of contemporary expression like the *matatu*, you can't ignore the pub. People spent a lot of time in the pub during Moi ['s era] because they were so depressed. That's where the stories were being told: in the *matatu*, the pub, the church. And

they were not being told in English, they were being told in very many things, so you could not ignore them. The Kenyan space is a space of stories, of narratives. So I told Binyavanga we need to start looking at creative non-fiction to deal with the huge problems in Kenya, things like corruption, AIDS, slums, things like Goldenberg. So when you write a Muniyakei piece, even if you respect forms, but there was a thing happening there, this Kenyan schizophrenia, that I can go to an office, and have a long conversation in English, in the evening go to a local pub, where I'm no longer a professional, and I can go to Church to meet my parents, and I can go to the rural area and talk vernacular. Every Kenyan occupies those spaces. So we said, we cannot ignore the stories written in *sheng*. That's the first thing *Kwani?* 3 started exploring, and creative non-fiction. There were other things as well. *Kwani?* started as an informal space for writers, and we were trying to move to become a small publishing firm, because *Kwani?* was not enough as a journal to capture all those forms of expression. That's when we decided to publish small titles, *Kwaninis*, and to start doing events to tap into the demographic. That worked very well. That was *Kwani?* 3. The challenge with *Kwani?* 4 was that the Kibaki regime was actually coming into a lot of backlash, because the Kikuyu issue was coming back to the fore, so there was a lot of animosity in the rest of Kenya towards Kibaki, and by proxy to the Kikuyus. Kibaki is not Kikuyu, Kibaki is an old Englishman, if anybody knows Kibaki, he is missionary-educated. He was the first to tell people, when the Kikuyus came to see him at Lancaster House, "Look, I don't want to hear that nonsense. We are modern, we are educated, we are moving ahead." Kibaki's identity comes from Makerere, his missionary education and his sense of the world as an economist of a certain bend, a 60s-70s World Bank programme kind of thing. So you don't talk with Kibaki, Kibaki talks to you, lectures you and sends you away. People take this as a joke, but in fact, they don't want to understand his position, and there was a backlash, politicians from other tribes wanted to push him out to gain power. In his political speech in Nyeri, he said he was not giving anything to anybody, people had to work hard. This backlash against Kikuyus led to a lot of things, for example, the post-election violence happened because of several things. The Kikuyu thing in the Rift Valley happened first and foremost because of the land Kenyatta had given the Kikuyus there, so Kibaki is just an excuse. But of course Kibaki hasn't helped. So if you're a pragmatic, right-thinking Kikuyu, Kibaki was bad for the Kikuyus, really. He was good for the middle-class, for those who earn a 30, 000 Ksh salary, with new bank loans, etc. But for everybody else, it was a disappointment, and that's why people went into the street. Raila Odinga saw this and thought that's what he might tap into to

throw Kibaki out. Of course, it's a bit more complex than that depending on specific areas. If you read *Kwani?* 5, you read things about what happened in the Kalenjin areas, by Chepkong'a, who's writing a book now, the piece by David Kaiza, travelling through Nyanza, but he doesn't really get what the war in Kisumu was about. In fact, it was about the fact that with Kenyatta, funds stopped going to Nyanza in 1969, and it's just a thing that comes to a head, and you have a leader that can back you up, Raila. *Kwani?* grew up with these things up to *Kwani?* 4. We were trying to expand as a publishing firm. Then, the post-election violence happened. Before that, we had sent people out to cover the election, and then the violence happened. What we were interested in at that time, especially Binyavanga, was the scrutiny of the class issue, the failure of the middle-class to actually get into grips with things. Simply because you can hide, simply because you don't need to live your life beyond Westlands, Java, holiday in Mombasa, go to Naivaisha for Easter. Basically, what the colonials were doing is what the middle-class does now. When all this happened, we thought, "Nobody else is going to do anything on this". *Kwani?* 5 is not definitive about all the things that need to be spoken about, it can only be defined in the next 15 to 20 years. It's a combination of working reports, youth forums, TV. What we're interested in is that sooner or later, Kenyan writers have to start writing novels. The big failure of this space, and of *Kwani?*, is that we've been good at tapping some things, but not at writing a novel. I was a judge at the Commonwealth writers Prize, and 70% of all the novels were from Nigeria and South Africa. But this [Kenya] is a place that is calling itself vibrant, but over the last five years, nobody has written a novel manuscript. We technically have the best writers here. You go to South Africa and read that stuff, it's not very good. You go to Nigeria, and apart from the people in the diaspora, a majority of that stuff is political thrillers and funny crime thrillers. But that's good enough, because people are sitting down and finishing 100, 000 words, whereas people are not doing that here, people who are brilliant. That's a huge problem.

Is there something particular about the novel, its form, rather than just its length that you think makes it particularly crucial?

I think only a novel can capture the complexity of a space like this.

More than a long work of creative non-fiction, or a long poetry piece?

It's the same thing, because you don't have those long, in-depth works of creative non-fiction either. I mentioned the novel, because there are only two or three people who can write creative non-fiction here, because it's a combination of drive, energy and an understanding of investigative skills, and you have to have journalistic skills, it's a very specialized thing. But

there are a lot of people who can write good literature. A lot of people have written great short stories, but we need to make the leap. That's where we are. But right now this year, what happened is that we managed to publish *Kwani?* 5 part 1 and 2, and we've done our piece: we went on the fields, we got the testimonials, we have the fiction, the poetry, everything, and that's great.

Now, where we are is this: the people who are causing these problems are these demographics, people who were fighting in the Rift Valley were as young as 12 years old. Nobody has a sense of what those people think, not even *Kwani?* All the stories we've been publishing are once again from the Western-educated generation. It became very clear to us that the next *Kwani?* must tap into a new generation of writers, or at least must capture what these people are thinking, to show what contemporary expression in this demographic is. That's where we are. We're therefore going to do a huge short-story competition. Because you don't have that many writers, so it has to be developmental. So putting together a programme that includes a short-story competition, a series of workshops and a retreat, just to bring the content.

So it's moving the previous generation into writing novels, and bringing this new generation into writing?

Precisely. The other thing was that we were very good at spectacle. We fell into this Kenyan habit of being all show and no substance: events, the Litfest, that kind of thing. Now, we've made our name, we're recognized – and it's hard making a name in Africa and in Kenya – so we've got to sit down and start working on our core business, and publish a certain number of titles. That's what we've been doing since the last Litfest: we've been launching new titles, working and packaging the manuscript and getting money to publish them. At the coming Litfest, we're going to launch *Kwani?* 5 part 2 and three *Kwaninis: Life and Times of Richard Onyango; Mzee Ondego*. One of the things that isn't properly documented in Kenya is contemporary history. There are a lot of anecdotes out there about Kenyatta but you never find them in History books. So we tracked down a guy who used to be Kenyatta's choir master, and asked him to tell us his story. He was there when Kenyatta died. We have a story by Wambui Mwangi which we thought was very good fiction, *Internally Displaced*, about the post-election violence, and we decided to turn it into a *Kwanini*. I've worked on the Munyakei story, and added another 10, 000 words, up to his death, so we're going to launch that as well. In September at the Nairobi Book Fair, we're going to launch a book by a housegirl, Eva Kasaya, who wrote her Memoirs, and a book by Parselelo Kantai called *The Cock Thief*. We

also have the Nairobi 24 book, based on the exhibition, coming out soon. We've been working on a graphic novel, collaborating with *Wapi*, a story around corruption, urban Nairobi, hip-hop in Kibera. In December we're going to launch *Kwani? 6*. So we are trying to get as many things out as possible.

And how does it work with the Ford Foundation? Are they still the main funders or do you work on your own funds?

To make all that possible, you need a full-time staff, that manages publicity, accounts, sales and distribution. You also need an editorial staff, not full-time but based on a project-basis. So when we go to Ford at the beginning of each funding year, what we say is that to actually make all these things possible, to have a structure that works, this is how much we need, as core support, as it's called. Then we say, these are the editorial and creative projects. So it's a two-pronged kind of approach. The funding varies from year to year. So this year, because they're very interested in this, in capturing youth, so they will fund the competition, the workshops, the retreat for *Kwani? 6*. They'll fund the printing of the *Kwaninis*. So, in all the things we do in a year, they probably fund about 60%, and we look for the remaining 40%. Ford have their agenda, whatever they are, and our agendas are not separate really, it's just that we are literary, so they fund things they think are key and where they think we can't get other support. The point of being funded, say over 10 years, is that you raise your own income. Over time some things have become very important, so we're going through a huge restructuring process. So what I was saying about not doing a spectacle and getting things done also applies to how the office is run, it has to be professional, the finance department has to be able to publish the audits, to have a clear distribution system. That's part of the managerial changes taking place now. We've been very quiet over the last year in terms of the usual noise we make because we're caught up in this transition between a kind of "this is fun, this is semi-professional, let's be running many things" and the way we want it to be now, more professional, and also to pin things down because we no longer need to do fun things for the sake of it. People like Storymoja are doing that now, because when you need to build a name, you don't need to be that careful about things, you have to create a spectacle, and don't need to worry so much about the books you're launching. You have people like PEN Kenya and Michela Wrong. Michela approached us first, but my argument was that she has the Fourth Estate behind her, she's been given money by USAID. There are so many economic crimes over here. I told the USAID people, why are you funding that book, I mean it's not a bad thing, but why give \$100, 000 to push that book? There are things that need to be written,

put money to develop things here, give them \$10, 000 to support the fourth estate here. So PEN Kenya is supposed to support Kenyan writers and they end up promoting Michela Wrong. It's a lost opportunity, because money is scarce here. And we also did things like that in the past, but once you become more mature you can pitch the sports you know.

But as a writer, are you part of PEN Kenya?

I must answer this very carefully. They've invited me to the board, but I said I cannot have my *Kwani?* job and consider my career and be part of PEN Kenya, because PEN Kenya is interested in politics, they're interested in activism. A lot of people in this country who are talented, comedians, sooner or later enter politics and I think that's a bad thing. People like Boniface Mwangi want to become politicians, and I told him that his talent was photography, and he challenged the government by taking photos, which is more effective than wearing a black T-shirt and getting arrested on Madaraka Day. Not everyone has talent, so you should use it properly. Why become a politician? Boniface Mwangi is frustrated by many things, he doesn't feel appreciated, so he's trying to fix the system so that people can have a chance to do photography. But that's exhausting.

In my opinion, if you're going to hold a thing like Michela Wrong [*'s book*]⁹⁴⁴, if you get a forum to bash Kibaki as opposed to discuss the book, you're going to get a lot of people, but that won't change things. You're going to feel good about that day, because you filled a hall. There are so many things to be discussed about that book, that people are not thinking about. Michela's generalizations about the Kikuyu, John Githongo as a character, to name a few. John Githongo has always had a British passport, he has strong links to the KC⁹⁴⁵ community, so those are valid questions, and I don't think Githongo would disagree. I'm trying to put together a panel with Githongo, Eric Wainaina to get the masses. But the problem is that if you organize something like that, so you have the audience to actually get a conversation started. If you take it to University, you have the audience. When I read the book, I felt that nobody had really grappled that book, the newspapers, Parselelo's review, David Kaiza's review... I would have liked the Michela Wrong conversation to be had within the context of economic crime in Kenya, where Githongo would have been just one example. I know people like Rasnah Warah or Parselelo Kantai have more information than Michela Wrong, but

⁹⁴⁴ Il s'agit du livre de la journaliste britannique Michaela Wrong sur la corruption politique au Kenya : WRONG, Michela, *It's Our Turn to Eat: The Story of a Kenyan Whistle-Blower*, op. cit..

⁹⁴⁵ « Kenyan Cowboys » ou « Kenyan Citizens », surnoms donnés aux colons blancs qui ont pris la nationalité kényane à l'indépendance du pays en 1963.

Michela got her book out first. Power to Pen Kenya for the energy, but they should choose a better panel, there should be an economist, a political scientist.

What political space does Kwani? occupy? Would you say you're apolitical, or political in a different sense?

Not political for the sake of politics. I'm interested in political stories, like that of someone who has worked in State House for 10 years, which gives me an insight into the Kibaki character. The most fascinating thing for me in that book was the encounter between Githongo and Kibaki, because it deals with character, literature. You make much more of a political impact by demystifying a character. You're going to make a much more powerful political statement if you have Githongo come and talk about himself as a character within a political context. What I also found incredible was his relationship with his sources, with John Holman for instance. John Githongo was to all intents and purposes like an expatriate who was a Kenyan. His friends worked in the embassies, in the international press. These things give fascinating insights into how things worked, in the same way his time as a reservist is. If you were to be a reservist in Kenya in the 1990s, being a Kikuyu, you had to have some political clout. How did he become a reservist? Reservists were like the secret police, they heard private conversations, they protected political figures. What was his personal agenda? Furthering his own international personal career? What was he doing? Why did it take him so long to get everything out?

So the difference in terms of political approach between Kwani? and Pen Kenya would be in this difference between a single-voice protest being channeled into political action and your more post-modern approach of having multiple voices?

We approach political action differently. We're interested in how literature can be used to push political action. For example, when we publish a book, we're interested in seeing how many people we can enlighten by selling that book. PEN Kenya is an activist organization, so they're more interested in Philo Ikonya marching outside Parliament rather than sitting down and actually writing about that stuff. But you can be an activist and still find the energy to write a book about those things. But for writers it's a problematic issue. I think you can't do activism and be writing. To write, you have to isolate yourself, go into retreat. If you do activism, you're going to do activism poetry, that lacks certain things, that lacks metaphors. Philo will never be able to write poetry *per se*, she'll never have enough time. To write, you need to have time.

They wanted a *Kwani?* person to come and join the board, but during their meetings, they're going to argue about how to gain freedom of expression, but I'm not a lawyer. A lot of Kenyans try and do many things at once, but for me, it's a huge mistake. I think we want the same things, but there's a difference in focus, method and means between us.

So your approach would be political in the sense that it seeks to create a space, a proper public space of discussion?

A space to actually write books about Munyakei, to say that, before Munyakei died, he was trying to go to George Saitoti's trial, where George Saitoti was actually released in the Goldenberg scandal, which is ridiculous. You're making a bigger point. There's a huge difference between marching the streets with banners as opposed to offering a context to understand those things, even for the world. I doubt that PEN Kenya will actually sit down and write. PEN International does writers' events, a lot of important writers have been significantly attached to it. Once PEN Kenya starts helping out writers, I would say go and join it. But what they are doing is nothing different from what Peace and Justice would go to Kisumu and do.

I read in one of your interviews with IPS that you were seeking to speak from a "post-national space". What did you mean by that exactly?

I can't recall. I'm very worried about these post post things. But to try and clarify that, I think that the term "nation" was used for the masses, it was a lie. Under Kenyatta, Kenya was formed, he was basically a conman, who was very charismatic. Kenyatta spent 18 years in London in the 1960s and anybody who was in London and knew Kenyatta knew he was a joke : he was a drunkard, he never paid his rent, but if he spoke to you, he had an immense power, you would believe what he said. And people realized this. Peter Abraham's *A Wreath for Udomo* has a character which is Kenyatta, for he was a very good friend of Kenyatta. When Kenyatta came back to Kenya, people had been told he was their savior, and he's not expecting it, but he slips into this character. He was very clever. He knew there were battles that couldn't be fought, so he goes and tells people "Forgive and Forget". But what he's interested in is what is happening in the Central Province, so first he opens up the country. So he was very good at holding these national conversations, but behind the scenes it was something quite different. It's the story of all charismatic leaders; it's the story of politics. It was the same with Moi. For me, as a writer, what's interesting is this schizophrenia of the official text and the real text. This national rhetoric is for the circus, for the believers. That's how nations run. Nations have to have that. But there's no Kenyan who actually believes that

nonsense, that's the thing. The big national moment in Kenya is the seven o'clock news, which people follow so intently. They want to believe in the promises made there, but they don't really. So you need it, you need the idea of the nation.

Do you think 2002 was a time when people particularly believed in that and now we've gone back to the way people felt in 1992, with the huge disappointment of the 2007 elections?

When you look at what's happening on the ground, you realize that it's not really about believing. PNU rioters were not PNU believers, they were Kikuyus mugging people and getting money for themselves, the ODM guys believed. And why did they believe? Because they had been fucked up and found a leader who was good enough at lying about those things. But I doubt Raila believes. I'm just unpacking "postnational", because when you use terms like that you get mired into these posty concepts. I don't know whether the phrase is accurate, but the point is we've never been pre-national and we've never been national. And *Kwani?* believes that you've just got to tell those stories. Munyakei wasn't a hero, he was a hustler who had one heroic moment. For me being a hero is not about personality, it's about a moment, about a choice you make when other people, the other 99%, would make another choice. And if you were asked to do that 100 times, you would make that choice just once, because it doesn't make any rational sense to do that. So when IPS is saying « post-national », the media just need a term to summarize what I told them.

Nairobi seems to occupy such a large space in writing from the new generation, is there a reason for this? Is it linked to class?

It's not that complex, 55% of the country comes from Nairobi, there's no money elsewhere. There's also a huge transition from rural economy to national economy. There's nothing to do out there. If you talk to anybody coming to Nairobi, they will tell you it's not because there's no money, but because there's no cash. Unless you live in a rural area with an access to a centre, anyone living there shouldn't be living there: there's nothing to do. The most common image outside Nairobi is young men outside trade centers. The only reason I would stay out of Nairobi is if I were Uhuru Kenyatta because I don't want noise and *matatus*, and so on.

Is there a tension between rural and urban spaces? One got the feeling that it was grappled a little bit in Kwani? 5, the sense that there are people outside Nairobi who have things to say, that you want to tap into.

There are no rural places anymore, unless you go to Marsabit. Central Province is not rural, it's feudal. Rural is a governor's term, it's not a descriptive term really. It has nothing to do

with agriculture; it just means that you are not part of the administrative process of an urban space. Eldoret is not rural and Central Province, with all the centres is not either. People there do the same things as in Nairobi. People drink cheap liquors, they go to video parlors, they communicate with cell phones. The only rural areas are what we call the semi-arid areas, the pastoral areas. That's one thing to take into consideration. Mombasa, for example is crazy, it has become a very hot Nairobi. Every big town in Kenya has become something very similar to Nairobi. We tend to use this dichotomy because it's easy and we've got used to it, but it's not really that. There's an increasing urbanization all over the country. If you talk of West-Pokot, yes you're talking about a rural area. And people from there are not part of this space, clearly, they're not part of Kenya. They're not very far from Moi's home, but they are outside Kenya. Rural is not a very effective way to describe the situation. People have to basically think about these things. Rural does not get it. Rural was when I was a kid. Everybody used to live in Nairobi and go to what they used to call the reserve. Now, it is only that they are there. The only difference is that they do not have a job.

And in terms of writing?

It is all Nairobi. You cannot even put together a literary event in Mombasa. We tried. With *Kenya Burning*. It is because of other factors. It is something to do with the economy. It is not something to do with intelligence, or access, or anything, it is just an economic issue. In Kitale, I may be intelligent, but I do not have time. People have time here. There is a professional class here. They do not have professional classes in the other cities. It is capitalistic in a sense that people earn enough money during the day to seek leisure. If you go to Narok, there is a lot of money there, the leisure there is still basic. If you go to Narok, there's one bar, where the professional class meets, if you go to all these other places like Mombasa, it is a tourist economy, you do not have enough of an intelligentsia there, and intelligentsia is an economic term that means "I am making enough money to actually allow myself time to live with my mind". What is interesting is that if we do not want to concentrate on Nairobi, we are going to find people there, you do not think of Kitale. You think of more university. You think of the Tamarind⁹⁴⁶ crowd in Mombasa, who are somehow there, because they need to be there, but they have books and they read books, and they are trying to start something for themselves. In Kisumu, they have the most educated people, but the reason why you don't have those things there is that Kisumu has moved back, economically.

⁹⁴⁶ Le Tamarind est un restaurant connu de Mombasa.

In Kenya, that thing will be successful. If you are talking energy, you will be highly successful. Because people there don't have energy, they don't have shit.

But for now, the literary production is still very much linked to a certain class. I had the impression you are trying to change this, trying to give voice to people who are not part of the middle class, but you are caught in what you were talking about: leisure, intelligentsia.

There is nowhere where the intelligentsia has ever been started by the people. Literature needs tools, tools that take an economy and an education. This is a place where education is a problem, where a medical student, who is very smart, cannot write a letter, or explain an account in a paragraph. People always ask me this question. It is not *Kwani?*'s job. It is the government's job. It is the Minister of education's job to have an education policy, that does not assume that reading is useless. Reading is a basis of mathematics, of science. You become smarter if you understand how words are put together in a page. That's everywhere the reality. All I am saying is that I am not going to ignore a story from Dandora because a person cannot use language word enough in a certain way. I am going to try to extrapolate what that story is and make it work. Even if you have to publish it in sheng.

So you are the one carrying the voice and stories, not changing them, but making them visible.

Yes, because nobody is going to publish all the things that happen in Dandora, nobody in Kenya. We are the only people in Kenya who are going to do that. I don't even think Muthoni [Garland] would, given her position on *sheng*. But I am always arguing with them. You cannot ignore sheng. So I can't say anything about that because we are in a very tricky territory.

Would you agree to see yourselves as the spokespeople for a certain part of the population?

That question comes with a lot of assumptions. People always ask me like: 'are you going to be the voice of those people? Are you the person who is going to rescue the dispossessed?' It is an implication that they don't have a voice. They have a voice.

Let me rephrase the question. People have a voice, but maybe Kwani?'s making it heard in other spaces.

Yes, to make it heard somewhere else. This is a question I get asked a lot. And people get irritated because I'm not going to be apologetic about it. Because people are always asking at the *Sunday Salon*, why do you publish *sheng*? And I always joke: 'wait until we publish a full book in *sheng*'. In fact, it is graphic novel that is going to have a lot of sheng.

When you read about Sheng from outside it is very Nairobi specific, and you hear people say 'I left Nairobi for ten minutes, and then I came back and sheng was different, and I couldn't understand it anymore'. Was that always just an anecdote that does not get to the heart of it?

A lot of people don't know what they are talking about. You have traveled in Kenya, right? The *sheng* is different everywhere. You go to central province, the *sheng* is loaded with Kikuyu. The *sheng* in Kisumu is loaded with Luo. You think you are listening to Luo, it is not Luo. If someone's grandmother's listens they're like "what?"

So when you publish in sheng, how do you deal with that?

We only publish Sheng in a very limited sense. But we are very interested in it. Nairobi does not communicate in official English. Writers everywhere have always managed to do that. In the United States, we have Faulkner with his kind of Southern English. We are trying to find that. So it is not even Sheng only. The way people speak English here is very slang. How do you capture that?

So you try to shape out of all these different shapes something that is reflected in sheng but is not necessarily something that a person from one place only could read?

It is a basic idiom that anybody understands. You are not going to specialize too far.

Can you tell me a bit more about this next generation. You said you were hoping to get a lot from them. Do you see writers that are starting to articulate the things that they are going to be the most interested in and point me toward the things that I should read if I want to get that difference?

I cannot answer definitively. Nobody is officially putting into text that generation's expression. The things you see are like *BUZZ*⁹⁴⁷. But *BUZZ* is trying to sell products, it's trying to sell a lifestyle. It is all about advertising. It's all about a claim that we're getting out there. If you read *BUZZ* one year in Kenya, all the news cares about is people drinking, fashion, because they are interested in those things, but they're interested in other things because not all of them are like that. So there are a lot of things that are happening with our generation that are not explained anywhere. Like the huge drugs consumption for example, and why are those things happening. All this crime, hijacking, all this intriguing in the newspapers, it is that generation. It is something there that is happening, it is not isolated. There is a kind of anarchy that never finds expression anywhere. That is simply one thing. That generation, you

⁹⁴⁷ Magazine hebdomadaire gratuit kényan.

would be surprised to learn, is not national. It's pretty post modern, and by that I mean that they are interested in Manchester United. So this youth here, and that youth in Kampala and that youth in South Africa have much more in common than with a thirty-year old in Kenya. So these are both globalisation and postmodern things going on, an identity thing. There is a whole IT-related thing going on over there. A lot of the ills or so-called ills in this country, HIV/AIDS thing, there's a huge sex culture going on, there is a kind of carelessness that the minister of health does not understand. Just from those things that are happening, anybody who is an outsider like me, if I am in my mid-30s, does not understand that thing. It's almost as how an American could not understand the sixties counter-culture. All this madness. So there is something huge that is happening. There is a huge conversation about anger with politicians, a kind of malaise, a kind of inertia with all things official. So there are many things going on there. If you study the demographic, you understand. You don't think you are hopeless... I think you are, which is to me what the stories are about. Maybe they don't communicate in stories. Maybe I am going to get 1000 stories when I do a short story competition but if I get 15, that's fine. Because a lot of the *Kwani?* writers will be writing on: the Kenyan diaspora, there are many writers out there, African writers. So it would be contextualized. Which is to me: if they don't communicate in short stories, how do they communicate? How do I sit down, and live my life and tell stories. So do I sit in the estate, I don't have my job, I'm just lounging in a corner somewhere, what do I talk about? Are there stories told in pubs, for example in Red Tape, what is going on out there? Is it all in emails, is it all in SMSs, in blogs, all those things. We are going to mix the short stories we get with all those things. But there is an aspect of Kenya that official Kenya has ignored. Official Kenya does some things and is routinized to saying in things in media, is routinized through government. But I think it is very far away from this place. That is what I am going to capture. So of course we are going to get photographers like Boniface [Mwangi] of that age to go and take photos of these things. We are going to get cartoonists of that age, do whatever you have to do. Because if you are a writer you're the one who decides what is important. I knew what was important for me when I was in my 20s. I knew what I wanted to write about. If you go to Kibera and talk to Pamoja Trust they know. Why? Because they have a writers' group, but nobody is giving those people space. Because anything that really matters is run by people who are over 35, and of course they always have their agendas. Their agenda is always like: "Sheng? Nah, fuck Sheng," if you go talk to a newspapers editor. So I'm like: "you can hate it, but you can't ignore it". It's the future, it's the way. When you try and put together

youth groups like the journal *Jipange* then people are stabbing each other there, some crazy shit what's going on there. Why can't you put a meaningful youth thing? Why do they behave like this? It's not natural. Why?

In Kwani? 5, your approach was that we were not going to understand this violence until we understood the youth and what is going on in their heads and what they care about, and then you talked about how the youth are international, or post-national, they are thinking about 'I am more like this person in South Africa'. How do those things come together?

These things are not mutually exclusive. In South Africa, youth care about South Africa, because they have been brought up together by a past. So there is no reason why youth should not be rallied or actually be proud of Kenya. But of course you can't be proud of Kenya if the people leading you are fucked up, doing all sorts of some stupid things. You see MPs busy negotiating their salaries.

But some of the youth still care about Kenya?

They do, they do. But now they seek places they can care of. So you find some things like the rugby Sevens becoming a huge thing because people are winning, because that is the only thing that's winning from the place you come from. Golf, cricket suddenly become popular, because there is no hope elsewhere.

What I meant is that, on the one hand the youth feel they belong to an international community but right now, on the other hand, in the moment when the violence is happening, it's me versus you, my group versus your group...

They don't think like that. In Kibera, you go and talk to fourteen year olds, they only realize that this person's a Luo once the violence has happened. Which makes sense if you're living on one of Kibera's streets. But now, these things become crazy, when Raila comes and talks, how he talks.

So you think it's a consequence of that kind of general living conditions?

Precisely. In Dandora, places like Ukoo Fulani and Mau Mau Camp, you find all sorts of trades. But now the beef comes when political things take a life of their own. Unless, when your trade takes on a significance, when you are going to acquire something. Because it is a hard life. You don't know where you are going to get your next meal when you wake up in the morning. So it means that you are going to beat up someone for money trying to make sure you get three meals. You'll do it.

Who is going to be the jury for this short story competition? Have you put together a panel?

Yes, but we haven't posted it yet. A short story competition should always have an odd number of people. It should have a writer, we are going to get a writer, and a writer of Kenyan short stories. So we're playing around with names like Mukoma Ngugi. Then we are going to have an academic who teaches literature, so they can bring form and ideas of form. The person we want to approach is somebody like Garnett Oluoch. Then we are going to have... you know Kenya is a place of such spectacle you have to get a celebrity. So maybe get a guy like John Sibi who can talk to them, who knows how to handle the media, who can talk to people and excite people. Then we are probably going to get someone from *Kwani?* someone who can protect our own interest. And then we are going to get a media person. That's it.

Going back to Storymoja and Kwani?, how do you feel about the idea of promoting reading? Is it part of your agenda, or do think it is something that should be left to the government? Is it a campaign you are interested in or do you think it is not your work?

We are interested in it, but once again, we can't let it consume us. A few years ago, we started to showcase to get writers a space, and that is why we have international links. Because that is what it is really about. So if the readership happens, great. But I am not going to get sucked into it. I respect Muthoni [Garland] for trying to do it, but it is hard. In many ways, *Kwani?* and *Storymoja* complement each other. We're writer-focused, they're reader-focused. Their demographic is a younger demographic. Most writers writing for *Kwani?* are in their 40s. They have a huge marketing push. We have a more academic editorial/ creative push. People expect us to be the only people doing something. In times of success, you are very many things to many people. So anytime you sit down with people, there is a hundred people who have ideas about what *Kwani?* should do. It's as if the ministry of culture and people pay taxes to *Kwani?*. When I'm having dinner with my friends, who are very opinionated, and they tell me things, and me I am like 'that's all very well'. But I have learnt the harsh way... I used to be excited with ideas. But I am very tired. If you want ideas to come through, you must push them yourself. In any case they don't work very well unless you push them yourself. So I'd rather concentrate on somebody comes to me and tells me this fascinating story. We concentrate on editing, we concentrate on looking for the money, we concentrate on looking for the right designer, we concentrate on sending it to India. A lot of conversations are about what *Kwani?* are for. They are not conversations about: 'here's my manuscript, let's discuss this'. You have no idea over the last five years how many manuscripts I sit down to actually discuss and say merits and edit. And that is what we are supposed to be doing. But there are a

lot of conversations where you are going to talk about readership, and talk about the middle-class leisure or these things, and it's good but it should be the peripheral thing. All the manuscripts that are coming here, from the middle class, are they are not really representative? So should we publish this? No. All the so-called writers here, nobody comes here and says 'over the next three months, let's be talking about my manuscript'. And that is a huge problem. Because that is not how writers behave anywhere else, in place that have a literary success. In Nigeria, we never find people doing that. They're like "Are you crazy? You need to be sitting down and writing".

Is that a reason why there is no novel?

Yes. Because the Kenyan character... Because of Moi's times... Because of people who have grown up... It's so easy to get away doing a hustle, doing spectacle but writing is hard. It's sitting down, it's eight hours a day for six months. So people here, just because of the nature of this place... People are very good at talking, people are very good at making money with doing spectacle things and talking, and it's simply because Kenyans don't have real confidence in an English or international sense. They don't have the tools, they don't have the education. Those few people who are actually good writers can make money more easily doing things like that. I can sit down and over the next two years come up with an idea and sell it to Safaricom, it just depends on how I sell it. It's actually quite fucked up. And that is one of the conversations we are having now. Because there are so many times, real substance here, real hard work, that is the issue. And in fact that is another big thing with youth. Youth culture is like spectacle, slyness, you deliver as much as you can deliver and you can get away with. And maybe that is what Kibaki complains about.

So writers seem particularly interested in theorizing themselves and explaining what they want to do before they have even done it. Is it something that you try to move away from, try to get down to business?

And actually now what is happening is that people grow older. In fact there is quite a break-up. People are becoming more individual, people are retreating. But you see the people who could be writers – because to be a writer, you need to be writing in English, you have got to be educated. So that means, you have another profession, which you are probably good at. So if you are making a killing with that profession, it just makes you lazy. Why should I sit down and worry about this stuff for eight hours a day five times a week. You know this, you have been here long enough.

What about the workshops and the festival, did they change something?

Yes. That was a successful aspect of that Litfest. The workshops were a very great success. And that is one thing we don't want to let go of. What is so encouraging is that a lot of the young people were very interested. That was the one thing that was successful and very interesting about the festival. And that is one thing we would like to concentrate more on. My big problem is that if you look at the *Storymoja* programme (it's not their fault because they look at the reader), but *Kwani?* would be like "that's the place to spend the most resources, that's the place to pay people to come and teach, that should be the critical mass". You need to bring all these people who are interested in these things, make them part of the logic, even in events, give them freebies so they come. That's the community, that's important. Because those people are serious and willing to work. And in fact if *Kwani?* just concentrated on those people and give them access to things, I'll see that as a huge success.

Do you read the Storymoja blog to find new writers?

We are going to start doing it. In fact I have just been talking to this girl who is going to work for us and it will be her first assignment. Because we might not be interested in that content but we can see somebody who has a kind of skill that we can actually pin around and say you have got to enter this competition. Because we are going to do the public thing. But really it is very important to identify the thirty to fifty writers who are serious and make sure they all enter the competition.

Annexe 3 : Entretien avec Binyavanga Wainaina, fondateur de *Kwani?*

Reproduction d'un entretien réalisé le 27 juin 2008 à Nairobi et déjà paru sur le site *Pambazuka News*⁹⁴⁸.

We met with Binyavanga Wainaina, the founder of Kwani? in Java, ABC place, early this Friday afternoon [le 27 juin 2008] to discuss this year's Kwani? Litfest, that will take place in Nairobi and Lamu from the 1st to the 15th of August. As the discussion went on, we found ourselves broaching on many subjects ranging from the state of the media in Kenya to the role of the writer in times of crisis, with digressions on post-colonial theories and ideology...

Pambazuka: When you created *Kwani?* in 2003, the idea behind it was that « the literary intelligentsia, together with African publishers and founders of literary projects ha[d] lost touch with a generation of Africans who are tired of being talked down to; who are seeking to understand the bewildering world around them ». Five years later, do you feel things have changed?

Binyavanga Wainaina: The first challenge we face is one I would call that of « low expectations ». Today, we see how far we still are from something really vibrant, but the reactions from outside vary from praise, which is nice, to complaints, accusing us of no longer being « underdogs ». The latter is shocking for me as it is not how I see myself. In the end we can say that what we have become has more to do with the lack of other platforms and infrastructures for writers. Our main aim is to make it grow still, with demands from people, older generations for example, to include them. We have not become a new Department of Literature, we just want to make people access literature because we can.

The second element is the origin of *Kwani?*. The people who created *Kwani?* were on the cliff of hip-hop, excited by the new developments in Kenyan music scene, but not really into it. They were lovers of the written word, who had been great readers since childhood. In their teens, they saw books disappear, and had a problem with the didactic nature of the books

⁹⁴⁸ JOURNO, Aurélie et WAINAINA, Binyavanga. « Binyavanga Wainaina: The writer in a time of crisis », *Pambazuka News*, [en ligne], 9 juillet 2008 n° 386, [référence du 05 septembre 2014], <<http://pambazuka.org/en/category/features/49335>>

written at the birth of the Kenyan nation, books that were telling us how to be and what to think. These books didn't really talk to us, to people born after independence, who felt less need to prove their identity with reference to ideology or colonialism. Many people consider our aim was to break with Ngugi wa Thiong'o, for example, but I don't see the evolution in literature that way, I feel our inspiration cannot be limited to national literature. After 40 years of independence, we just felt the need to create the infrastructure, the space within which we could express ourselves. The harsh criticism made against the intelligentsia at the time was maybe an overreaction, but the main message was to stand up against the idea, well spread within literary and academic circles, especially in Nairobi, that with Ngugi wa Thiong'o and Chinua Achebe, everything had been said, that the job in terms of literature had been done.

P.: Contrary to last year, the *Kwani?* Litfest will take place this summer, from the 1st to the 15th August, in Nairobi and Lamu. Can you tell us more about the creation of this festival and its objectives?

B.W.: The festival, at first, was inspired by the Summer Literary Seminars, founded in 1999 by a Russian-born American, Mikhael Iossel, who organised those Seminars in St Petersburg. The seminars aimed to work on creative writing. Several Kenyan writers, like Tony Mochama, participated in those seminars and a friendship was born. Mikhael Iossel's wife being Kenyan-American, the idea was hatched to bring those seminars to Kenya. The first couple of years, however, the American travel ban on Kenya made it hard to organize a wide-reaching event. The festival only brought together 8 writers in 2003. But the idea was there, and these writers travelled together and shared their ideas. Eventually, in 2005, many things came together: the ban on travel was lifted, we had our own budget, and it made it possible to bring the SLS to Kenya, with other workshops and travels around Kenya. The festival took on its actual format, with one week of intensive workshops in Nairobi and one week in Lamu, where networks of writers could be created. Our aim this year is to make it grow. The aim of the festival is really what I would call cross-pollination, reinforcing the relations between writers, building networks, while providing useful information on publishing deals, blogging, advice on others' work, etc. *Farafina*, the Nigerian magazine, was born during the *Kwani?* Litfest. There are so few infrastructures today in Africa that cooperation between African writers is paramount. Kenyan writers will go to the Sable Litfest, for example, in The Gambia, even if the money is not there to pay for their plane ticket.

P.: With the presence of Ishmael Beah, Aminatta Forna (Sierra Leone), Doreen Baingana (Uganda), and Chimamanda Adichie (Nigeria), to mention but a few, the festival is clearly international. How do you account for this?

B.W.: In the 1980s and 1990s, African writers were insulated, so defending their literary terrain today has to go through international cooperation. I would also say that we don't have enough just in Kenya to limit ourselves to a strictly national festival. I also believe that creation takes place when there is friction and dynamic contact. Of course, this can happen on both national and international levels, but I would say that the literary traffic is and has always been international. The American students who come for the festival, for instance, are often disoriented when they arrive and they realize that they are not there to teach us how to write, but rather to learn. When people's heads knock is when they change. It is true that in the « geopolitical world of literature », Africa is still under-represented, but the festival is also a way for us to change this state of affairs. The aim of the festival is not didactic, its agenda was never really a planned project, it rather happened organically, so to speak, through interactions between people and exchange. Thus, the festival, as a place for networking and exchange, creates a platform that had disappeared in Africa after the 1970s.

P.: Because of practical considerations and of the December 2007 elections, you decided to hold KLF this summer. Given what has happened after the elections, the festival and its participants will focus on the role of the writer in conflict and post-conflict situations. What is your view on this issue?

B.W.: My view is that the writer is at the service of the people. He is the one who creates a picture through which people process their experiences and their identity. However, I am hesitant as to whether his duty can be bullet-pointed, especially for writers of fiction. I believe that writers are always at the mercy of their imagination, and that imagination can not be commanded. The Kenyan writer, given the events that followed the elections, had his head engaged in this, and had to talk about it. Thus, the creation of the Concerned Kenyan Writers forum, where a dialogue and a debate were initiated. This space received a huge amount of reactions, of testimonies and reflection around what had happened. But in terms of fiction, I think books dealing with it will come much later. If you take for example, Chimamanda Adichie's *Half of a Yellow Sun*, it was written long after the Biafra war. However, its impact was huge because, there was a whole generation who felt they could not talk about it, and her book made it possible to talk about it. The meaning of all that happened can not be seen now, I think, because of the many things that have to be said. I think that journalism dominates the

discourse right now, because fiction takes much longer and is weaker when it is about situations or people who are still alive.

P.: You mentioned the division between journalism and creative writing, but with the development of *Kwani?* one gets the feeling that you have tried to promote non-creative fiction. Does it have to do with a particular aesthetic position, realism?

B.W.: I think it has more to do with the particular nature of this country. If you watch the news, you come to realize there is not much being said about Kenyans. The news really represents a report on 10 or 20 families and what they do for Kenya. The Kenyan media focus so much on facts that the real stuff of life in Kenya is often left out. This absence accounts for the need for creative non-fiction that deals more with characters than with facts. Billy Kahora's story on David Munyakei touched many people and the reactions it got were very profound. You mention aesthetics, but I think the major factor is that Buru Buru for example has never been written about, and it has more to do with building the nation in print. Most people have never seen themselves in print, and it is one element that makes them real. If you ask a student to write about a Kenyan character, he will find it difficult. This is what we wanted to change, to make people discover themselves and their country by putting their daily lives and actions in print.

P.: Among the events planned at the *Kwani?* Litfest, there is one entitled « Revisioning Kenya », a symposium where speakers who do not come from the literary world, such as the Nigerian anti-corruption official Ribadu or Virgin's Richard Branson, will discuss solutions for Kenya . Could you tell us more about this?

B.W.: The idea behind this was a conference I went to in Californian called the TED conference. The speakers come from varied backgrounds, and have 18 minutes to deliver their speech. During these conferences you meet people that produce great ideas in all fields. I think that in a post-violence situation it is a great service to provide such a platform, although it does not deal directly with literature. It serves to remind people that a territory of better ideas exist that is beyond politicians and their mediocre ideas. This new territory can be a source of inspiration for writers.

P.: Another discussion that may take place during the festival, will have more to do with literature and its theories. It is entitled « The fallacy of Post-colonial Fiction ». Ngugi Wa Thiong'o and other writers are very interested in the post-colonial debate. What is your position on this?

B.W.: To be honest, I had not been briefed on this panel discussion. I would say my approach towards literature is more pragmatic than theoretical. As I have told you before, I am not an academic, I am not a theorist. However, I read and consume post-colonial theory, but more as a citizen interested in new ideas. I would not read it to be placed on the theoretical map as a post-colonial writer, a modernist or in any other box created by the Literature Departments. If you asked me if I consider myself a post-colonial writer, I would answer that it's like asking a lion if he considers himself as part of the fauna and flora, the answer is that the question is of no interest to him. I am not saying that the debate in itself is useless. The academics needs us and we also need them, but as an author I reject being put inside a box, you could call this the dismissal of the box approach. *Kwani?* has always been and will hopefully remain resolutely not what people want it to be. We don't know what we are, but we are finding out, by trying, and sometimes failing. This is a very good defence against people trying to tag you.

P.: In your Caine prize winning short story, *Discovering Home*, you travel from South Africa to Kenya to Uganda. *Discovering Home* is thus also about the cultural multiplicity that makes you who you are. With the post-electoral violence, identity has been a central issue. How do you feel about this?

B.W.: I am quite resentful of identity politics. The American notion of it has become « me me-ness », narcissism and egocentrism disguised as empowerment. I recently read a short story about a Hawaiiin-American girl working as a volunteer in Lamu who was offended when people there called her « China-girl ». She read this as racism, as a rejection of her cosmopolitan identity. Her pose as a victim, through this issue of identity really irritated me. In such cases, identity politics is a language that has permeated the system and ceased to be useful. It is strongly linked to the location of power. I have met many Kenyan students in the USA who tell me they don't know who they are, but I just feel like telling them, « you are simply Kenyans living in the USA, what is so problematic about this? ».

I don't adhere to the Rushdian notion of global citizen, because I have trouble seeing exactly what it means. Identity is the product of so many commitments, ideas, and natural circumstances. On the other hand, nationalism and its offshoots tend to try hard to limit the vision you have of your possibilities. Many people ask me about my name, claiming it is not Kikuyu, so I have to define my « Kikuyuness », whereas my name precisely comes from the Kikuyu naming system, even if my mother is Ugandan. Nativism is profoundly dangerous, and too many ideas about African writing are infested by it. With this binarity between nativism and global citizenship, most citizens miss out on sensible evaluation about identity. I

think all of our identities are precisely in between those two extremes. The influence of American culture should thus not be seen so negatively, as it has led to the development of Kenyan hip-hop in sheng in the 1990s. I would say this movement was a proper literary movement, that carried a culture. In as much as it is a true bottom-up phenomenon, it has empowered people in a very powerful way. I met young people from Turkana who knew Ukoo Flani Mau Mau, which shows how far this movement reaches. The new generation of hip-hop, cyber cafés, and open TV is a generation of networking. I consider myself part of the in-between generation, neither that of Ngugi wa Thiong'o nor that of hip-hop, a « cursed generation », who didn't invent forms, and are thus instinctively drawn to recognize what there is, to report on what is out there to be seen. For us, ideology and aesthetics have to take the backseat, our aim is to make literature a living thing, to move things along by promoting networking and focusing on the chemistry at work when people meet.

And that is surely what will happen during the Kwani? Litfest...

*For more information on the festival and the workshops go to the Kwani? website:
<http://www.kwanilitfest.com/>*

© Pambazuka News, 2009.

Annexe 4 : Entretien avec Rob Burnet, *Program Officer* de la *Ford Foundation*.

Entretien réalisé à Nairobi, le 22 juillet 2009.

Rob Burnet, you were the project manager of Ford in Kenya when the Kwani project was started. Could you tell me how it all started ? Were you approached by Binyavanga ?

I think that ... so I started my work with Ford in 2000 and at that point there were very few arts and cultural organisations ready to receive our funds, so one of our challenges as an organisation was to find institutions we could support. We couldn't give grants to individuals so we needed institutions and in the arts and culture field, particularly in terms of the independent arts community which was where our interest was, there were very few candidates ready to receive our money. So one of our early focuses was on building institutions, to create an architecture of organisations we could support with funds. And there was a sense that there wasn't a literary community whom we could work with. Of course there were writers and there were people who were definitely active, although they weren't very high profile, but there was none, there wasn't any independent institution that attracted our attention. So nevertheless it was in our interest to encourage that to happen. So I think the first step was that we... or rather I was approached by the Caine Prize Committee. I don't remember the year, but maybe it was 2001, might have been 2000 actually we had our first conversation. I don't remember how we came across Caine, Caine came to me anyway, I have some connections there, so somebody approached us from the Caine prize and shortly afterwards, we were able to find some money, not for the Caine prize, as we wouldn't fund prizes at that time, but for workshops for writers that followed the Caine prize so that the top finalists all got to go to have workshops somewhere. And it was modelled on the Triangle Arts Trust, which is an international network of visual artists, so there's a connection between the Triangle Arts Trust and the Caine Prize. That's how we came to be in touch with them. So we had funded the Caine Prize, indirectly through these workshops, and then by good fortune, Binyavanga won the Caine Prize. So Binyavanga was somebody I had encountered, I had a little bit of email correspondence with him, but I hadn't met him. And then I did meet him as a consequence of him winning the Prize, I think there was an event hosted by the British Council or something like that which I attended. So that was the first time I met him. So we arranged to meet after that and he had at that stage some small... a beginning of ideas about

how to go forward, so he was interested in a magazine and we talked about a literary magazine and I was interested in supporting any new initiative that would promote literature but within an institutional framework, so we had a long conversation that lasted for about 6 months, about how we could move forward together, about what kind of an institution could be started and what kind of activities would it run in order to support other artists who emerged into that space that Binyavanga had suddenly filled. I remember joking with Binyavanga the first time I met him that his picture had appeared on the front page of the paper as the winner of the Caine Prize. It was the first time I saw a guy with dreads on the front page of the paper who wasn't wanted for a crime. And I heard Binyavanga quote that back on the radio once. But I think that was my line then. Because it was quite a moment, actually, I think it's significant in sort of contemporary artistry, that he was a guy on the front page of a paper, and he wasn't a criminal and he had dreads, and he's done something cultural and something creative and it was big news, and well done to the papers for picking that up, and well done to the Caine Prize too you know, it's sort of a strange creature, you know, a UK-based prize for African writing in English. There's another side that's interesting there, it's that in order to accept Binyavanga's entry, they changed the rules so that they recognized that publishing, because they had to be published stories, on the Internet was acceptable, and that was the only reason why he was allowed to win. And I think that a number of winners since Binyavanga had published online. So I think it was at least 6 months, I think we disagreed to begin with on how much money it would cost to establish *Kwani*?. And it took a long time before we reached an agreement, and I remember that the amount of money that the Ford Foundation provided was a tenth of what Binyavanga initially asked for. But by the time we finished our conversation, it was clear to both of us that actually all we needed was really a quite small amount of money to get things moving, to fund a seedling of *Kwani*?

How was the money spent?

It was to create the institution, to give it a structure and to produce the first issue of the magazine. I think that was it. And I think we agreed that the magazine was going to create the space. I was very interested in the notion of space for creativity, so a lot of the work that I was able to support through Ford was based on that notion, so what we were trying to do was to create a studio space actually, whether it was a studio for dancing or a studio for visual arts, or a studio for music, or for writing. We had this idea that what you need is a place to work and in my mind I had this notion of a room with the door standing open and somewhere on the door it said « Artists welcomed » and actually that's what we needed to do in that first phase

of Ford Foundation programme. Could we not just create more rooms saying « Artists welcomed », and let's see what happens. And we definitely had faith in the idea that there were plenty of artists out there, they just needed to be given the space and so, for writers, *Kwani?* was that space. We talked about it being online and in print, this was our initial ideas and we talked of various things, some of which didn't happen. I know we wanted to have a Zimbabwean artist writer in residence, but Zimbabwe was going through a particularly difficult period so we weren't able to get the writer whom Binyavanga had identified, maybe in 2002. I remember him telling me that for the first edition of *Kwani?* There were something like 50 submissions of work from different Kenyan writers. And for the second edition there were something like 500 submissions of work. I think we recognized that this idea of leaving the door open was going to take some time to grow but first what we needed to do was to advertise the space, so the first edition was definitely that, you know, here we are, here is a place where writers can meet, here is a place where writers can get an audience, and by that measure it had worked, by making the space available, a lot of people who apparently didn't exist, because if you spoke to the publishers at the time, mainstream publishers who'd all retreated into educational publishing in any case, they dismissed the notion of contemporary writing, they scoffed at it, in part because they said there was no market and then I suspect to cover their consciences they said "there are no writers". So I think that was part of our argument at that time, the sense that contemporary writers had been abandoned by the commercial publishing industry. And that we not only needed to create a club for writers called *Kwani?* but we actually needed to become a publisher if we were going to avoid the barrier that the publishers had created. So I remember there was a question mark about that, about whether we were going to be competing with the commercial sector, because that's one of the things the Foundations like Ford are not allowed to do, you know, you can't mess with the market, you can't just set up a subsidised competitive publishing house for the legitimate market, but I think it was clear at the time that we weren't going to do that, these writers were unpublishable at the time, you know, they didn't exist, so we weren't meddling.

What is the state of the publishing sector in Kenya today ?

Ngugi's story leading up to his departure from Kenya is really the parable for Kenyan cultural development. Ngugi is the example but everybody suffered along with Ngugi even though he was the one who made an example of. Ngugi becomes increasingly critical of the government in the 1970s, and finally gets his theatre destroyed, and he's jailed and he leaves in 1978. In 1982 there's the attempted coup which results in further changes in the

constitution, and particularly in the educational system, you know the 8-4-4 school system to 1985. The cynics will tell you that culture in the 8-4-4 was eliminated as a subject, and that culture or the arts as a place where creativity is shaped was more or less cut from the curriculum. The government no longer found it in their interest to encourage free thinking that you might say is the result of creative and artistic education. And you can, if you want to, link that back to Ngugi and the coup. And I think that the law that was used to silence Ngugi was called the Stage, Plays and Films Act 1952. It's interesting that a 1952 Mau Mau emergency law, created by the colonialists was then used as a stick to beat the artists of the 1980s and 1970s. So all the way through the 1990s you hear stories about how if you wanted to put on a play, you had to go to the local administrator, the local district administrator to get approval, and you read about how Wahome Mutahi, who was a comedian and a playwright spent 16 days in a cell in Nyayo House because the play he was seeking permission to perform was considered provocative. You hear stories about children told to turn to page 93 of their schoolbook and tear the page out, you know because it was considered to be unsuitable. I don't know if that's true, they could be apocryphal stories, but the gyst is that censorship was alive and well in the 1980s and 1990s, until the end of 1992 beginning of 1993, when suddenly multipartism was obliged upon Kenya and as a result that Stage, Plays and Films act was repealed, and that was a precondition set by donors that that kind of brutal censorship was forbidden. So for me the sort of reemergence of a vibrant cultural community starts in the middle 1990s. You can relate it to the birth of FM radios, which started very small with Capital and Metro and which then grew into the very vibrant space we have now and the arrival of local pop music, because much like radio and literature as well, the local music industry had vanished as well. Of course there were local musicians but they didn't constitute an industry, there was no local recording, copyright had been destroyed, piracy meant that local music couldn't flourish and the government stopped paying any attention to it. Did they do it deliberately, in order to allow musicians to suffer or they couldn't be bothered or didn't realise there was money to be made, I don't know.

But even today the government doesn't seem to be paying much attention to the arts...

Would you say there is still a general lack of interest on the government's part ?

You know I read something the other day that gives the impression that things are starting to change. It was a financial analysis of the music industry financed by the World Bank on behalf of the ministry of culture. It was an analysis of how much money the government was not making due to their failure to support the music industry and the argument was "if you

only encouraged this industry and defending its rights, you could be generating... ” and then the number was absolutely enormous. This is all revenue which is not being collected by the government because the industry is allowed to go wherever it wishes and has not been encouraged. The department of culture is still in my view a creature of the 1980s and it's run by people who are not actually interested in the kind of culture that the *Kwani?* generation represents. You know, they are interested in the national music competition and in the national drama festival and they are interested in the kind of praise singing choirs that accompany the president to sing good songs about how wonderful he is, and that's the place culture went to after 1978, that's the place it lived on. The Presidential Music Commission basically organises the brass band to play during Moi day, and that's the level of commitment the government has, and even at the Museum you know it's political, what they can and can't exhibit is political, and it's nervous bureaucrats who are unwilling to take a chance. And then you could also lay the blame on the universities too. There are a lot of graduates emerging from the Kenyatta University Arts departments, do we see them in arts after they graduate? No! There are maybe a few writers, but there's a visual arts department there and I have never met a graduate from the Kenyatta University who's involved in the arts. They're not delivering artists into the world, they're delivering graduates into the world. It's extremely disappointing. And for me, it's the same mindset the publishers have : « we would never publish in sheng! We would never publish something about life on the street, we would publish something about development. » So it's a sort of lack of imagination on an extraordinary scale.

Would you say it is due to this history of censorship you've described?

Yes, and also the fact I think that there's no money to be made. But these things, they all contribute to the same problem, you know, at some point real encouragement is needed, and it's a government position, it's a national position. But if you don't educate, if you can manage to strip imagination out of 25 or 30 years of schooling, you 're doing you know a lot of damage to the breadth of vision of millions and millions of children. What a sad story that is. But if you don't value imagination, you know, if you really don't value it, then it's no loss either, who cares ? We don't need imagination. But I think people are starting to realise that they do, and that it's actually more important to have imagination than to have stability, that to have stability in government and passive citizens may not be in the best interest of the country. It might have been in the best interest of President Moi, but it may not be in the best interest of the country. This is ultimately the argument we try to make at Ford, that's the

argument that was used at Ford in order to create the budget that we used and that we were distributing. That was my job to manage, to promote the idea that having a vibrant community, which we call an arts community is a seed from which many fruits will grow, and they are ultimately social and political fruits, they're not just about the books they write, it's about developing a new language that comes with confidence and imagination, that comes with new thinking.

So at first the project was devoted mainly to the literary scene ? Was there the idea of Kwani? as a way to impact on the way the mainstream media functioned, in the sense that Kwani? could become another public forum ?

It was implicit that encouraging experimentation amongst writers would have many benefits, and that ultimately what we were seeding and financing was freedom of expression, which would have a lot of beneficiaries. I don't think we saw too far into the future, we just saw that there was a small and unmet demand, and we believed that the demand was bigger than we knew, that there were a lot of writers out there who were writing and keeping it under the mattress and our first step was to say, let's see if it's true, let's see if those guys will emerge when we show our sign on the door. And then we'll see what we'll do next. But in the end, our reasoning was that all those things are building blocks by which we get to a better place, in tiny steps. Binyavanga had this political vision, but I don't think any of us was articulating it at that stage. But at the time we started funding *Kwani?* we were also funding other things : performance at Dass, a lot of things with music, with dance, with visual arts. We were creating the Go-Down center, and all these things are the same: they're all about creating the space for artists. We were funding networks also. We were trying to create an architecture up which artists could climb, that was our sense. I don't think we knew what was at the top of this architecture, but we had the sense that the artists were there, and that they needed a structure to climb up. And then they'll do what artists do, which is test the limits of society.

Was there the idea at the time that Kwani? will eventually work on its own funds ?

That was thinking too far ahead. We didn't make that a condition, we liked the idea that we were going to sell books, and we liked the idea that there was a chance in self-sustainability, but I must say that I never made that a priority. My argument was that if they're there, they're sustainable. There's the market and there's the donor world... which is actually also a market

What about the Open Mics ? When did that start ?

That came later. It was entirely their idea, it was great stuff, that we were delighted about, but it certainly wasn't part of our initial ambition. You have to remember that the earth-shattering

event was that Binyavanga, a Kenyan, had been recognized for writing, that was earth-shattering, for the idea at the time was that there were no writers in Kenya, except for the old guard, in the 1970s. There had been a twenty-five-year gap since anybody had been acknowledged. And in some sense it was sad that it needed a London-based prize to change. But this is all part of the context, which is worth remembering. It took a prize established somewhere else to make people create something new.

Let's go back to this idea that there is or was no Kenyan literature. Do you think this idea is starting to change ?

If you talk to people on the street, I think you would have 50 % saying that they weren't aware that new things were happening, and that would be only 5 % of the population. So you're right, it's still a lunatic fringe, it's still avant-garde, even if it's hard to believe if you take a global perspective, but it's still the avant-garde for Kenya. And it's easy to be a sort of croissant-eating elitist believing this is normality. But for 90% of Kenyans, this couldn't be further from normality. But that's ok too, in my view, we're still taking the steps. I heard a programme on the radio about the Caribbean writers in the fifties, like V.S. Naipaul and Derek Welcott, who became international, Nobel-Prize-winning writers because the BBC gave them a show, called Caribbean Voices that ran from 1950 to 1958, which was a place where literary work was read on the radio and was exposed to critique by in fact, London-based scholars. So they were questioning that on the radio, asking "why was it okay for London-based critics to talk about our work," but the mere fact that the space was created and that the writers were paid to read on the radio meant that they were able to exist. And then in 1958 it stopped because there was the sense that they had arrived, the BBC felt their mission had been accomplished, that those guys were now writers. I was very struck by this. And I think we are there. We are in that period, we're fifty years behind the Caribbean. But we're also in a far more complicated world, I think if the BBC spoke in the Caribbeans in the fifties, everybody listened, whereas today, it would be a little more difficult to get people's attention. Listen to what is playing on the radio now... Of course, they also play music by Kenyan musicians who weren't there ten years ago, and those Kenyan musicians that started something are part of the same world as those from *Kwani?*, and so are a bunch of guys making animated films, and so are some amazing contemporary dancers who are trying to figure out, you know, how can we be modern Kenyan dancers, so we don't become cabaret and we don't lose our traditions, so we need to find a new language because we are new guys to, we now wear jeans and live in cities, we can't just dance like guys at the *Bomas* of Kenya,

we've got to find a new way. And it's about finding another language. We're not there yet, and we'll never be there actually but the point is that it starts from a tiny seed and it grows outwards. So Binyavanga and Yvonne [Owuor] are there, at the beginning.

What about Storymoja ? It seems that since Kwani? was started, there are so many things that have been started...

Yes, there's been a lot of collaboration, and they're trying to do things in the book industry, and that's really interesting. But I haven't read what they've published except one children's book.

What about their stance on developing the reading culture in Kenya ?

Yes, they have this developmental aspect, but they're doing it within the market, with commercial money, so I think that's a very interesting thing to watch. *Kwani?* has taken the easy road, although they were the ground-breakers, *Storymoja* couldn't have done it without *Kwani?*, but *Kwani?*'s gone for the free money. And *Storymoja*, to their enormous credit, said « we're going to do it with our own money, if we can't sell it, we won't do it », and I think that's really interesting and I really hope they succeed. So they have to think about marketing, and they're doing it by using the idea of developing the reading culture. It's interesting that Muthoni Garland, who is behind *Storymoja*, was a marketing person.

The Hay festival is coming to Nairobi next week, what's your take on this event ?

It's a huge event. And I think Kenyan writers are probably better known outside Kenya than they are within. But again, the Hay festival, from what I understand, is also highly commercial, it's the business of literature. I don't have a problem with that myself, I just think that *Kwani?* is not about the business of literature, yet. Maybe it should be, but my sense at Ford's was that we were going to fund the avant-garde, we were going to fund the edge, and that things would move from the edge to the middle and that's okay because the middle things should be able to sustain themselves. But if you want to bring in new ideas, new ideas always need help and that was where we could sprinkle our resources. And some stuff will move, and some people will stay at the edge, they're only interested in working on those difficult grounds, but the middle will move, and things have moved, last year people were watching the Prince of Bel-Air, now they're watching *Tahidi High* and next year... These things have moved over the same period, so what's happening on television is also very interesting, for instance the birth of *Citizen* has moved from nowhere to top-station in eighteen months because they have the best in local voices. FM radio has also greatly changed and was really

important. Then you had Binyavanga's victory and Yvonne's the following year. So the atmosphere is really changing.

Ford is also funding local media, local journalists, isn't it ?

I'm not in charge of that. Joyce [Nyairo] is doing far more things than I ever did. I came to Ford from a Visual Arts background. I first worked at the Kuona Trust in the 1990s, when it was established by Ford. My interest was all about creating opportunities for the artists. So my approach to the media was then to say the media presents an amplifier, so if we're interested in the importance of local creation for all those political and social reasons, we need the media simply as a trumpet. I think Joyce has taken a much more political news view on the media. I saw the media as adjuncts to the arts. But we also had to address the media, so we started Medieva, which makes television programmes and started training people around big television projects to prove to the TV stations that local programmes can pay. In 2000, when there was no local content on television, we funded low-cost television programmes and we did some market research to demonstrate that they were popular and we had some really big hits. Now the market has taken over, but I think we were really important in that cycle. So we definitely saw the media as part and parcel of this space approach but we didn't fund journalism. But now Ford has dropped the Arts because of a change in leadership, a new President. They're now focusing on things all the donors are doing, development. Ford Foundation used to be a unique institution with the Arts.

Annexe 5 : Entretien avec John Mwazemba, éditeur chez Macmillan.

Entretien réalisé à Nairobi le 6 juillet 2009.

Could you maybe start by telling me more about Macmillan?

Macmillan is a very old company. It was incorporated in Kenya in 1971 and is mainly an educational publisher since its creation, in fact the complete name is Macmillan education. 90% of our books are educational, directly supporting the curriculum, the remaining 10% supplementing the curriculum. We're talking about novels, atlases, dictionaries. The novels published are both in English and Kiswahili. We publish around 4 or 5 novels each year.

Do you get a lot of manuscripts? How do you process them?

We get manuscripts by the hundreds but only 1% of the manuscripts is published.

We have a team of freelance reviewers and each manuscript is read and reviewed at least twice. Then the manuscript goes to an inhouse publication team, and we look at things like relevance, style, how different it is from others.

Is there a line of publishing?

No. Contrary to curriculum books, where you have a syllabus to follow, for novels there is more freedom. For novels, it depends on emerging issues of the moment. Right now for example, following the postelection violence, we're looking at national cohesion, political instability, tribalism, living together in peace. We try to follow social issues, so that the novels we publish are current and also relevant.

What about new writers? Have you discovered new writers, new voices that you're going to publish?

Well, we publish both known and unknown writers, as the manuscripts are judged on their own. The last books we published are *Beyond the Darkness*, by Ngumi Kibera, in Kiswahili we published *Ndoto ya Almasi* by Ken Walibora and a collection of short stories entitled *The Ten Shillings and Other Stories*, by Githoria Chege.

Could you tell me more about your work?

My job is to oversee the publishing strategies, and to coordinate the editors and the freelancers. I've been in Macmillan since 2004, right after graduating from college.

You're also a critic in newspapers.

Yes I'm a columnist, and I write about books published in America, in Great-Britain, as long as it is relevant to us.

So as a critic, what are your opinions on the way literature is done here in Kenya?

Yes I have very strong opinions. I think that with what is happening in the world and in Kenya, we now have writers who have become activists, stories that have been forced around issues. Take national cohesion, for example. If you have this theme now, stories will be forced around this issue, whereas I think that a story should develop naturally. Even Ngugi has disappointed me, I think he has become more of an activist. I find his latest book [*The Wizard of the Crow*] is more about opinions that have been coded into a story. It's forced and it's not literature. It shows society but it's not natural enough. Of course literature should not be separated from politics, but stories should not be so forced. You see the real characters so openly, it lacks subtlety and a universal scope. Many writers, old and new, have become activists. Sometimes they are sponsored by NGOs, you know.

Kwani? is sponsored by the Ford Foundation, do you then think they are also following an agenda?

Kwani?, from what I've read is really free. But other organisations use literature to forward their ideas, I was thinking of organisations like UNEP [*United Nations Environmental Programme*, basé à Nairobi], UNDP [*United Nations Development Programme*], that force a storyline on writers so that the story goes the UN way.

Kwani? is offering something very different. But I'm worried about their sales, I'm not sure there's a lot of turn-over. I've talked to Binyavanga, and he bashes mainstream publishers, because we are always talking about textbooks, and I've told him, sometimes you are forced by circumstances. For them if you sell 10,000 copies of a book, it's a lot. But in the textbook industry, you're talking about 200,000 or 300,000 copies for a book. So as a businessman, the second option is of course the one that makes more sense. How would *Kwani?* sustain itself without the funds from the Ford Foundation? How long will it be funded? Will they eventually stand on their feet? This state of affairs is of course sad, but it's linked to the reading culture here in Kenya. People read for their course, they read to pass the exams, they read literature only when those books are set books.

The reading culture in Kenya is at the heart of a debate I'm having with Tom Odhiambo, who argues that the idea that Kenyans don't read is false. In fact, his argument is based on a very

weird definition of what reading is. For him, text messages are part of the reading culture, but for me that's not true. He also says there are no statistics on this question, so in an article I've written and that will be published soon, I'm giving statistics that as a prospecting publisher I have. Sometimes, a novel will sell only 3 to 5 copies a year. What people read is restricted to utility books: they read for exams, for religious reasons, they read a lot of "how to" books.

As a publisher, do you believe you have a part to play in changing this? And how do you go around doing that?

As publishers we have a major role to play to change things, but we are not the only players in the industry. As President Obama was saying: he was telling black fathers that switching off the TV for their children to read instead was their responsibility, you can't expect the government or the publishers to do that. Sometimes we are given a cross that is too heavy for us to carry. Sure our lives are threatened, our earnings are threatened. A lot has to be done by all the stakeholders, teachers, churches, governments, and parents especially, because the reading culture starts at home. Very few parents read books to their children if at all. They watch television.

Is that in part due to the price of books?

No, books are the cheapest in Kenya, because on average a book is sold 250 Ksh in Kenya compared to 650 Ksh in South Africa. Zukiswa Wana, a South African writer who came to Kenya, was surprised by the low cost of books. It's more of a question of priorities. There are CEOs who boast of never having read a book in their life.

Would you say it has always been the case, or has it changed over the years, because of political censorship, for example?

I hear in the 70s we used to read more, especially ladies, you would see them reading in *matatus*. But today things have changed, in part because of new technologies, and the influence of the Internet and Facebook. New technologies has made it worse. New technologies are distraction, because of course you could use the Internet to read literature, you can read Shakespeare online nowadays.

But couldn't the Internet also be seen as a way for young writers to become known and reach a certain public and in that sense change the reading culture?

My argument is that the Internet has not only changed our information searching behavior but also our thinking, our reflexes are different now, everything is instant. People can no longer read long novels. We are changing our whole culture, the discipline of sitting down and reading is disappearing. Our modes of consumption have changed: we want to skim through

things. Of course new technologies can be helpful, but what worries me is that it is destructive in a certain sense. To read takes time, demands concentration, it is not ready-packaged like a video.

Have you been in contact with people from Storymoja around these issues?

Yes, we are part of this promotion of readers, as we also have a prize, the Macmillan Prize for Literature in Africa, rewarding novels published on the continent, and which takes place every two years.

Has this prize been won by any Kenyan writers recently?

No, it has not been won recently by Kenyans, at least for the last four years it has not been won. It has only been won by a Kenyan once, James Ngumi. I think Nigerians have been dominating the prize.

And you think if there were more national prizes for literature it would develop or maybe help new writers?

Yes it would. We actually have the Jomo Kenyatta Prize, but the award is 50,000 Ksh for the winner. It's really small. The prizes should be bigger. More money, basically, so that people really compete for something, and enable them to write novels more and full-time. Because, with the current sales, of 2,000 copies, the authors don't get good returns, and they have to do other jobs to succeed, and it's a vicious circle.

So more needs to be done. The main issue with the reading culture is also linked to political will. The leaders don't read, you'll never find them quoting Shakespeare, or even Martin Luther King, and the national debate is really mediocre. We are talking about Kikuyu, Kalenjin, Luo, not about serious national cohesion, deep things.

The government is not doing anything for literature. I was talking to a South African writer who was sponsored by the government to go to Oxford to give lectures. That would never happen in Kenya. There is a Ministry for Culture, but their budget is not used for that kind of things.

What about the media? Is there space for literature in the media?

The media know what the readers want, and that's politics, so that's what the media talk about, 90% of the content is politics. *The Nation* has one page devoted to books, *The Standard* used to have its literary column in a strategic place, but they have moved the literary page to the Sunday page, an obscure page in the newspaper, which is a shame. Literature is supposed to be something serious, but politics are now the only thing that's covered, and even then, the coverage lacks depth.

Are you then looking to expand the publishing of literature? Or is that something you find difficult to do ?

4 or 5 novels in a year is the best we can do right now. I've talked to people from *Kwani?*, trying to get them to send me names of writers, so as to mainstream their work, but so far, I've not heard back. I think it's in part due to the fact that for them economic survival is not an issue, they are not fighting the way we are doing. But *Storymoja* is fighting hard, because they don't have support. One of the major problems with publishing is distribution, to have sales representatives in every region is important. Publishing is one thing but books have to end up on the shelves. In the long run, marketing takes up a lot of money. So *Kwani?* have a partnership with Nakumatt⁹⁴⁹, but it limits their public to urban people, and also to a certain class:

I've talked to Muthoni Garland from *Storymoja* and told her "If you don't go under this industry, what do you do? You look for at least one title. Just one, and do it for the school market. Have it approved by the K.I.E. [*Kenyan Institute for Education*] and have it in the list. Do one for the money, to be able to do other things. At least you can pay salaries, at least you can survive". It's unfortunate, but sometimes you have to play by the rules⁹⁵⁰.

Could you tell me more about how it works for those books that are to be studied in school? What is the process?

Yes, so they have to be approved and sometimes they are very stringent, they have very awkward requirements. For literature, you have to remove very controversial issues: issues about sex, and assume these things are not there. It has to be very mild.

So you present it to this board, and then this board decides whether it can be a set book?

Yes, they decide whether this book can be done in schools.

And who is on the board?

There are teachers and curriculum developers of course. But it is very subjective you know. A board can like a novel, and not like another one and that's it. So we submit curriculum books that need to be approved. For them to be bought for children using government money, they have to be approved. But you can sell them. You can sell them to schools, but they won't use

⁹⁴⁹ Chaîne de supermarchés, destinés à une classe de consommateurs plutôt aisée.

⁹⁵⁰ C'est effectivement la voie qu'a emprunté *Storymoja*, dont le catalogue semble à ce jour (2014) se composer, dans la grande majorité de ses titres, de livres pour enfants approuvés par le K.I.E. et donc susceptibles de générer davantage de revenus.

the government funding if it's not in the list. So we submit new books every year. If there's a change in syllabus, then you revise everything.

Annexe 6 : Liste des autres entretiens réalisés

Nom de la personne rencontrée	Fonction occupée / profession	Date de l'entretien	Lieu de l'entretien
WACHUKA, Angela	<i>Executive Director</i> du Kwani Trust, depuis 2008.	27 septembre 2010	Nairobi, Kenya
KANTAI, Parselelo	Journaliste et écrivain Membre du conseil d'administration de <i>Storymoja</i>	18 juin 2009	Nairobi, Kenya
KAIZA, David	Journaliste et écrivain Rédacteur en chef de <i>Kwani?</i> (2007-2010)	27 juillet 2009	Nairobi, Kenya
OWUOR, Yvonne A.	Ecrivaine	08 juillet 2009	Nairobi, Kenya
KOMBANI, Kinyanjui	Ecrivain	13 juillet 2009	Nairobi, Kenya
KIARIE, Kamau	Editeur chez E.A.E.P	13 juillet 2009	Nairobi, Kenya
KAHORA, Billy	Journaliste, écrivain, rédacteur en chef de <i>Kwani?</i>	28 février 2008 26 août 2010	Nairobi, Kenya
RAJAN, Zahid	Imprimeur, rédacteur en chef de la revue <i>Awaaz</i>	23 mars 2008	Nairobi, Kenya
WAKURAYA WANJOHI, Grace	Fondatrice de <i>Wajibu</i>	16 avril 2008	Nairobi, Kenya
DOK, Millie	<i>Marketing Manager</i> , <i>Storymoja</i>	14 avril 2008	Nairobi, Kenya
WA MUNGAI, Mbugua	Universitaire, Jomo Kenyatta University.	07 juillet 2009	Nairobi, Kenya
ODHIAMBO, Tom	Universitaire, critique littéraire, Université de Nairobi.	24 juin 2009	Nairobi, Kenya
OLUOCH-OLUNYA, Garnett	Universitaire, critique littéraire, Jomo Kenyatta University.	15 juillet 2009	Nairobi, Kenya
MUSILA, Grace	Universitaire, Université de Witwatersrand, Afrique du Sud	21 juillet 2009	Nairobi, Kenya
OJWANG, Dan	Universitaire, Université de Witwatersrand, Afrique du Sud	21 avril 2014	Johannesbourg, Afrique du Sud
OGUDE, James	Universitaire, Université de Witwatersrand, Afrique du Sud	21 avril 2014	Pretoria, Afrique du Sud

Index

- A Farm called Kishinev*, 145
- Achebe, Chinua, 18, 39, 47, 53, 60, 135, 152, 172, 235, 313, 314, 339, 463
- Adichie, Chimamanda, 68
- African Writers Series* (AWS), 134, 135, 136, 137, 138, 423
- Aké, The Years of a Childhood*, 383
- Amossy, Ruth, 20, 30, 114, 119, 122, 123
- Aron, Paul, 21
- arts visuels, 52, 65, 67, 71, 80, 84, 85, 86, 87, 162, 168, 183, 252, 391
- ateliers littéraires, 25, 60, 92, 93, 94, 95, 96, 147, 160, 172, 388, 390, 391, 392, 442, 448, 449, 461, 463, 467, 468
- Bardolph, Jacqueline, 20, 32, 38, 41, 99
- Black Orpheus*, 18, 22, 53, 54, 55, 58, 60, 183, 185, 190, 434
- Bourdieu, Pierre, 19, 21, 29, 50, 56, 57, 98, 99, 100, 101, 104, 107, 108, 112, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 125, 128, 153, 154, 163, 164, 165, 167, 170, 180, 187, 192, 211, 223, 252, 419, 420
- Burnet, Rob, 4, 25, 162, 163, 165, 191, 192, 391, 468
- capital économique, 21, 95, 161, 165, 176
- capital relationnel, 21, 95, 96, 390
- capital symbolique, 18, 21, 59, 85, 94, 96, 161, 165, 186, 206, 221
- capital, symbolique, 224
- Casanova, Pascale, 17, 108, 224
- centres littéraires, 17, 36, 59, 89, 108, 110, 112, 153, 160, 172, 220, 388, 390, 391, 392, 393, 394
- Discovering Home*, 68, 127, 148, 250, 251, 283, 313, 315, 316, 327, 352, 353, 354, 381, 401, 441, 466
- Dreams in a Time of War*, 366, 373, 384, 407
- Drum magazine*, 184, 185
- événements littéraires
- festival littéraire, 51, 92, 93, 94, 95, 96, 215, 461, 463, 464, 465, 467, 472, 475
- Litfest*, 93
- Open Mics*, 473
- Summer Literary Seminars*, 92, 463
- Sunday Salon*, 51, 62, 91, 92, 94, 455
- financement des revues, 59, 60, 89, 128, 162, 163, 164, 165, 220
- Ford Foundation*, 4, 17, 25, 62, 89, 100, 127, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 218, 298, 383, 390, 441, 449, 468, 469, 470, 476, 478
- Garland, Muthoni, 16, 63, 142, 157, 163, 189, 260, 287, 288, 376, 393, 455, 459, 475, 481
- How to Write About Africa*, 68, 313, 316, 317, 318, 334, 335, 386, 401, 404
- Jomo Kenyatta Foundation*, 133, 140, 217, 411

- Kahora, Billy, 4, 16, 24, 68, 69, 76, 77, 84, 152, 153, 163, 164, 171, 172, 173, 178, 188, 204, 207, 208, 209, 214, 215, 218, 226, 227, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 289, 292, 293, 297, 298, 299, 300, 301, 306, 307, 308, 309, 329, 392, 394, 404, 405, 445, 465, 488
- Kaiza, David, 4, 24, 93, 136, 150, 153, 447, 450
- Kantai, Parselelo, 4, 16, 24, 52, 53, 63, 68, 75, 77, 78, 93, 142, 152, 153, 161, 301, 394, 397, 448, 450
- Kenyatta, Jomo, 34, 37, 43, 74, 83, 84, 139, 175, 185, 372
- Kibera, Leonard, 40
- Kill Me Quick*, 41, 145, 406
- Kisia, Andia, 63, 74, 77, 93, 397, 398
- LINGO, 23, 60, 163
FEMRITE, 23, 59, 163
Mbari Club, 60
- littérature orale, 110, 225, 268, 271, 272, 274
- lo Liyong, Taban, 26, 45, 134, 136
- Macgoye, Marjorie
Oludhe, 31, 44, 145, 212, 409
- magazines populaires
Drum magazine, 18, 41, 183, 184, 185, 293, 441
Joe, 67, 94, 183, 184, 185, 188, 189, 417
- Maillu, David, 40, 41, 134, 136, 138, 443
- Maingueneau, Dominique, 20, 30, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 166, 421
- matatu*, 84, 89, 90, 159, 208, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 261, 267, 270, 275, 277, 278, 279, 360, 441, 445
- Meizoz, Jérôme, 20, 30, 51, 113, 115, 120, 121, 122, 123, 128, 421
- Meja Mwangi, 31, 38, 41, 42, 102, 105, 130, 136, 145, 146, 409, 443
- Mochama, Tony, 4, 24, 52, 92, 121, 153, 174, 178, 405, 443, 463
- Moi, Daniel arap, 34, 43, 63, 64, 69, 76, 77, 78, 79, 139, 140, 143, 144, 154, 155, 156, 162, 182, 188, 209, 395, 437, 445, 452, 454, 460, 472
- musique, 22, 71, 80, 81, 82, 84, 87, 154, 156, 159, 168, 183, 189, 216, 218, 231, 235, 247, 248, 260, 263, 272, 274, 328, 350, 374, 376, 395
- hip hop kényan, 82, 233, 234, 235, 236, 237, 260, 272, 273, 279, 280, 386
- Kalamashaka, 65, 80, 81, 82, 83, 87, 260
Ukoo Flani, 192, 425
- influence sur l'écriture, 80, 274
- Odhiambo, Tom, 4, 22, 24, 111, 160, 176, 184, 185, 218, 219, 478
- Ogola, Margaret, 145
- One Day I Will Write About This Place*, 24,

- 69, 96, 97, 111, 148,
213, 283, 313, 314,
315, 336, 337, 338,
350, 352, 353, 361,
362, 385, 402, 403, 404
- organisations culturelles
Alliance Française, 79,
146, 206
British Council, 79, 89,
100, 146, 152, 162,
163, 468
Goethe Institut, 79, 89,
94, 96, 100, 146
- Owuor, Yvonne, 4, 16,
24, 45, 63, 68, 73, 103,
127, 162, 189, 397,
437, 475
- p'Bitek, Okot, 136, 138,
212
- paratopie, 20, 123, 124,
166
- posture, 20, 22, 26, 30,
40, 51, 87, 116, 120,
121, 122, 123, 125,
128, 144, 166, 167,
169, 171, 177, 181,
187, 190, 192, 193,
196, 197, 198, 204,
205, 208, 210, 221,
395, 421, 488
- Présence Africaine*, 18,
31, 53, 54, 55, 58, 59,
185
- prix littéraires, 58, 142,
144, 147, 151, 220, 390
Booker Prize, 16
Caine Prize, 15, 16, 17,
68, 69, 100, 109,
127, 142, 147, 148,
157, 160, 161, 162,
165, 191, 218, 220,
224, 283, 313, 316,
353, 363, 381, 382,
390, 391, 392, 393,
403, 430, 441, 466,
468, 469
Commonwealth Prize,
142, 145, 147, 220
Jomo Kenyatta Prize,
134, 144, 145, 146,
390, 480
Noma Prize, 142
Wahome Mutahi Prize,
144
- prix littéraires
Booker Prize, 127
Serumaga, Kalundi, 93
Soyinka, Wole, 18, 40,
56, 59, 60, 110, 136,
208, 316, 383
*The River and The
Source*, 145
Transition, 18, 21, 53, 54,
55, 56, 59, 60, 65, 73,
87, 136, 183, 185, 186,
187, 188, 190, 413,
415, 443
Voices in the Dark, 40
wa Mungai, Mbugua, 4,
176, 216, 389
Wa Thiong'o, Ngugi, 18,
31, 32, 35, 36, 38, 39,
41, 43, 44, 45, 47, 54,
83, 96, 110, 111, 130,
135, 136, 140, 145,
152, 181, 208, 211,
212, 213, 318, 339,
347, 366, 371, 372,
373, 384, 465
Wainaina, Binyavanga,
15, 16, 24, 25, 51, 52,
53, 55, 64, 68, 69, 70,
77, 79, 80, 81, 85, 87,
93, 94, 96, 97, 98, 109,
111, 121, 127, 147,
148, 151, 152, 153,
155, 157, 158, 161,
162, 163, 165, 166,
172, 178, 179, 181,
189, 191, 204, 206,
207, 208, 209, 210,
213, 215, 218, 219,
221, 224, 226, 227,
238, 250, 260, 266,
280, 282, 283, 287,
288, 291, 292, 296,
297, 304, 312, 313,
314, 315, 316, 317,

318, 320, 321, 322,
324, 331, 332, 334,
336, 337, 338, 339,
340, 341, 351, 352,
353, 354, 359, 360,
361, 362, 366, 368,

369, 370, 371, 373,
375, 376, 377, 378,
379, 380, 381, 382,
383, 384, 385, 389,
392, 393, 403, 404,

405, 411, 416, 440,
441, 443, 450, 462, 488
Wanjala, Chris, 4, 24, 25,
32, 34, 42, 46, 76, 95,
112, 140, 151, 178,
181, 219

Kwani? : agent de renouvellement de la vie littéraire kényane ?

Résumé

Ce travail s'intéresse à une revue littéraire kényane contemporaine, *Kwani?*, créée au Kenya en 2003. Présentée par ses fondateurs comme une plateforme d'expression pour une nouvelle génération d'auteurs aux trajectoires souvent transnationales, elle représente un objet d'étude aux multiples facettes. Objet textuel hybride qui intègre une grande variété de textes, interface entre différents champs discursifs, la revue littéraire est également le fruit d'une démarche collective construite par des agents qui appartiennent à un réseau de sociabilité mouvant. L'appréhender requiert donc que l'on s'intéresse à son contenu et à sa forme, tout en la replaçant dans son contexte précis de production, de diffusion et de réception, contexte sur-déterminé par les conditions politiques, idéologiques et socio-économiques propres au pays. L'analyse des modalités par lesquelles cette revue a fait son entrée sur la scène littéraire nationale permet ainsi de mettre au jour le fonctionnement particulier d'un champ littéraire kényan embryonnaire, imbriqué dans l'espace littéraire mondial, et fondé sur un certain nombre de règles du jeu que la revue prétend subvertir. Notre démarche s'appuie sur les apports récents de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours pour proposer une première analyse du phénomène *Kwani?* à même de mettre en lumière la façon dont la revue et ses collaborateurs, dans leur grande diversité, participent à un renouveau littéraire à l'échelle nationale et régionale, et entament ce faisant un mouvement de reconfiguration de l'espace littéraire mondial.

Kwani? ; littérature africaine ; littérature kényane ; champ littéraire ; sociologie de la littérature ; analyse du discours ; *sheng* ; revue littéraire ; posture littéraire ; sociabilité littéraire ; Binyavanga Wainaina ; Billy Kahora ; Kenya ; littérature populaire.

Résumé en anglais

This dissertation focuses on *Kwani?*, a contemporary literary journal started in 2003 in Kenya. Presented by its founders as a platform of expression for a new generation of mainly transnational writers, it stands as a multifaceted object of analysis. A hybrid object integrating a wide variety of texts and an interface between different discursive fields, *Kwani?* is also the result of a collective endeavour from gathering writers who are part of an ever-fluctuating and transnational sociability network. Assessing such an object requires, therefore, taking an interest in its content and its form, while replacing its creation in its specific context of production, diffusion, and reception, a context which is over-determined by local political, ideological, and socio-economic factors. Analysing the circumstances in which the journal entered the national scene thus allows to uncover the particular workings of this embryonic literary field, which is founded on a certain number of rules that the journal claims to subvert, and which is strongly interlinked with the global literary world. Drawing on recent contributions from the fields of discourse analysis and sociology of literature, we aim to offer an original study of the *Kwani?* phenomenon identifying the ways in which the journal and its collaborators, in their great diversity, take part in a national and regional literary renewal and thereby initiate a movement towards the reshaping of the global literary world.

Kwani? ; African literature ; Kenyan literature ; sociology of literature ; literary field ; discourse analysis ; *sheng* ; literary journal ; literary posture ; sociability network ; Binyavanga Wainaina ; Billy Kahora ; Kenya ; contemporary.