



## **Décoloniser l'esprit**



Ngugi wa Thiong'o

## **Décoloniser l'esprit**

Traduit de l'anglais (Kenya) par Sylvain Prudhomme

**La fabrique**  
éditions

**Titre original :** *Decolonising  
the mind*, East African Editional  
Publishers, 1986.

© **La fabrique éditions, 2011**  
**pour l'édition française**  
Impression : Floch, Mayenne  
**ISBN : 978-2-35872-019-9**

**La Fabrique éditions**  
64, rue Rébeval  
75019 Paris  
lafabrique@lafabrique.fr  
www.lafabrique.fr  
**Diffusion : Harmonia Mundi**

## **Sommaire**

Ngugi wa Thiong'o, *par Sylvain Prudhomme* — 7

Préface à l'édition française — 15

Déclaration — 17

**I.** La littérature africaine et sa langue — 19

**II.** Le théâtre — 65

**III.** Le roman — 104

**IV.** En quête de pertinence — 137



## Ngugi wa Thiong'o

Paru en 1986, *Décoloniser l'esprit* marque un tournant dans l'œuvre de Ngugi wa Thiong'o. Après de nombreux essais et romans en anglais, l'auteur kenyan de *Pétales de sang* pourrait suivre la voie d'autres écrivains africains d'expression européenne, Senghor, Achebe, Soyinka, continuer de voir ses livres cités dans les manuels et les anthologies de littérature anglaise, ses essais étudiés dans les départements d'anglais des universités d'Afrique et d'ailleurs. Au lieu de cela il fait ce choix difficile, mal compris parfois : abandonner l'anglais pour ne plus écrire que dans la langue de son peuple. Jeter les premières pierres d'une littérature en kikuyu, dont le prestige puisse rejaillir sur son pays. Tenter de faire pour sa langue « ce que Spencer, Milton et Shakespeare ont fait pour l'anglais, ce que Pouchkine et Tolstoï ont fait pour le russe ».

Cette décision intervient alors que Ngugi wa Thiong'o vit depuis quatre ans exilé en Angleterre. Âgé de quarante-huit ans, l'auteur de *Décoloniser l'esprit* est un homme poursuivi, jugé dangereux par les autorités de son pays. Né en 1938 dans une



famille de paysans de la région de Limuru, à une trentaine de kilomètres au nord-ouest de Nairobi, il a grandi dans le Kenya colonial, vécu l'humiliation de la mainmise anglaise sur le pays, cédé longtemps comme la plupart des bons élèves et des jeunes auteurs à l'attrait de l'anglais, langue de la réussite et de la reconnaissance littéraire, assisté de 1952 à 1956 au sanglant épisode de la révolte des Mau Mau, durement réprimée par les troupes britanniques. L'indépendance arrive en 1963, avec ses espoirs vite déçus. Contempteur du colonialisme et de ses avatars, Ngugi wa Thiong'o ne tarde pas à s'attaquer aux nouvelles élites de son pays, coupables à ses yeux de perpétuer la soumission aux anciennes puissances impérialistes. En 1971, alors qu'il enseigne depuis deux ans à l'université de Nairobi, il publie avec deux autres universitaires un texte dans lequel il prône une réforme radicale du département d'anglais: « S'il est vrai que l'étude suivie d'une culture à travers l'histoire semble nécessaire, pourquoi cette culture ne serait-elle pas africaine? Pourquoi la littérature africaine ne pourrait-elle pas se trouver au centre des programmes, et servir de prisme à l'étude des autres cultures? »

En 1977 paraît *Pétales de sang*, son troisième roman, tableau sans concession des injustices du Kenya contemporain. La même année, alors que le succès de sa pièce de théâtre *Ngaahika Ndeenda* (*Je me marierai quand je voudrai*), écrite en kikuyu

avec Ngugi wa Mirii et représentée par les paysans et les ouvriers du village de Kamiriithu, commence à gagner le pays, l'État kenyan le fait arbitrairement emprisonner. Il est incarcéré à la prison de haute sécurité de Kamiti et n'en sort qu'un an plus tard, sous la pression d'Amnesty International. L'année de réclusion n'est pas perdue. Il en profite pour écrire en cachette, sur des rouleaux de papier toilette, son premier roman en kikuyu, *Caitaani Mutharabaini (Le Diable sur la croix)*, qui paraît en 1981, suivi en 1982 d'un nouvel essai en anglais, *Detained: A Writer's Prison Diary (Détenu: Journal d'un écrivain en prison)*, dans lequel il raconte sa détention.

La même année, alors qu'il se trouve à Londres pour le lancement de la version anglaise de *Caitaani Mutharabaini*, il apprend que le régime du nouveau président Daniel Arap Moi, qui a remplacé Jomo Kenyatta en 1978, l'attend à son retour à l'aéroport de Nairobi pour lui dérouler le tapis rouge – c'est-à-dire, en langage codé, pour le mettre immédiatement sous les verrous. C'est le début d'un long exil forcé, à Londres d'abord, où il travaille pour le Comité de libération des détenus politiques kenyans, reçoit une bourse d'écriture, intervient comme professeur invité dans différentes universités, puis à partir de 1989 aux États-Unis, où il enseigne aux universités de Yale, de New York, puis de Californie.

## *Décoloniser l'esprit*

En 1986 paraît *Décoloniser l'esprit*, livre d'adieu à l'anglais, en même temps qu'un second roman en kikuyu, *Matigari*, évocation d'un vétéran de la révolte des Mau Mau qui revient au pays vingt ans après l'indépendance et découvre que rien n'a changé : les inégalités sont toujours aussi criantes, une élite corrompue s'est contentée de prendre la place des colons et continue d'exploiter le peuple. Le livre est rapidement traduit en kiswahili, autre langue majeure du Kenya, et rencontre un succès immense, à la mesure du lectorat populaire auquel il est destiné. La renommée du héros Matigari, justicier du Kenya contemporain, devient bientôt telle dans les campagnes et les villes que la police, prise de panique, lance un avis de recherche contre lui. Lorsqu'elle comprend qu'il ne s'agit que d'un personnage de fiction, c'est le livre qu'elle « arrête » : tous les exemplaires disponibles en librairie sont saisis, les stocks de l'éditeur confisqués. La même année, les œuvres de Ngugi sont retirées des bibliothèques scolaires et universitaires. Profitant de ce que l'auteur de *Matigari* se rend à un colloque à Harare, au Zimbabwe, le régime d'Arap Moi tente de l'assassiner : un commando est intercepté devant son hôtel.

Exilé aux États-Unis, Ngugi continue d'écrire en kikuyu. En 2006 est paru *Murogi wa Kagogo (Le Sorcier au corbeau)*, « plus long roman jamais écrit en kikuyu », que la critique américaine a salué

comme son chef-d'œuvre. Aujourd'hui professeur à l'université d'Irvine, en Californie, il n'a rien renié des thèses de *Décoloniser l'esprit* : paru en 2010, son livre le plus récent, *Rêves en temps de guerre*, évocation de son enfance à Limuru, a été écrit en kikuyu, avant d'être traduit en anglais avec le soutien du programme English Pen. Ngugi a tenté en 2004 de rentrer vivre au Kenya, après vingt-deux ans d'exil : malgré la fin de la dictature d'Arap Moi, sa femme et lui n'ont échappé que de justesse à une nouvelle attaque, preuve que sa critique de l'aliénation linguistique et des survivances du colonialisme continue de déranger.

Sylvain Prudhomme, juillet 2010



À tous ceux qui écrivent en langue africaine.  
À tous ceux qui se battent depuis longtemps pour  
la reconnaissance de la littérature, de la culture,  
de la philosophie et des autres trésors dont les  
langues africaines sont riches.



## Préface à l'édition française

Je me réjouis de cette édition française. Au moment de l'écriture et de la publication de *Décoloniser l'esprit*, en 1986, j'avais cru que le problème de l'inégalité des rapports entre langues ne concernait que l'Afrique. J'ai reçu depuis des lettres de lecteurs de nombreuses régions du monde qui confiaient avoir vécu le même type de situations, preuve que le problème touche l'ensemble des pays colonisés.

Malheureusement, ce n'est pas un problème qui appartient au passé. On continue, un peu partout dans le monde, d'empêcher de nombreuses communautés de s'exprimer dans leur langue. On continue de les railler et de les humilier, d'apprendre à leurs enfants à avoir honte et à faire comme si le respect et la dignité ne pouvaient se gagner qu'en rejetant leur langue maternelle et en apprenant la langue dominante, celle du pouvoir.

La vérité est tout autre : les vrais puissants sont ceux qui savent leur langue maternelle et apprennent à parler, en même temps, la langue du pouvoir. Les thèmes que j'aborde dans *Décoloniser*



*Décoloniser l'esprit*

*l'esprit* restent d'actualité. J'espère que le livre plaira aux lecteurs francophones et qu'il les aidera à se pencher sur leur propre expérience.

Ngugi wa Thiong'o  
Université de Californie, Irvine, 29 avril 2010

## Déclaration

En 1977, j'ai publié *Pétales de sang* et dit adieu à l'anglais comme langue de mes pièces de théâtre, de mes romans et de mes nouvelles. Tout mon travail de création, depuis, est directement écrit en kikuyu : mes romans, mes pièces de théâtre et mes livres pour enfants. J'ai toutefois continué à écrire des essais en anglais, notamment *Detained: A Writer's Prison Diary*, *Writers in Politics* et *Barrel of A Pen*.

Ce livre, *Décoloniser l'esprit*, achevé en 1986, est mon adieu à l'anglais pour quelque écrit que ce soit. À partir de maintenant, plus rien que le kikuyu et le kiswahili. J'espère malgré tout, par le bon vieil intermédiaire des traductions, pouvoir continuer à dialoguer avec tous.



## **I. La littérature africaine et sa langue**

### **1.**

On ne peut pas s'interroger sur la littérature africaine ni sur la langue dans laquelle elle est écrite sans réfléchir aux enjeux politiques d'une telle question. D'un côté, il y a l'impérialisme, sous ses formes coloniale et néocoloniale, qui n'en finit pas de vouloir remettre l'Africain aux labours, en lui collant des œillères pour éviter qu'il regarde hors du chemin tracé – bref l'impérialisme qui continue de contrôler l'économie, la politique et la culture africaines. Et puis en face il y a le combat des Africains pour affranchir leur économie, leur politique et leur culture de la mainmise euro-américaine et ouvrir une nouvelle ère, où souveraineté et autodétermination ne soient plus de vains mots.

Reprendre l'initiative de sa propre histoire est un long processus, qui implique de se réappropriier tous les moyens par lesquels un peuple se définit. Le choix d'une langue, l'usage que les hommes décident d'en faire, la place qu'ils lui accordent, tout cela est déterminant et conditionne le regard qu'ils portent sur eux-mêmes et sur leur environnement naturel et social, voire sur l'univers entier. La question de la langue est

cruciale et a toujours été au cœur des grandes violences faites à l'Afrique au xx<sup>e</sup> siècle.

Tout a commencé il y a cent ans, en 1885, à Berlin, le jour où les puissances capitalistes d'Europe se sont assises à une table et ont découpé un continent en colonies sans se soucier des peuples qui y vivaient, de leurs cultures et de leurs langues. Il semble que ce soit le destin des peuples africains de voir leur avenir tranché aux tables de conférences de métropoles occidentales : leur déchéance de pays souverains en colonies s'est décidée à Berlin ; leur conversion plus récente en néocolonies aux frontières inchangées s'est négociée autour des mêmes tables, à Londres, Paris, Bruxelles et Lisbonne. Le découpage hérité de Berlin, avec lequel l'Afrique vit encore, était évidemment – quoi qu'en aient dit les diplomates armés de bibles – économique et politique. Mais il était également culturel : à la conférence de Berlin, l'Afrique fut aussi partagée entre langues européennes. Les pays africains se virent définis et se définissent encore aujourd'hui sur la base de ce critère : pays anglophones, pays francophones et pays lusophones.

Les écrivains africains auraient dû frayer des chemins hors de cet encerclement linguistique ; hélas, ils en vinrent à se penser eux-mêmes en fonction des langues imposées. Même lorsqu'ils s'insurgèrent et embrassèrent les sentiments les plus radicalement proafricains, tentèrent de formuler au mieux les problèmes qui se posaient à

leur pays, ils n'abandonnèrent pas la conviction que la renaissance des cultures africaines viendrait des langues d'Europe. (Moi-même qui écris ce livre en anglais, ne devrais-je pas le savoir ? !)

## 2.

En 1962, je fus invité au fameux colloque des écrivains africains organisé par l'université de Makerere à Kampala, en Ouganda. La liste des participants comprenait de nombreux noms que les étudiants de tous pays citent aujourd'hui dans leurs dissertations. Quel était l'intitulé de ce colloque ? « Conférence des écrivains africains de langue anglaise. » J'étudiais alors l'anglais à l'université de Makerere, antenne outre-mer de l'université de Londres. L'année précédente, en 1961, j'avais terminé *La Rivière de vie*, ma toute première tentative romanesque. Je suivais sagement le chemin ouvert par les récits de Peter Abrahams ou par le roman *Le Monde s'effondre* de Chinua Achebe, paru en 1959. Il y avait aussi les auteurs des colonies françaises, la génération de Léopold Sédar Senghor et David Diop, mise en avant par l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* publiée à Paris en 1947-1948. Tous écrivaient en langue européenne, comme d'ailleurs l'ensemble des participants au colloque de 1962.

L'intitulé – « Conférence des écrivains africains de langue anglaise » – excluait d'emblée les auteurs

de langue africaine. Avec le recul, en examinant tout cela au prisme des questions que je me pose aujourd'hui, en 1986, je mesure l'aberration que cela représentait. Moi, simple étudiant, je me retrouvais invité sur la foi de deux nouvelles parues dans des revues étudiantes. Cependant que ni Shaaban Robert, alors le plus grand poète d'Afrique de l'Est en vie, auteur de plusieurs livres de prose et de poésie en kiswahili, ni Chief Fagunwa, grand écrivain nigérian, auteur de plusieurs titres en yoruba, n'étaient conviés.

Les débats sur le roman, la nouvelle, la poésie et le théâtre partaient d'extraits d'œuvres en anglais, excluant d'emblée les grandes œuvres en swahili, zoulou, yoruba, arabe, amharique ou en quelque langue africaine que ce soit. Cela n'empêcha pas la conférence des écrivains africains de langue anglaise, sitôt achevés les préliminaires d'usage, de commencer à discuter la première question à l'ordre du jour : « Qu'est-ce que la littérature africaine ? » Le débat qui s'ensuivit fut animé. Fallait-il appeler littérature africaine la littérature qui parlait de l'Afrique et de la vie en Afrique ? La littérature qu'écrivaient les Africains ? Que fallait-il faire d'un non-Africain qui écrivait sur l'Afrique ? Écrivait-il de la littérature africaine ? Qu'advenait-il si un écrivain africain décidait de situer son intrigue au Groenland ? Était-ce de la littérature africaine ? Ou était-ce la langue qui devait servir de critère ? Qu'en était-il alors de

l'arabe, parlé par certains Africains? Que faire du français et de l'anglais, devenus à leur façon des langues d'Afrique? Que se passait-il si un Européen décidait d'écrire sur l'Europe en langue africaine? Qu'advenait-il si... et si... et si... et si...? Sans que personne aborde à aucun moment cette question: la domination de nos langues et de nos cultures par celles d'Europe.

Aucun Fagunwa, aucun Shaaban Robert, aucun écrivain de langue africaine n'était là pour faire redescendre l'assemblée sur terre. Et à aucun moment la question ne fut posée: ce que nous écrivions était-il de la littérature africaine? La nature du public touché par les œuvres, le rôle décisif de la langue dans la détermination d'un lectorat d'une certaine classe et d'une certaine nationalité, rien de tout cela ne fut abordé. Le débat porta sur le thème des œuvres, le pays d'origine des auteurs et l'endroit où ils vivaient. L'anglais, au même titre que le français et le portugais, était implicitement accepté comme langue naturelle de la littérature, y compris africaine. Les cercles dirigeants voyaient en lui un rempart contre les risques de division inhérents au multilinguisme. Dans la sphère littéraire, beaucoup se réjouissaient que les langues européennes soient venues sauver les langues africaines d'elles-mêmes. Dans son avant-propos aux *Contes d'Amadou Koumba*, Sédar Senghor félicite Birago Diop d'avoir, pour ressusciter le style et l'esprit des vieux



contes et fables africains, choisi le français, « cette langue de gentillesse et d'honnêteté ».

L'anglais, le français et le portugais étaient venus à notre secours et nous acceptions ce don du ciel avec gratitude. Dans un discours intitulé « L'écrivain africain et la langue anglaise », Chinua Achebe se demande s'il est normal qu'un homme abandonne sa langue maternelle pour celle d'un autre : « Cela paraît une trahison affreuse, coupable, répréhensible. Pourtant je n'ai pas eu le choix. On m'a donné cette langue et j'ai l'intention de m'en servir. » Curieux paradoxe : les protestations d'horreur et les remords ne l'empêchent pas d'embrasser sans hésitation l'anglais. C'est ce qu'il nomme la « logique toute-puissante de la position inattaquable de l'anglais dans notre littérature ».

Cette logique, tous les participants du colloque l'avaient plus ou moins acceptée. Le seul défi qui nous importait était de parvenir à charger les langues européennes du poids de notre expérience personnelle d'Africains, en y annexant par exemple des proverbes africains et d'autres spécificités des traditions et du discours africains. Dans cette nouvelle tâche, Chinua Achebe, Amos Tutuola et Gabriel Okara faisaient à nos yeux figure de modèles. La longue marche à laquelle nous étions préparés pour mener à bien notre mission d'enrichir les langues étrangères en y injectant, entre les vieilles articulations rouillées, un « sang noir » senghorien, est mieux décrite

que nulle part dans ces lignes de Gabriel Okara :

En tant qu'écrivain attaché à l'utilisation aussi systématique que possible des idées africaines, de la philosophie africaine, des traditions et des images africaines, je suis convaincu que le seul moyen de les employer efficacement est de les traduire presque littéralement de la langue d'origine de l'écrivain dans la langue européenne dont je me sers comme moyen d'expression. Je me suis constamment efforcé dans mes écrits de rester aussi près que possible des expressions vernaculaires. Chaque mot, chaque suite de mots, chaque phrase et même chaque nom suffisent, dans les langues africaines, à révéler les normes sociales, les coutumes et les valeurs de tout un peuple. Pour réussir à tirer parti des images du discours africain et de leur vivacité, j'ai dû commencer par me défaire de l'habitude de penser en anglais. Cela a été difficile au début, mais j'ai travaillé. J'ai étudié chaque expression que j'utilisais en ijaw, examiné le contexte dans lequel je l'utilisais pour tenter d'en découvrir l'équivalent le plus proche en anglais. Ce fut un exercice fascinant.

Comment expliquer qu'un écrivain africain, ou quelque écrivain que ce soit, devienne à ce point obsédé par l'idée d'emprunter à sa langue

maternelle des expressions pour en enrichir d'autres langues ? Comment expliquer qu'il se sente investi d'une pareille mission ?

D'autres questions auraient pu s'imposer à nous : comment enrichir notre propre langue ? Comment emprunter au riche héritage humaniste d'autres peuples, habitant d'autres pays, à d'autres époques, de quoi enrichir notre propre patrimoine ? Pourquoi ne pas traduire Balzac, Tolstoï, Brecht, Lu Xun, Neruda, Kim Chi Ha, Marx, Lénine, Einstein, Galilée, Eschyle, Aristote et Platon en langue africaine ? Pourquoi ne pas bâtir des monuments littéraires dans nos propres langues ? Par quelle impossibilité, en un mot, un Gabriel Okara ne pourrait-il pas se tuer à la tâche pour bâtir son œuvre en ijaw, langue dont il est le premier à accorder qu'elle recèle des abîmes de philosophie et un fonds inépuisable d'idées et d'expériences ? Quelle est notre responsabilité dans la lutte des peuples africains ?

Non, ces questions ne furent pas posées. Le problème qui semblait nous inquiéter davantage était le suivant : au terme de toute cette gymnastique littéraire consistant à emprunter à nos langues pour accroître la vigueur et l'énergie de l'anglais et du français, le résultat serait-il malgré tout reçu comme du *bon* anglais et du *bon* français ? Les propriétaires de ces langues trouveraient-ils à redire à cet usage ? Et sur ce point nous étions beaucoup plus sûrs de nos droits ! « Je crois que l'anglais sera

capable de porter le poids de mon expérience d'Africain, écrivait Chinua Achebe. Seulement il faudra que ce soit un nouvel anglais, continuant de communier pleinement avec sa demeure ancestrale, mais suffisamment acclimaté pour pouvoir refléter les réalités africaines. »

La position de Gabriel Okara sur ce point résumait bien celle de notre génération : « Certains regardent peut-être cette façon d'écrire l'anglais comme une profanation, mais il n'en est rien. Les langues vivantes grandissent, comme les êtres vivants, et l'anglais est loin d'être une langue morte. Il y a l'anglais américain, l'anglais antillais, l'anglais australien, l'anglais canadien, l'anglais néo-zélandais. Tous ajoutent vie et vigueur à la langue en l'enrichissant de leurs cultures respectives. Pourquoi ne pourrait-il pas y avoir un anglais nigérian, ou un anglais d'Afrique de l'Ouest grâce auquel exprimer à notre façon nos idées, notre pensée et notre philosophie ? »

Comment en sommes-nous venus à accepter cette « logique toute-puissante de la position inattaquable de l'anglais » dans notre littérature, notre culture et notre vie politique ? Quelle route nous a conduits du Berlin de 1885, en passant par Makerere en 1962, jusqu'à la situation actuelle où perdure cette logique apparue il y a un siècle ? Comment a-t-il été possible que nous, écrivains africains, fassions preuve de tant de

faiblesse dans la défense de nos propres langues et de tant d'avidité dans la revendication de langues étrangères, à commencer par celles de nos colonisateurs ?

Le découpage de 1885 fut imposé par l'épée et le fusil. Mais le cauchemar de l'épée et du fusil fut suivi de la craie et du tableau noir. À la violence physique du champ de bataille succéda la violence psychologique de la salle de classe. Alors que la brutalité du premier sautait aux yeux, celle de la deuxième se para de bonnes intentions, comme le montre le roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane où l'impérialisme colonial se distingue par le pouvoir de dispenser alternativement, avec une égale efficacité, la blessure et les soins : « On commença, dans le continent noir, à comprendre que leur puissance véritable résidait, non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons. L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes. »

Le principal moyen par lequel ce pouvoir nous fascina fut la langue. Il nous soumit physiquement par le fusil ; mais ce fut par la langue qu'il subjuguait nos esprits.

3.

Je suis né dans une famille nombreuse de paysans : un père, quatre femmes et environ vingt-huit enfants. Comme chacun d'entre nous alors, j'appartenais aussi à une famille plus étendue et à la communauté dans son ensemble. Nous parlions kikuyu aux champs. Nous parlions kikuyu à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Je me rappelle très distinctement les soirs de veillées autour du feu. C'étaient surtout les adultes qui racontaient les histoires, mais tout le monde écoutait attentivement. Nous, les enfants, les racontions le lendemain à d'autres enfants restés cueillir les fleurs de pyrèthre, les feuilles de thé ou les baies de café des propriétaires terriens européens et africains.

Les histoires, qui mettaient le plus souvent en scène des animaux, étaient toutes en kikuyu. Le lièvre, parce qu'il était petit, faible, mais plein d'ingéniosité et de ruse, était notre héros. Nous ne faisons qu'un avec lui dans ses combats contre les brutes, le lion, le léopard, l'hyène. Ses victoires étaient les nôtres et nous apprenaient que le gringalet peut venir à bout du colosse. Nous accompagnions les animaux dans leurs luttes contre les adversités de la nature – la sécheresse, la pluie, le soleil, le vent – qui les forçaient souvent à s'allier et à coopérer. Nous écoutions aussi le récit de leurs duels, ceux surtout qui opposaient les fauves à leurs proies. Chacun de ces affrontements nous

instruisait sur les rapports humains et les conflits de la vie réelle.

Il y avait aussi les histoires à personnages humains. Elles comprenaient deux types d'êtres : les hommes dignes de ce nom – courageux, bons, compatissants, bienveillants, généreux – et les loups-pour-l'homme jamais rassasiés, avides, égoïstes, individualistes, indifférents à toute forme d'intérêt général. L'entraide était souvent louée et présentée comme le souverain bien. Il arrivait que des animaux s'allient aux hommes contre les ogres et les prédateurs, comme dans l'histoire où la colombe, après avoir été nourrie de graines de ricin, file chercher le forgeron parti travailler loin de chez lui et le prévient que sa femme enceinte risque d'être dévorée par les ogres à deux bouches.

Il y avait de bons et de mauvais conteurs. Les bons pouvaient dire et redire la même histoire sans jamais nous lasser. Il arrivait qu'ils reprennent une histoire racontée par un autre : elle semblait aussitôt plus vivante et plus haletante. La différence tenait au choix des mots et des images, aux inflexions de la voix, aux brusques changements de ton. Nous apprenions de cette façon le prix du vocabulaire et des nuances. La langue ne se réduisait pas à une suite de mots. Elle avait un pouvoir de suggestion qui excédait largement sa signification immédiate. Ce goût pour la magie du verbe était encouragé par des jeux, des devinettes, des calembours, des proverbes, des allitérations sans

queue ni tête que nous débitions pour le plaisir des sonorités. Nous n'apprenions pas seulement le sens de notre langue, nous savourions sa musique. Le foyer et les champs étaient notre seule école maternelle, mais la langue de nos veillées nocturnes, la langue de notre communauté et la langue de nos travaux aux champs ne faisaient qu'un, c'est ce qui importe ici.

Par la suite j'allai à l'école, une école coloniale, et cette harmonie fut rompue. La langue de mon éducation cessa d'être celle de ma culture. J'allai d'abord à Kamaandura, une école tenue par les missionnaires, puis à l'école de Maanguuu, tenue par des nationalistes de l'Association des écoles kikuyu indépendantes. L'enseignement était encore en kikuyu et la première fois qu'on me félicita pour mon écriture, ce fut à propos d'une composition en kikuyu. Pendant quatre ans, la langue que j'appris à l'école continua d'être la langue de ma communauté paysanne de Limuru. Après la déclaration de l'état d'urgence en 1952, toutes les écoles tenues par des patriotes nationalistes furent saisies par le régime colonial et placées sous la coupe de Bureaux de l'enseignement gérés par des Anglais. L'anglais devint ma langue à l'école. Au Kenya, il devint plus qu'une langue : il devint *la* langue, devant laquelle toutes les autres durent s'incliner révérencieusement.

À partir de ce moment, être surpris à parler kikuyu à proximité de l'école devint une épreuve



affreusement humiliante. Le coupable était puni – trois à cinq coups de canne sur les fesses nues – et on le forçait à porter autour du cou une pancarte « JE SUIS STUPIDE » ou « JE SUIS UN ÂNE ». Parfois on lui réclamait une amende démesurée. Et comment les instituteurs s'y prenaient-ils pour repérer les coupables ? Ils donnaient le matin un bouton à un élève et chargeaient l'enfant de le remettre au premier camarade qui dirait un mot dans sa langue maternelle. L'élève qui avait entre les mains le bouton à la fin de la journée dénonçait le camarade qui le lui avait donné, lequel dénonçait à son tour l'enfant qui avait eu le bouton avant lui, et de fil en aiguille tous les coupables de la journée étaient nommés. Belle façon d'enseigner aux enfants la délation et de les inciter de bonne heure à trahir leurs proches et leur communauté !

La politique concernant l'anglais était l'exact inverse. Le moindre succès en anglais écrit ou oral était largement récompensé : prix, applaudissements, prestige – c'était la voie royale. L'anglais devint la mesure de l'intelligence en lettres, en sciences et dans toutes les branches du savoir. L'anglais devint, pour chaque enfant, le principal critère de réussite au sein du système scolaire.

Le système éducatif colonial se caractérise, outre la ségrégation entre colonisateurs et colonisés, par sa structure pyramidale : une large base au niveau primaire, un secondaire qui s'étrécit,

une université plus étroite encore. Le passage du primaire au secondaire se décidait à mon époque par le biais d'un examen, l'examen préliminaire kenyan, au cours duquel chaque élève se soumettait à six épreuves allant des maths aux sciences naturelles et au kiswahili. Toutes les épreuves se déroulaient en anglais. Aucun candidat ne pouvait être reçu, si brillantes que soient ses notes dans les autres matières, s'il n'avait pas réussi l'épreuve d'anglais. Je me souviens qu'un camarade de classe obtint les félicitations dans toutes les matières, excepté l'anglais, où il échoua ; il fut ajourné. Moi qui n'avais obtenu que des notes honorables ailleurs, mais une distinction en anglais, on m'envoya au collège de l'Alliance, l'une des institutions pour Africains les plus élitistes du pays. Les critères d'accès à l'université de Makerere étaient sensiblement les mêmes : nul ne pouvait être admis à revêtir la robe rouge d'étudiant s'il n'avait d'abord obtenu une distinction – pas seulement la moyenne ! – en anglais. Ainsi la place la plus convoitée de la pyramide et du système n'était-elle accessible qu'aux détenteurs d'un certificat d'excellence en anglais. C'était le sésame et la seule voie d'accès aux rangs de l'élite locale.

L'éducation littéraire ne pouvait qu'être influencée par cette domination linguistique, et contribuer en retour à la renforcer. La littérature orale en langues kenyanes disparut. À l'école primaire, nous lûmes désormais du Dickens et du Stevenson

abrégés, ainsi que du Rider Haggard. Jim Hawkins, Oliver Twist, Tom Brown – au lieu du lièvre, du léopard et du lion – devinrent nos compagnons d'aventure quotidiens.

Cette langue et cette littérature nous éloignaient jour après jour de nous-mêmes – nous arrachaient à notre monde pour nous plonger dans un autre. Quel impact le système colonial avait-il au juste sur nous, enfants kenyans ? À quels effets aboutissaient, d'une part, cette éradication systématique de nos langues et de notre littérature, et d'autre part la promotion forcenée de l'anglais et de la littérature anglaise ?

#### 4.

La langue, toute langue, possède deux dimensions : elle est à la fois moyen de communication et vecteur de culture. L'anglais, par exemple, est parlé en Grande-Bretagne, en Suède, au Danemark. Mais pour les Suédois et les Danois il n'est qu'un moyen de communication avec les non-Scandinaves ; il ne dit rien de leur culture. Pour les Britanniques, au contraire, et surtout pour les Anglais, il est indissociablement moyen de communication et vecteur de culture et d'histoire. De même, le kiswahili est largement utilisé comme moyen de communication en Afrique orientale et centrale, mais rares sont au fond les peuples pour lesquels il est vraiment vecteur de culture, comme c'est le cas dans

certaines régions du Kenya et de Tanzanie, en particulier à Zanzibar, où il est la langue maternelle des habitants.

Les hommes ont toujours eu besoin d'échanger, explique Marx. La forme d'échange la plus élémentaire est celle qui lie les êtres dès lors qu'ils s'unissent pour produire des richesses ou des biens nécessaires à la vie, nourriture, vêtements, habitations. Une communauté apparaît dès lors qu'on se partage le travail. La communauté la plus simple est celle que forment un homme, une femme et leurs enfants au sein d'un foyer; puis vient le partage des tâches entre chasseurs, cueilleurs et forgerons, et ainsi de suite, jusqu'à la division complexe du travail dans les usines modernes, où le moindre produit, tee-shirt, chaussure, requiert l'intervention de nombreuses mains et de nombreux esprits. Ces échanges liés à la division des tâches peuvent se doubler d'échanges verbaux, qui reflètent et facilitent les rapports de production. Ils peuvent enfin se doubler d'un troisième type d'échange, postérieur d'un point de vue historique : l'échange de signes écrits, des nœuds de berger les plus élémentaires matérialisant le nombre de têtes de bétail et des hiéroglyphes des chanteurs et poètes kikuyus aux systèmes graphiques les plus complexes d'aujourd'hui.

Dans la plupart des sociétés, langue écrite et langue parlée sont identiques. Ce qui est écrit sur le papier peut être lu à n'importe qui : c'est la

langue que chacun a parlée en grandissant. Dans ce type de société, il existe une harmonie entre les deux sphères : l'interaction de l'enfant avec la nature et avec ceux qui l'entourent passe par des mots qui sont à la fois le produit et le reflet de cette interaction. La sensibilité de l'enfant s'exprime dans la langue qui est celle de son expérience quotidienne.

C'est également par l'échange que se développe la culture. À force de répéter du matin au soir les mêmes tâches au sein du même environnement, des schèmes se mettent en place, habitudes, gestes, comportements, expérience, goût d'un certain rythme, façons de voir qui se transmettent à la génération suivante et l'aident à progresser à son tour. Avec le temps, ces valeurs se sédimentent et deviennent des évidences dont chacun se sert pour juger quotidiennement du vrai et du faux, du bien et du mal, du beau et du laid, du courageux et du lâche, du généreux et du mesquin. À la fin c'est une façon de vivre à part entière ; une culture est née, différente des autres, douée d'une histoire propre, de valeurs éthiques, esthétiques et morales propres, bref de « lunettes mentales » singulières, à travers lesquelles les hommes d'un peuple envisagent leur place dans l'univers et s'envisagent eux-mêmes. Tout cela, qui fonde l'identité d'un peuple, se traduit à travers la langue. Chaque langue en tant que culture est la mémoire de l'expérience collective d'un peuple à travers l'histoire. Pas de culture sans

langue pour permettre son apparition, sa croissance, sa sédimentation, son explicitation et sa transmission de génération en génération.

Toute culture est le produit d'une histoire, qu'elle reflète à sa façon, et de rapports entre êtres humains unis pour créer de la richesse et se la répartir. Mais la culture n'est pas seulement le reflet de ces rapports ; elle les reflète à travers des images et des représentations du monde, si bien que la langue en tant que culture joue aussi ce rôle : celui d'un générateur de représentations dans l'esprit de l'enfant. Notre perception de nous-mêmes en tant que peuple, individuellement et collectivement, repose sur ces images et ces représentations qui contiennent parfois d'être en accord avec le monde et le cadre où elles sont apparues, mais parfois ne le sont plus. Notre capacité à affronter le monde avec inventivité dépend de l'adéquation ou non de ces représentations à la réalité de nos rapports avec le monde – de la façon dont elles éclairent ou non ces rapports. La langue comme culture est le prisme à travers lequel nous entrons en contact avec nous-mêmes, avec les autres et avec le monde. Elle nous traverse de l'intérieur. La faculté de langage, la faculté d'ordonner des sons de façon à se faire comprendre d'autres êtres humains, est universelle, aussi universelle que le besoin des hommes d'affronter la nature et de s'affronter entre eux. Mais la façon d'ordonner les sons et les mots dans une phrase, les règles auxquelles obéit leur

agencement, varie d'une langue à l'autre. C'est la langue dans ce qu'elle a de singulier et de propre à une communauté historique, non le langage dans son universalité, qui porte la culture. Et c'est avant tout par la littérature écrite et la littérature orale qu'une langue transmet les représentations du monde dont elle est porteuse.

**5.**

Quel effet l'imposition par les colons d'une langue étrangère avait-elle donc sur nous, enfants kenyans ?

Le véritable objectif du colonialisme était de contrôler les richesses : contrôler ce que les gens produisaient, mais aussi la façon dont ils le produisaient et se le répartissaient. Contrôler, en un mot, l'ensemble des relations entretenues par les habitants dans la vie de tous les jours. Ce contrôle, le colonialisme l'imposa par la conquête militaire et la dictature qui s'ensuivit. Mais le champ le plus important sur lequel il jeta son emprise fut l'univers mental du colonisé : les colonisateurs en vinrent, par la culture, à contrôler la perception que le colonisé avait de lui-même et de sa relation au monde. L'emprise économique et politique ne peut être totale sans le contrôle de l'esprit. Contrôler la culture d'un peuple, c'est contrôler la représentation qu'il se fait de lui-même et de son rapport aux autres.

Dans le cas du colonialisme, l'établissement de cette emprise prit deux formes : la destruction ou la dévalorisation systématique de la culture des colonisés, de leur art, de leurs danses, de leurs religions, de leur histoire, de leur géographie, de leur éducation, de leur littérature écrite et orale – et inversement la glorification incessante de la langue du colonisateur. La soumission de l'univers mental du colonisé ne pouvait aller sans la soumission des langues des peuples colonisés aux langues des nations colonisatrices.

En imposant une langue étrangère et en supprimant les langues autochtones écrites et parlées, le colonialisme brisa l'harmonie jusque-là établie entre l'enfant et sa langue. Loin de refléter les rapports de la vie réelle, la langue imposée ne correspondait plus à rien de la vie de la communauté. Cela explique peut-être pourquoi le mot « technologie » continue de nous paraître vaguement étranger et de nous sembler *leur* invention plutôt que la nôtre. J'avais toujours trouvé au mot « missile » des sonorités étrangères et lointaines, jusqu'à ce que j'apprenne récemment son équivalent en kikuyu, « *ngurukubi* », qui me le fit appréhender différemment. Apprendre, pour l'enfant des colonies, devint une activité cérébrale et cessa d'être une expérience sensible.

À l'oral, pourtant, les langues imposées ne parvinrent jamais vraiment à faire disparaître les langues autochtones. C'est donc surtout à l'écrit que



leur domination se traduisit de façon spectaculaire. La langue de l'enfant africain scolarisé était étrangère. La langue des livres qu'il lisait était étrangère. La langue dans laquelle il réfléchissait était étrangère. La moindre de ses pensées se coulait dans le moule d'une langue étrangère, si bien que la langue écrite de tout enfant dont la scolarité se prolongeait (sa langue écrite et souvent sa langue orale à l'intérieur des murs de l'école) finissait par devenir distincte de la langue qu'il parlait à la maison. Il n'y avait plus le moindre rapport entre le monde écrit de l'enfant (celui de ses journées à l'école) et le monde domestique de sa famille et de sa communauté. L'harmonie était irrévocablement rompue, le monde intérieur de l'enfant coupé de son environnement naturel et social : c'était ce qu'on pourrait appeler l'aliénation coloniale – une aliénation que renforça l'enseignement de l'histoire, de la géographie et de la musique, où l'Europe occupait toujours le centre de l'univers.

Cette fracture entre l'enfant et son environnement immédiat apparaît mieux encore si on examine la culture à laquelle l'élève se trouvait, par la langue, exposé : une culture tout entière produite par un monde étranger, qui l'obligeait à se considérer d'un point de vue extérieur à lui-même. *Capturés de bonne heure* est le titre d'un livre de Bob Dixon sur le racisme, la lutte des classes, le sexe et la politique dans la littérature pour enfants. « Les capturer de bonne heure »

était exactement la politique du système colonial vis-à-vis des enfants colonisés. Il fallait ensuite des années, dans le meilleur des cas, pour éradiquer les représentations du monde inoculées dès le plus jeune âge dans leur esprit. Dans la mesure où la culture ne se contente pas de refléter l'univers à travers des images mais conditionne notre regard sur le monde, l'enfant des colonies finissait par regarder son propre univers du même œil que les colonisateurs. Il ne voyait plus le monde qu'à travers le regard de la littérature de sa langue d'adoption. Cette littérature représentait peut-être la meilleure tradition humaniste – Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoï, Gorki, Brecht, Choloikov, Dickens – mais pour ce qui est de l'aliénation et du fait de se considérer d'un point de vue extérieur à soi, cela ne changeait rien. L'illustre miroir de l'imagination se trouvait en Europe et l'ensemble de l'univers, son histoire, sa géographie, sa culture, s'ordonnaient invariablement à partir de ce centre.

Mais le pire était l'image que les langues imposées à l'enfant lui renvoyaient de son propre monde. Il n'apprenait pas seulement à associer la langue de son peuple à l'infériorité sociale, à l'humiliation, aux châtiments corporels, à des formes d'intelligence et d'aptitudes foulées aux pieds, voire purement et simplement à la bêtise, l'incohérence et la barbarie; tout cela s'étayait de théories qu'il rencontrait dans les œuvres de grandes figures du

racisme comme Rider Haggard ou Nicholas Monsarrat, sans parler des jugements à l'emporte-pièce qu'il trouvait chez certains monuments de la culture et du panthéon philosophique occidental comme Hume («le nègre est par nature inférieur aux Blancs»), Thomas Jefferson («les Noirs sont inférieurs aux Blancs quant aux dons du corps et de l'esprit») ou encore Hegel, pour qui l'Afrique est pareille à une terre restée en enfance et encore enveloppée, du point de vue du développement de la conscience historique, de ténèbres excluant que rien de profitable à l'humanité ait la moindre chance d'y être jamais découvert.

Dans sa communication «Littérature écrite et représentations noires», lue en 1973 à la conférence de Nairobi sur l'enseignement de la littérature africaine à l'école, l'universitaire kenyane Micere Mugo a raconté comment le portrait de la vieille Gagool, dans *Les Mines du roi Salomon* de Rider Haggard, lui avait pendant des années inspiré une frayeur mortelle chaque fois qu'elle voyait une vieille femme africaine. Dans son autobiographie *Cette vie*, Sydney Poitier a décrit la façon dont il en était venu, à force de lectures, à associer l'Afrique aux serpents. À son arrivée en Afrique, descendu dans un hôtel moderne d'une grande ville, il ne put s'endormir et passa la nuit à vérifier qu'aucun reptile ne se cachait nulle part, y compris sous son lit ! Ces deux-là ont su identifier l'origine de leur peur. Mais de nombreux autres ne peuvent

en faire autant et continuent de subir au quotidien, dans leurs choix culturels et politiques, l'influence de cette image négative.

Bien que la langue coloniale lui ait été imposée, Léopold Sédar Senghor a très clairement dit que si on le laissait libre de recommencer, il opérerait de nouveau pour le français. Il se fait presque lyrique dans sa soumission à sa langue d'adoption : « Si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle [...]. Je sais ses ressources pour l'avoir goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. [...] Chez nous, les mots sont naturellement nimbés d'un halo de sève et de sang ; les mots du français rayonnent de mille feux, comme des diamants. Des fusées qui éclairent notre nuit. »

En récompense de ses loyaux services, Senghor s'est vu gratifier d'une place d'honneur à l'Académie française, chargée de sauvegarder la pureté de la langue française. Au Malawi, le président Banda a érigé son propre monument en créant une institution, la Kamuzu Academy, conçue pour aider les plus brillants élèves du pays dans leur cursus en anglais : « La Kamuzu Academy est un lycée destiné à former des garçons et des filles dignes d'intégrer des universités comme Harvard, Chicago, Oxford, Cambridge ou Edimbourg et capables de tenir tête à leurs pairs du monde entier. Le président a imposé que le

latin y occupe une place majeure parmi les cours. Tout enseignant devra avoir fait au moins un peu de latin au cours de sa formation académique. Le président Banda a souvent dit que personne ne pouvait maîtriser parfaitement l'anglais s'il ne connaissait pas d'autres langues comme le latin ou le français. »

Comble d'aberration, aucun professeur local n'est autorisé à enseigner à l'académie – aucun n'est assez compétent sans doute – et l'ensemble du personnel enseignant vient de Grande-Bretagne. Un Malawien risquerait probablement de faire baisser le niveau, ou de nuire à la pureté de l'anglais enseigné ! Peut-on rêver meilleur exemple de haine de soi, et de déférence plus servile envers tout ce qui, même mort, provient de l'étranger ?

Dans les livres d'histoire et les conversations de comptoir, on a souvent souligné les prétendues différences d'un empire colonial à l'autre, et opposé le contrôle indirect exercé par les Britanniques (ou plutôt leur pragmatisme en l'absence de véritable programme) à la politique d'assimilation culturelle délibérée mise en œuvre par les Français et les Portugais. Ce ne sont au fond que des différences de détail. Au bout du compte l'effet était le même : l'engouement de Senghor pour le français et son universalité n'est pas si éloigné de la reconnaissance témoignée par Chinua Achebe à la langue anglaise en 1964 : « Ceux d'entre nous qui ont hérité de l'anglais ne mesurent peut-être pas la valeur de ce

legs. » Pas plus qu'il ne diffère au fond des déclarations de ceux d'entre nous qui abandonnèrent notre langue maternelle et décidèrent d'adopter pour nos écrits les langues européennes.

En fin de compte, la conférence des écrivains africains de langue anglaise se contenta d'entériner, de plein gré et presque avec orgueil, ce que des décennies d'éducation intransigeante et de mise au pas nous avaient déjà forcés à accepter : la « position inattaquable de l'anglais dans notre littérature ». Cette suprématie était profondément liée à l'impérialisme. Mais nous ne prîmes la peine de remettre en question ni l'impérialisme ni ses effets. C'est le triomphe définitif d'un système de domination, quand les dominés se mettent à chanter ses vertus.

## 6.

Les deux décennies qui suivirent la conférence de Makerere donnèrent au monde une littérature unique – romans, nouvelles, poèmes, pièces de théâtre écrits par des Africains d'expression française, anglaise ou portugaise, littérature qui ne tarda pas à se voir canonisée par nombre d'études critiques et toute une industrie universitaire.

Ce fut, dès le premier instant, la littérature d'une petite-bourgeoisie issue des écoles et des universités coloniales. Il n'y avait pas la moindre possibilité qu'il en fût autrement, étant donné le

médium linguistique qui était le sien. Son essor et son succès grandissant allèrent de pair avec l'accession progressive de cette classe aux responsabilités économiques et politiques. Mais cette petite-bourgeoisie était nombreuse et traversée de disparités. Elle allait de ceux qui servaient d'intermédiaires entre la bourgeoisie des métropoles européennes et les populations des colonies et rêvaient d'une alliance durable avec l'impérialisme (fraction que dans mon livre *Journal d'un écrivain en prison* j'ai nommée « bourgeoisie de *compradors* ») à ceux que j'appellerai ici « bourgeoisie nationaliste » ou « patriotique » et qui aspiraient à une indépendance économique sans concessions, qu'elle fût capitaliste ou prît la forme d'un socialisme acclimaté. Par l'origine de ses auteurs, par les thèmes qu'elle abordait et le public qu'elle touchait, la littérature émergente était d'abord celle de cette bourgeoisie nationaliste.

Sur le plan international, elle ne fut pas inutile à cette classe, investie de responsabilités politiques, économiques et éducatives importantes dans les pays nouvellement affranchis et dans les pays continuant à lutter pour leur indépendance ; elle aida les dirigeants nationalistes à faire connaître l'Afrique au reste du monde et à montrer que le continent avait un passé et une culture dignes de ce nom.

Sur le plan intérieur, la nouvelle littérature fournit à la bourgeoisie nationaliste une charpente de références culturelles dont celle-ci put

se revendiquer ; elle permit le développement d'un sentiment de classe qui faisait jusque-là défaut aux dirigeants, déchirés entre leurs racines paysannes et leur culture métropolitaine d'adoption. Elle leur donna confiance en eux : ils avaient désormais un passé, une culture et une littérature à opposer aux donneurs de leçons racistes d'Europe. Cette confiance – manifeste dans le ton des écrits, la virulence des critiques adressées à la civilisation bourgeoise européenne et la conviction nouvelle, notamment chez les défenseurs de la négritude, que l'Afrique avait quelque chose d'inédit à apporter au monde – alla de pair avec l'ascension politique de la bourgeoisie nationaliste à la veille et au lendemain immédiat de l'indépendance.

Cette littérature s'inscrivait dans le grand soulèvement anticolonial et anti-impérialiste qui embrasait alors l'Asie, l'Afrique, l'Amérique latine et les Caraïbes. Inspirée par l'affaiblissement politique général et par les premiers soulèvements armés au Kenya, elle prenait son souffle et son inspiration dans la paysannerie, dont elle empruntait les proverbes, les histoires, les devinettes et les vieux conseils de sages. Elle brûlait d'impatience et d'optimisme, dans un monde de l'après-guerre enflammé de révolutions nationalistes et de luttes pour l'indépendance, de la Chine à l'Inde et de l'Algérie au Ghana et au Nigéria, d'ores et déjà indépendants.



Plus tard, lorsque la faction des *compradors* prit le pouvoir et renforça les liens économiques avec les anciennes puissances impérialistes, plongeant le pays dans un ordre néocolonial, cette littérature prit un ton de plus en plus critique, dénonciateur, cynique, désillusionné, amer. À quelques différences de détail et d'accent près, les livres devinrent unanimes à dénoncer une indépendance et des espérances trahies. Mais à qui s'adressaient les listes de doléances restées lettre morte, les inventaires d'erreurs et de crimes, les appels à un tournant éthique ? À la bourgeoisie impérialiste ? À la petite-bourgeoisie au pouvoir ? Aux militaires, partie intégrante de cette petite-bourgeoisie ? Non. Ils cherchaient à l'évidence à toucher un autre public, en premier lieu les paysans et les ouvriers, en un mot le peuple. Cette quête d'un nouveau public et d'orientations inédites se traduisait par la recherche de formes simples, l'adoption d'un ton plus direct et souvent l'appel à l'action immédiate. Elle influençait aussi le contenu des œuvres. Au lieu de montrer l'Afrique comme un bloc indifférencié d'obscurité oubliée par l'histoire, la nouvelle littérature s'efforçait d'analyser la structure des sociétés néocoloniales et d'en examiner la complexité. Mais ces efforts continuaient de se heurter aux limites inhérentes aux langues d'Europe (revendiquées avec moins de vigueur et de conviction que par le passé). Coupée du peuple, prisonnière des barrières

linguistiques héritées du colonialisme, la nouvelle littérature échouait à rassembler au-delà d'une frange d'étudiants, de professeurs et de fonctionnaires en tous genres.

Ce lectorat petit-bourgeois, désigné d'avance par la langue choisie, présentait de nombreuses failles. Étant donné sa position relativement indéterminée en termes économiques par rapport aux masses contestataires, la petite-bourgeoisie s'est spécialisée dans les changements d'humeur et les retournements de veste : elle prend selon les moments, comme le caméléon, la couleur de la classe dont elle est la plus proche et avec laquelle elle a le plus d'affinités. Elle peut se laisser entraîner vers l'action en période de raz-de-marée révolutionnaire ; elle peut à l'inverse se murer dans le silence, la peur, le cynisme, le repli narcissique, l'angoisse existentielle, ou même aller jusqu'à collaborer avec le pouvoir en place aux grandes heures réactionnaires. En Afrique, cette petite-bourgeoisie a toujours oscillé entre la bourgeoisie impérialiste et sa frange de *compradors* néocoloniaux d'une part, et d'autre part la paysannerie et la classe ouvrière. Ce défaut d'identité sociale et psychologique stable se retrouve dans la littérature qu'elle a produite. À la conférence de Makerere déjà, les écrivains invités parlaient de leur identité, ou de la crise de leur identité, comme si cette identité ne faisait qu'un avec celle de la société entière. Ils appelaient « littérature africaine » leur littérature en langue

européenne, comme s'il n'y avait jamais eu de littérature en langue africaine. Certains croyaient se tirer du dilemme en allant jusqu'à soutenir que les langues européennes étaient désormais des langues africaines à part entière, ou en s'efforçant d'« africaniser » leur français et leur anglais – en ayant soin toutefois que l'on continue d'y reconnaître du français, de l'anglais ou du portugais. En refusant pourtant d'affronter la question de la langue, et en se faisant les hérauts d'une identité collective illusoire, ils confortaient surtout leur suprématie.

Au fil du temps, cette littérature, que Janheinz Jahn a qualifiée de « néo-africaine », finit par réussir à asseoir le mythe d'un pays peuplé de paysans et d'ouvriers anglophones (ou francophones, ou lusophones) – ce qui revenait à nier purement et simplement les faits et la réalité historique. À cette paysannerie et cette classe ouvrière d'expression française ou anglaise qui n'existait que dans les romans et les pièces de théâtre, les auteurs de la nouvelle littérature prêtaient leurs doutes, leur besoin d'évasion narcissique, leurs angoisses existentielles, leurs interrogations sur la condition humaine et jusqu'à leurs traits de petits-bourgeois déchirés entre deux mondes.

En fait, s'il n'avait tenu qu'à cette classe, les langues africaines auraient définitivement cessé d'exister – et avec elles l'indépendance !

7.

Mais les langues africaines refusèrent de mourir. Elles n'allèrent pas rejoindre le latin parmi les langues mortes vouées aux fouilles, aux classifications et aux colloques internationaux d'archéologues linguistes.

Ces langues, cet héritage des nations d'Afrique, la paysannerie les maintint en vie. Aux yeux des paysans, rien n'opposait le fait de parler sa langue maternelle à celui d'appartenir à un ensemble géographique national ou continental plus vaste. Il n'y avait nulle contradiction entre l'appartenance communautaire immédiate, la nationalité dictée par les frontières de 1885 et l'identité africaine en général. Ils parlaient joyeusement le wolof, le haoussa, le yoruba, l'ibo, l'arabe, l'amharique, le kiswahili, le kikuyu, le luo, le luhya, le shona, le ndebele, le kimbundu, le zoulou ou le lingala, sans pour autant vouloir écarteler les États multinationaux. À l'époque de la lutte anticoloniale, ils firent preuve d'une capacité sans bornes à s'unir autour du meilleur chef de file ou parti, de quelque bord qu'il fût, pourvu qu'il incarnât de façon consistante l'anti-impérialisme. Et s'il y eut bien une faction qui plus d'une fois provoqua des divisions qui faillirent tourner au conflit ouvert, ce fut au contraire la petite-bourgeoisie, en particulier les *compradors*, avec leur culte du français, de l'anglais et du portugais, leurs rivalités mesquines, leur chauvinisme

ethnique. Non, la paysannerie n'avait pas la moindre honte des langues qu'elle parlait, pas plus que des cultures transmises par ces langues !

En réalité les paysans et les ouvriers furent forcés d'adopter la langue du maître et l'africanisèrent sans s'embarrasser des révérences qu'on trouve chez Senghor et Achebe ; ils se l'approprièrent avec si peu de complexes qu'ils finirent par forger de nouvelles langues africaines, comme le krio au Sierra Leone ou le pidgin au Nigeria, qui empruntent leur syntaxe et leur rythme aux langues africaines. Toutes ces langues étaient parlées dans la vie de tous les jours, les cérémonies, les meetings politiques, et par-dessus tout à travers le riche patrimoine de la littérature orale, proverbes, contes, poèmes et devinettes.

La paysannerie et la classe ouvrière donnèrent naissance à des chanteurs qui, non contents d'interpréter les chants traditionnels, en inventaient de nouveaux pour raconter leurs luttes, leur vie dans les usines et les villes, leur expérience de militants. Ces chanteurs imposèrent à leur langue de nouveaux tours, la renouvelèrent et la revigorèrent en y injectant des mots nouveaux, des expressions inédites, et plus généralement en l'habituant à rendre compte des nouveaux bouleversements de l'Afrique et du monde.

Le monde ouvrier et le monde paysan donnèrent naissance à leurs propres écrivains, ou attirèrent dans leurs rangs des intellectuels de la

petite-bourgeoisie qui se mirent à écrire en langue africaine. Ce furent les Heruy Wolde Sellassie, Germacaw Takla Hawaryat, Shaaban Robert, Abdullatif Abdalla, Ebrahim Hussein, Euphrase Kezilahabi, Benedict Wallet Vilakazi, Okot p'Bitek, Archibald Campbell Jordan, Daniel O. Fagunwa, Mazisi Kunene et beaucoup d'autres qu'Albert Gérard célèbre à raison dans *Littératures en langues africaines* (1981), enquête pionnière sur la littérature africaine du x<sup>e</sup> siècle à nos jours. Grâce à eux, en dépit des pressions externes et internes pour qu'elles s'éteignent, nos langues furent immortalisées. Concernant le Kenya, j'aimerais faire mention spéciale de Gakaara wa Wanjau, qui fut emprisonné pendant dix ans par les Britanniques, de 1952 à 1962, parce qu'il écrivait en kikuyu. Son livre, *Mwandiki wa Mau Mau Ithaamirioini (Un auteur Mau Mau en prison)*, journal qu'il tint en cachette pendant sa détention, fut publié en 1984 par Heinemann Kenya et remporta le prix Noma. C'est un livre puissant, qui élargit le champ de la prose en kikuyu et couronne magnifiquement l'œuvre amorcée en 1946. Gakaara wa Wanjau travailla dans le dénuement et les affres de la prison, isolé au sein d'une société d'après l'indépendance où la suprématie de l'anglais, incontestée, s'étendait de la maternelle à l'université; et pourtant il ne renia jamais sa foi dans les possibilités des langues kenyanes. Il puisait son inspiration dans les grands mouvements

anticolonialistes, notamment dans l'histoire de la révolte Mau Mau éclatée en 1952, au moment du basculement de l'Afrique dans l'époque de la guérilla moderne. Il est le meilleur exemple de ces écrivains suscités par les soulèvements du monde ouvrier et d'une paysannerie affaiblie.

Même parmi la petite-bourgeoisie africaine d'expression anglaise ou française, d'ailleurs, certains refusèrent de se joindre au chœur des fatalistes résignés à la suprématie de l'anglais dans notre littérature. Ce fut l'un d'eux, Obi Wali, qui le premier tira le tapis sous le pied des écrivains rassemblés à Makerere en déclarant dans un article de la revue *Transition*, le 10 septembre 1963, que «l'acceptation docile de l'anglais et du français comme seuls médiums d'une écriture africaine éduquée est une grave erreur et n'a pas la moindre chance de faire avancer la culture et la littérature africaine», et qu'aussi longtemps que les écrivains africains n'accepteraient pas l'idée qu'une littérature africaine digne de ce nom doive être écrite en langue africaine, ils feraient fausse route : «Ce que j'aimerais voir au programme des futures conférences sur la littérature africaine, c'est le problème capital de la littérature africaine en langue africaine, et tout ce que ce problème implique quant au développement d'une véritable sensibilité africaine.»

Obi Wali avait ses devanciers. Des gens comme David Diop, au Sénégal, avaient formulé

une critique plus radicale encore de l'usage des langues coloniales: «Le créateur africain, privé de l'usage de sa langue et coupé de son peuple, risque de n'être plus que le représentant d'un courant littéraire parmi d'autres (et pas forcément le moins gratuit) de la nation conquérante. Ses œuvres, devenues par l'inspiration et le style la parfaite illustration de la politique assimilationniste, provoqueront sans nul doute les applaudissements chaleureux d'une certaine critique. En fait, ces louanges iront surtout à la colonisation qui, lorsqu'elle ne parvient plus à maintenir ses sujets en esclavage, en fait des intellectuels dociles aux modes littéraires occidentales. Ce qui d'ailleurs est une autre forme, plus subtile d'abâtardissement.»

David Diop considérait à raison l'usage de l'anglais et du français comme une nécessité historique temporaire: «Dans une Afrique libérée de la contrainte, il ne viendra à l'esprit d'aucun écrivain d'exprimer autrement que par sa langue retrouvée ses sentiments et ceux de son peuple. Et dans ce sens la poésie africaine d'expression française, coupée de ses racines populaires, est historiquement condamnée.»

L'importance de l'intervention d'Obi Wali tenait au ton et au moment où elle arrivait: publiée au lendemain immédiat de la conférence de Makerere, elle était polémique et agressive, couvrait de ridicule et de mépris le choix de l'anglais et du



français, appelait sans détour à l'usage des langues africaines. Comme on pouvait s'y attendre, elle ne rencontra qu'hostilité et indifférence. Aujourd'hui pourtant, après vingt ans de domination ininterrompue de la littérature en langue européenne, vu la tournure réactionnaire que prennent les choix économiques et politiques de nos pays et la difficulté chaque jour plus évidente de trouver une issue au statu quo néocolonialiste, il est urgent de reposer la question.

**8.**

Nous autres, écrivains africains, ne cessons de nous plaindre des relations économiques et politiques néocoloniales qu'entretiennent nos pays avec l'Europe et les États-Unis. Mais en continuant d'écrire dans la langue de ces pays, en continuant de rendre hommage à ces langues, ne contribuons-nous pas, sur le plan culturel, à perpétuer la servitude néocoloniale et les réflexes de soumission ? La différence est-elle si grande entre un politicien qui affirme que l'Afrique ne peut s'en sortir sans l'aide des États impérialistes et l'écrivain qui affirme que l'Africain ne peut se débrouiller sans les langues européennes ?

Pendant que nous perdions notre temps à interpellier les cercles dirigeants dans une langue qui excluait d'emblée la paysannerie et le monde ouvrier, la culture impérialiste et les forces

réactionnaires mettaient chaque jour à profit: la Bible est disponible y compris dans les langues les plus minoritaires d'Afrique, en nombre d'exemplaires illimité. Les coteries de *compradors* n'ont pas grand-peine à s'attacher les paysans et les ouvriers: les coups tordus, les arrêtés iniques, les décrets, les traditions fossiles, les vieilles pratiques féodales, les superstitions, les mensonges, tous ces éléments rétrogrades et bien d'autres circulent depuis toujours en langue africaine au sein du peuple, sans qu'aucune des visions alternatives et progressistes, qui se complaisent le plus souvent dans l'usage de l'anglais, du français ou du portugais, puisse seulement tenter de leur disputer le terrain. Triste ironie: les forces politiques les plus réactionnaires d'Afrique, les dirigeants les plus décidés à brader leur continent à l'Europe, ont souvent été ceux qui s'exprimaient le plus volontiers en langue africaine; les missionnaires européens les plus résolus à arracher l'Afrique à elle-même et au paganisme de ses langues n'en ont pas moins toujours maîtrisé ces langues à la perfection, à tel point qu'ils les ont mises par écrit. Le missionnaire européen croyait beaucoup trop à sa mission pour ne pas s'en faire l'écho dans les langues les plus immédiatement intelligibles des habitants; l'écrivain africain croit beaucoup trop en la « littérature africaine » pour daigner l'écrire dans aucune des langues sous-développées, communautaristes et porteuses de divisions de son propre pays!

académiques j'ai même essayé des reproches : « Pourquoi nous avoir abandonnés ? » C'était partout comme si, en décidant d'écrire en kikuyu, j'avais fait quelque chose d'anormal. Mais le kikuyu est ma langue maternelle ! Le seul fait qu'on puisse adresser ce genre de questions à un écrivain africain en dit long sur les dégâts causés par l'impérialisme. Il a déformé la réalité et l'a mise sens dessus dessous : l'anormal est devenu normal et inversement. L'Afrique enrichit quotidiennement l'Europe ; mais on a persuadé l'Afrique qu'elle ne pouvait s'en tirer sans que l'Europe vole à son secours contre la pauvreté. Les ressources naturelles et humaines de l'Afrique continuent de profiter au développement de l'Europe et des États-Unis ; mais on a persuadé l'Afrique qu'elle devait remercier ces puissances pour leur aide. Pire : l'Afrique elle-même produit à présent des intellectuels qui s'appliquent à relayer ce genre de raisonnements !

Je crois qu'écrire en kikuyu, langue kenyane, langue africaine, est une façon de contribuer, à ma modeste échelle, au combat des peuples kenyans et africains contre l'impérialisme. Dans les écoles et les universités, nos langues locales, celles des nombreuses nations qui forment le Kenya, étaient associées à l'arriération et au sous-développement. Nous qui allâmes à l'école, apprîmes avec le temps à mépriser ces langues qui nous valaient tous les jours humiliations et châtements. Je ne veux pas que les enfants du Kenya d'aujourd'hui héritent

de cette tradition impérialiste qui consiste à mépriser les formes de communication développées par leurs communautés au long de l'histoire. Je veux qu'ils s'affranchissent de l'aliénation coloniale.

L'aliénation coloniale prend deux formes indissociablement liées : l'une qui consiste à se détacher volontairement ou involontairement de la réalité environnante ; l'autre qui consiste à s'identifier volontairement ou involontairement à des éléments parfaitement étrangers à cette réalité. L'aliénation coloniale se met en place dès que la langue de la conceptualisation, de la pensée, de l'éducation scolaire, du développement intellectuel, se trouve dissociée de la langue des échanges domestiques quotidiens ; elle revient à séparer l'esprit du corps et à leur assigner deux sphères séparées. À une échelle plus globale, elle aboutit à une société d'esprits sans corps et de corps sans esprits.

J'aimerais contribuer à restaurer l'harmonie entre ces deux sphères et à replacer l'enfant kenyan au sein d'un environnement qu'il comprenne pleinement et puisse à loisir modifier pour le bien de tous. J'aimerais voir les langues maternelles des Kenyans – nos langues nationales ! – lui transmettre une littérature qui ne reflète pas seulement le rythme de son babil mais ses conflits avec la nature et la dimension sociale de son être. Une fois rétablie cette harmonie entre sa langue, son environnement et son être intérieur, l'enfant sera libre d'apprendre de nouvelles langues et de s'ouvrir au

précieux legs humaniste, démocratique et révolutionnaire des littératures et des cultures d'autres peuples – mais sans avoir honte de lui-même ni de sa langue ou de son environnement. La langue nationale du Kenya, le kiswahili, les langues des peuples kenyans, celles des Luo, des Kikuyu, des Maasaï, des Luhya, des Kalenjin, des Kamba, des Mijikenda, des Somali, des Oromo, des Turkana et des arabophones, les autres langues africaines comme le wolof, le haoussa, le yoruba, l'ibo, le zoulou, le nyanja, le lingala, le kimbundu, les langues étrangères enfin, étrangères en tout cas à l'Afrique, l'anglais, le français, l'allemand, le russe, le chinois, le japonais, le portugais, l'espagnol, toutes ces langues retrouveront la place qui leur revient et l'enfant kenyan sera libre de les envisager comme il voudra, sans qu'elles s'imposent à lui.

Chinua Achebe a un jour dénoncé, en des termes qui s'appliquent davantage encore à la question de la langue de la littérature africaine, la tendance des intellectuels africains à se laisser aller à un universalisme trop abstrait : « L'Afrique a connu un tel destin qu'aux yeux du reste du monde le seul adjectif *africain* suffit parfois à déclencher des cris de pitié. Dans ces conditions, il est tentant de couper tout lien avec cette terre, ce poids, et de se changer, d'un bond de géant, en homme universel. Je comprends l'angoisse qui pousse certains à faire ce choix. Mais se fuir soi-même est à mon avis une façon bien peu appropriée de surmonter

l'angoisse. Et si tous les écrivains doivent désertier, qui restera-t-il pour relever le défi ? »

Qui restera-t-il, en effet ? Nous autres écrivains africains sommes au pied du mur. Une vaste tâche nous requiert : faire pour nos langues ce que Spencer, Milton et Shakespeare ont fait pour l'anglais, ce que Pouchkine et Tolstoï ont fait pour le russe, ce que tous les écrivains de l'histoire du monde enfin ont fait en relevant le défi de créer dans leur langue une littérature qui ouvre peu à peu la voie à la philosophie, aux sciences, à la technologie et à tous les champs de la créativité humaine.

Écrire dans nos langues est un premier pas. Cela ne suffira pas à faire renaître nos cultures si la littérature que nous écrivons ne porte pas trace des luttes de notre peuple contre l'impérialisme ; si elle n'appelle pas à l'union des paysans et des ouvriers et à la prise de contrôle des richesses que s'arrogent trop souvent des parasites en tous genres, extérieurs et intérieurs.

Les *compradors* au pouvoir ne redoutent rien autant qu'un soulèvement ouvrier et paysan. Pour peu qu'un écrivain propage l'espérance révolutionnaire au sein du peuple, il devient subversif. Ses écrits sont une menace, il risque la prison, l'exil ou même la mort. Trêve pour lui d'accolades nationales, d'honneurs, de vœux pour la nouvelle année ; il n'a plus droit qu'aux calomnies, aux dif-famations, aux mensonges innombrables répandus

### *Décoloniser l'esprit*

sur son compte par la bouche de la minorité armée au pouvoir (c'est-à-dire à la botte de l'impérialisme) qui regarde la démocratie comme une menace. La participation démocratique du peuple à la conduite de sa propre existence, ou ne serait-ce qu'au débat concernant la conduite de sa propre existence, a toujours été considérée comme nuisible au bon gouvernement d'un pays et de ses institutions; dans la mesure où elles sont celles du peuple, les langues africaines ne peuvent qu'être ennemies de l'État néocolonial.

## II. Le théâtre

### 1.

Un beau matin de 1976, une femme du village de Kamiriithu vint me voir à la maison et me dit sans détour : « On raconte que vous avez beaucoup d'éducation et que vous écrivez des livres. Mais pourquoi ne partagez-vous pas tout cela avec les autres habitants du village ? Si vous pouviez nous consacrer ne serait-ce qu'un peu de votre savoir et de votre temps... » Il y avait au village un centre de loisirs qui dépérissait. Il fallait se serrer les coudes si on voulait lui redonner vie. Étais-je disposé à y contribuer ? Je répondis que j'y réfléchirais. Je dirigeais alors le département de littérature de l'université de Nairobi mais vivais non loin de Kamiriithu, à Limuru, à peut-être trente kilomètres de la capitale. Je faisais tous les jours l'aller-retour à Nairobi – tous les jours sauf le dimanche, qui était le meilleur jour pour me trouver à la maison. Cette dame revint le dimanche suivant avec la même requête, formulée à peu près dans les mêmes termes, puis le suivant, puis celui d'après encore. C'est ainsi que je finis par rejoindre ce qui allait devenir le centre éducatif et culturel de la communauté de Kamiriithu.



2.

Kamiriithu fait partie de ces villages de la région de Limuru créés de toutes pièces par l'administration coloniale britannique vers 1950 dans l'espoir de couper la population civile des rebelles de l'Armée de libération du territoire kenyan, plus connus sous le nom de Mau Mau. Après l'indépendance encore, en 1963, ces villages faisaient surtout figure de réservoirs de main d'œuvre bon marché. En 1975, la population de Kamiriithu avait crû au point de s'élever à elle seule à dix mille habitants.

Les travailleurs qui vivent à Kamiriithu se répartissent en trois grandes catégories. Un prolétariat industriel de plus en plus nombreux – ouvriers de l'usine de chaussures Bata, de la fabrique de tuyaux Nile Investments, des petites usines de traitement de sel, des entreprises d'abattage d'arbres et autres minoteries à maïs. Ensuite les employés d'hôtels, de magasins, de stations-service, de bus et de minibus, les conducteurs de carrioles à mulet, les pousseurs de charrettes à bras et autres employés de commerces ou domestiques. Enfin le prolétariat agricole et la pléthore de travailleurs employés dans les gigantesques plantations de thé et de café jadis dirigées par les Britanniques et aujourd'hui aux mains d'une poignée de riches Kenyans ou de multinationales comme Lonrho, bien sûr, mais aussi les saisonniers employés dans des fermes de toutes tailles.

Les paysans sont les plus nombreux. Il y a les « riches » auxquels la main d'œuvre familiale ne suffit pas ; les exploitations familiales qui subviennent de justesse à leurs besoins ; les pauvres qui possèdent un bout de terre mais doivent compléter leurs revenus en louant leurs services à d'autres fermiers ; et puis la cohorte des sans-terre qui doivent louer un lopin et vendre leurs bras. À cela il faut bien sûr ajouter les nombreux chômeurs, les prostituées à temps plein et à heures perdues, les petits délinquants, ainsi qu'une autre catégorie d'habitants bien à part, professeurs, greffiers, petits fonctionnaires, propriétaires de bars et d'échoppes, artisans à leur compte, charpentiers, musiciens, marchands, hommes d'affaires occasionnels – bref la petite-bourgeoisie locale. La plupart des riches exploitants et commerçants, des cadres d'entreprises et d'administrations et une grande partie des paysans propriétaires vivent quant à eux à l'extérieur du village.

Presque toutes ces catégories socioprofessionnelles étaient représentées au centre éducatif et culturel de la communauté de Kamiriithu. Le comité de direction comprenait des paysans, des ouvriers, un instituteur et un homme d'affaires. Nous étions plusieurs à venir de l'université, mais les paysans et les ouvriers, certains au chômage, formaient le vrai noyau du centre, qui commença à fonctionner en 1976. J'ai raconté les origines, les enjeux et le développement du centre dans

plusieurs de mes livres et dans de nombreuses autres publications. Les journaux, les magazines et les revues savantes en ont abondamment parlé. Ce qui importe ici, concernant le théâtre africain et sa langue, c'est que les différentes activités du centre étaient à la fois liées entre elles et indépendantes. De telle sorte que le théâtre, qui était au cœur de notre programme culturel, fournissait à la fois le matériau nécessaire aux activités d'alphabétisation pour adultes et le prétexte indispensable aux ateliers d'apprentissage des différentes techniques de confection et d'artisanat.

### 3.

En décidant d'accorder une telle place au théâtre, introduisons-nous quoi que ce soit d'étranger à la communauté, ainsi que devait plus tard nous le reprocher le préfet local ? Le théâtre puise ses racines dans les conflits de l'homme avec son milieu et avec ses semblables. Au Kenya, avant la colonisation, les paysans des différents peuples défrichaient des forêts, plantaient des céréales, les cultivaient, les moissonnaient ; chaque graine plantée en donnait de nombreuses autres. De la mort renaissait la vie. Des rites célébraient le pouvoir magique des outils, d'autres la fertilité de la terre, le jaillissement de la vie d'entre les cuisses des hommes et des animaux, la reproduction miraculeuse des vaches et des chèvres, qui semblait

faite exprès pour rendre service aux hommes. La naissance, la circoncision, l'initiation aux étapes successives de la vie d'homme, les mariages, les enterrements, tout cela donnait lieu à des rites et à des cérémonies.

La nature était cruelle : les sécheresses et les inondations mettaient fréquemment la communauté en danger de mort. On construisait des puits et des murs, qu'il fallait placer sous la bénédiction des dieux : nouveaux rites, nouvelles cérémonies. Les esprits étaient bien sûr invisibles, mais on pouvait les représenter à l'aide de masques. Ainsi la nature finissait-elle par devenir amie.

Les hommes aussi étaient cruels. Des ennemis venaient s'emparer du bétail et des chèvres de la communauté. Pour les reprendre, il fallait faire la guerre. Bénir les lances. Bénir les guerriers. Bénir ceux qui défendaient la communauté des assaillants. Célébrer le retour des guerriers victorieux qui, devant la communauté admirative et reconnaissante, rejetaient pour elle à renfort de chants et de danses les scènes les plus glorieuses de la bataille. Il y avait aussi les ennemis du dedans : malfaiteurs, voleurs, paresseux et autres êtres nuisibles à la communauté dont de nombreux contes, souvent accompagnés de chœurs, enseignaient le sort.

Il arrivait que certains récits prennent des jours, des semaines, des mois. Chez les Kikuyu, la cérémonie de l'Ituika, au cours de laquelle une génération remettait le pouvoir à la suivante, se tenait

tous les vingt-cinq ans. Si l'on en croit Kenyatta dans son livre *Devant le mont Kenya*, les habitants festoyaient, dansaient et chantaient pendant plus de six mois d'affilée. La nouvelle génération inventait de nouveaux proverbes et de nouvelles danses, annonçant les lois et les principes à venir. Une grande procession théâtrale rejouait l'advenue d'Ituika. On chantait, on dansait, on mimait. Le théâtre à cette époque n'était pas isolé : il faisait partie intégrante de la vie et des rythmes de la communauté. C'était une activité parmi d'autres, qui se nourrissait des tâches de tous les jours. C'était un jeu, un divertissement prenant, mais aussi un enseignement moral, dont dépendait la pérennité de la communauté. Les représentations n'avaient pas lieu dans des bâtiments construits exprès. Elles pouvaient se dérouler n'importe où – partout où se rencontrait un « espace vide », pour reprendre l'expression de Peter Brook. L'« espace vide », chez les habitants, faisait partie de la tradition.

#### 4.

La colonisation britannique rompit cet équilibre. Les missionnaires, dans leur prosélytisme zélé, associèrent les cérémonies traditionnelles au diable. Pour ouvrir le cœur des indigènes aux voies de la Bible, il fallait les éradiquer. L'administration coloniale mit en place une nouvelle législation : une autorisation devint nécessaire pour le moindre

rassemblement. Le colonialisme lui-même redoutait cette vérité énoncée dans la Bible : que deux ou trois hommes s'assemblent, et Dieu les entendra. Quel intérêt les colons auraient-ils eu à ce que le cri du peuple soit entendu ? La plupart des rites furent interdits, à commencer par la cérémonie de l'Ituika, en 1925. Les interdictions se firent draconiennes pendant la révolte Mau Mau, entre 1952 et 1962, où tout rassemblement de plus de cinq personnes devint passible de poursuites. S'appuyant sur l'école, les missionnaires et l'administration coloniale sapèrent peu à peu la tradition de l'« espace vide » en s'arrangeant pour confiner les réunions dans des lieux surveillés, salles communes, salles de classe, églises, théâtres officiels pourvus d'estrades. Entre 1952 et 1962, ils tentèrent même d'enfermer l'« espace vide » derrière des barreaux en encourageant prisonniers et détenus politiques à représenter un théâtre servilement procolonial et anti-Mau Mau.

Les salles publiques promurent un théâtre grossier, dont l'intrigue mettait le plus souvent en scène un paysan mal dégrossi qui arrivait à la ville et restait perplexe devant la complexité de la vie moderne, ou déposait après avoir téléphoné à sa femme et à ses enfants une liasse de billets dans la cabine en pensant que l'argent leur arriverait par câble. Un théâtre qui aimait montrer le long bras de la justice capturant les criminels et rétablissant l'ordre public. Le régime colonial se félicitait de

tout ce qui pouvait faire passer l'Africain pour un clown. Si on parvenait à le faire rire de sa propre bêtise, il oublierait peut-être ces histoires de Mau Mau et de libération... Les salles d'école et l'Église proposaient un théâtre religieux, avec pour thèmes de prédilection le retour du fils prodigue et la Nativité. Le lycée où j'allais faisait jouer le grand répertoire anglais, Shakespeare notamment. Entre 1955 et 1958 je me rappelle avoir vu, représentés à peu près dans cet ordre, *Comme il vous plaira*, la première partie d'*Henry IV*, *Le Roi Lear* et *Le Songe d'une nuit d'été*. Les théâtres pour Européens édifiés entre 1948 et 1952 dans la plupart des grandes villes – Mombasa, Nairobi, Nakuru, Kisumu, Kitale, Eldoret – faisaient leurs choux gras de comédies occidentales sirupeuses entre lesquelles apparaissait par intervalles un Shakespeare ou un George Bernard Shaw.

L'indépendance, en 1963, ne changea pas grand-chose : l'« espace vide » resta confiné dans les mêmes lieux ; les comédies musicales du genre *Boeing Boeing*, *Jésus-Christ Superstar* et *Alice au pays des merveilles* continuèrent de tenir le haut du pavé, et la communauté expatriée de dominer le monde du théâtre professionnel, semi-professionnel et amateur. Les écoles et les universités comptaient de plus en plus de diplômés cependant, et une résistance accrue se fit sentir, même si elle resta confinée entre les murs des écoles et des universités, et demeura souvent prisonnière de la

langue anglaise. Dans les années 1950 déjà, il existait dans certaines écoles une tradition contre-shakespearienne ; des pièces en kiswahili avaient été représentées au théâtre Menengai, à Nakuru, en plein bastion colonial. Mais ce fut surtout à partir des années 1960 et au début des années 1970 que l'émancipation devint effective. On vit apparaître des auteurs et des metteurs en scène kenyans, Francis Imbuga, Kenneth Watene et d'autres, entourés d'un cercle de plus en plus étendu d'acteurs qui se produisaient à l'université ou sur la chaîne radiotélévisée Voix du Kenya. De prestigieux auteurs et metteurs en scène de pays africains voisins vinrent prêter main forte au mouvement naissant. Des troupes de théâtre amateur apparurent, certaines sans lendemain, d'autres solides, comme les Tamaduni Players, qui se firent vite remarquer par la régularité de leurs créations, leur sérieux, leur constante recherche d'un théâtre pertinent.

L'émancipation prit des formes variées. Certains tinrent surtout à revendiquer le droit d'écrire, de mettre en scène et de jouer eux-mêmes les pièces de leur choix. D'autres, comme Micere Mugo et moi-même dans notre pièce *Le Procès de Dedan Kimathi*, se mirent à écrire un théâtre de plus en plus anticolonialiste et anti-impérialiste. D'autres encore, comme Francis Imbuga dans sa pièce *Trahison dans la ville*, entreprirent de critiquer l'ordre interne du pays.



Mais la plus importante revendication toucha le contrôle du Théâtre national du Kenya, créé dans les années 1950 et monopolisé, longtemps encore après que le pays eut acquis un hymne et un drapeau bien à lui, par des troupes d'acteurs et des metteurs en scène exclusivement anglais, sous la direction d'un représentant du British Council. Dans un contexte d'insatisfaction croissante face à l'influence persistante de l'impérialisme économique et politique dans le pays, le département de littérature de l'université de Nairobi émit en 1970 une déclaration qui accusait le théâtre d'inféodation aux intérêts étrangers et réclamait une plus grande place faite au théâtre africain. Il y eut des débats houleux, qui atteignirent leur comble lors d'une échauffourée raciale en 1976, où une femme blanche qui avait traité un acteur de « bâtard de noir » eut le nez ensanglanté par un coup de poing. La police vint mais la femme fut incapable de retrouver, parmi les visages noirs des suspects rassemblés, celui de son agresseur. Seth Agdala, directeur de la troupe Kenya Festac 77, et moi-même fûmes emmenés au poste et accusés de vouloir troubler le bon déroulement des spectacles des troupes européennes. Mais le combat prit surtout la forme d'une réflexion de fond sur ce que signifiait l'idée de Théâtre national. N'était-ce qu'un bâtiment ? Un lieu ? Une question de couleur de peau de ceux qui le dirigeaient ou le géraient ? Cela impliquait-il un type de répertoire bien précis ?

Dans le même temps, le théâtre de l'université, simple amphithéâtre pourvu d'une estrade large mais peu profonde, à peine surélevée par rapport aux premiers rangs de spectateurs, se mit à accueillir de nombreuses créations expérimentales, et devint, notamment à partir de la seconde moitié des années 1970, une alternative au Théâtre national et à ses orientations étrangères. La direction du Festival d'art dramatique, créé dans les années 1950 par l'administration coloniale, passa entre les mains d'un fonctionnaire kenyan. Sous l'impulsion de jeunes diplômés de l'université de plus en plus nombreux dans les écoles de théâtre, le contenu des pièces représentées devint souvent anti-impérialiste, donnant au festival un visage radicalement nouveau. Les représentations finirent même par abandonner toute salle institutionnelle et commencèrent à voyager à travers les campagnes, les pièces lauréates terminant par une tournée à travers le pays. L'époque était au théâtre populaire. Le département de littérature de l'université de Nairobi créa lui aussi une compagnie itinérante, qui se mit à arpenter les centres de loisirs et les écoles rurales du pays, rencontrant un public enthousiaste et nombreux.

En repensant à tout cela, il apparaît évident que le théâtre kenyan cherchait alors à échapper à une longue tradition culturelle coloniale en se détournant à tout prix des établissements emblématiques de la domination européenne, Théâtre national et

## *Décoloniser l'esprit*

autres salles prestigieuses des grandes villes du pays. Cette envie de partage et de rencontre d'un large public était en partie freinée par l'origine sociale des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène, issus pour la plupart de la petite-bourgeoisie. Elle l'était plus encore par un élément de ce même héritage impérialiste avec lequel ces nouvelles troupes essayaient de rompre : la langue. L'anglais restait la langue d'expression privilégiée des spectacles, y compris des pièces les plus vindicatives. On continuait de penser le théâtre comme un trésor à offrir au peuple, un bien à lui faire partager. Ce qui revenait à nier l'existence de traditions théâtrales populaires pourtant ancestrales. Et à faire le jeu de l'ennemi, en accréditant la thèse d'un peuple vierge, dépourvu de culture – alors que la matière du seul théâtre africain digne de ce nom est bien sûr à chercher dans la vie de ce peuple même, dans son histoire et celle de ses luttes.

### 5.

Le projet du centre de Kamiriithu n'était donc pas une aberration, mais plutôt une tentative de retour aux fondements oubliés de la civilisation africaine et à ses traditions théâtrales. Par son simple emplacement au cœur d'un village où se côtoyaient les classes sociales décrites plus haut, Kamiriithu résolvait la question de ce que doit être un authentique théâtre national. Le théâtre n'a rien à voir

avec un bâtiment. Ce sont les gens qui le font. C'est de leur vie qu'il parle. Kamiriithu renouait avec la tradition de l'« espace vide », tant par la langue et le sujet des pièces que par leur forme.

Les circonstances ne laissaient guère le choix. Par exemple, il existait à Kamiriithu un « espace vide » à proprement parler : les quatre arpents de terre réservés au centre de loisirs n'abritaient encore à l'époque, en 1977, qu'une vague bâtisse de quatre pièces aux murs d'argile, qui servait pour les cours d'alphabétisation aux adultes. Le reste était abandonné aux herbes. Ce furent les paysans et les ouvriers du village qui bâtirent la scène : une simple plateforme en demi-cercle surélevée, adossée à une palissade en bambous derrière laquelle une maisonnette servait de coulisses. La scène était à peine séparée des rangées de fauteuils, faites de longues pièces de bois pareilles à des marches d'escalier. Il n'y avait pas de toit. C'était un théâtre en plein air, entouré de vastes terrains vagues. Rien n'entravait le va-et-vient des acteurs et des spectateurs entre les gradins et la scène ni entre les gradins et les alentours. À l'arrière-plan poussaient de grands eucalyptus. Du haut des branches ou de la palissade en bambou, les oiseaux assistaient aux représentations. Et au cours de certains spectacles, il arrivait que, sans avoir répété, des acteurs décident subitement de grimper aux eucalyptus et de mêler leur voix à celle des volatiles. Ils ne jouaient pas seulement pour les spectateurs assis devant

eux, mais pour quiconque les apercevait et les entendait : leur public, c'était les dix mille habitants du village sans exception.

La question de la langue fut tranchée tout aussi simplement. Ngugi wa Mirii et moi avons été chargés d'esquisser la trame d'une pièce qui s'intitula plus tard *Ngaahika Ndeenda* (*Je me marierai quand je voudrai*). Nous nous demandions dans quelle langue écrire. Depuis 1960 où, encore étudiant, j'avais commencé à griffonner des mots sur le papier, j'avais toujours écrit mes nouvelles et mes romans en anglais. Mes pièces de théâtre aussi. *L'Ermite noir*, en 1962, portait sur l'indépendance de l'Ouganda. *Demain, à cette heure*, en 1966, racontait l'expulsion des ouvriers du centre-ville de Nairobi pour faire place nette aux touristes. En 1976 j'avais écrit avec Micere Mugo *Le Procès de Dedan Kimathi*. Dans la préface à l'édition du livre, nous avons rédigé l'équivalent d'un manifeste littéraire, par lequel nous appelions les auteurs africains à prendre leurs responsabilités. Nous leur demandions de soutenir le peuple dans sa lutte contre l'impérialisme et appelions à un théâtre révolutionnaire qui s'attelle à cette tâche : « représenter les masses du seul point de vue historique adéquat, c'est-à-dire sur un mode positif, héroïque, comme les vrais acteurs de l'histoire. » Nous appelions bon théâtre le théâtre qui prenait parti pour le peuple, celui qui « sans dissimuler les faiblesses ni les erreurs commises, pousse le peuple

à plus de courage et de lucidité encore dans sa lutte pour l'émancipation».

Mais nous ne nous demandions jamais comment ce théâtre révolutionnaire ferait pour galvaniser le peuple dans une langue qu'il ne comprenait pas. De fait, dans les trois pièces que je viens de citer, les contradictions abondaient, même si elles sautaient davantage aux yeux sur scène qu'à la simple lecture. Dès la première réplique de *L'Ermite noir*, une paysanne s'exprime dans un anglais poétique censé rappeler T.S. Eliot. Des vieillards d'un hameau reculé viennent chercher leur fils, le fameux ermite noir, et demandent à le voir dans un anglais impeccable. Kimathi en fait autant dans *Le Procès de Dedan Kimathi*, y compris lorsqu'il s'adresse à son armée de rebelles ou à l'assemblée de paysans et d'ouvriers qui assistent à son procès. Il était tacitement admis que ces personnages parlaient en langue africaine. Mais ce n'était au fond qu'une illusion, puisqu'ils avaient été conçus en anglais et s'exprimaient directement en anglais. Ce n'était pas tout : ils avaient beau parler anglais, lorsque l'envie leur prenait de chanter, ils revenaient tout naturellement et avec entrain à leur langue maternelle – ce qui prouvait, tiens donc, qu'ils parlaient aussi des langues africaines ! Le pacte tacite qui voulait qu'en s'exprimant en anglais ils parlent en fait leur langue se trouvait brisé, et la pièce tombait dans le piège de la réalité historique qu'elle s'efforçait de représenter. Seuls

les membres des classes aisées ou moyennes – ceux qui ont été à l'école ou à l'université – savent ainsi jongler et mêler tout naturellement dans une même phrase ou un même discours l'anglais et les langues africaines.

L'usage de l'anglais dans mes livres, et notamment dans mes pièces de théâtre et mes romans, m'avait toujours gêné. Dans une interview donnée alors que j'étais encore étudiant à Leeds, en 1967, comme dans mon livre *Retour au pays* écrit en 1969, je m'étais attardé sur cette question, mais sans aller jusqu'à en tirer les conséquences. La possibilité d'écrire en langue africaine était toujours restée pour moi du domaine de l'abstrait.

Ce fut l'expérience de Kamiriithu qui me força à me tourner vers le kikuyu et à opérer ce qui revint pour moi à une « rupture épistémologique » avec mon passé. La composition du public décida du choix de la langue ; et le choix de la langue décida du public. Mais notre décision d'écrire en kikuyu ne renouvela pas seulement le rapport avec le public ; elle conduisit à modifier d'autres aspects du spectacle, le contenu de la pièce par exemple, le type d'acteurs choisis pour la représenter, l'ambiance des répétitions et des filages, l'accueil des représentations. C'est la signification entière du projet qui s'en trouva modifiée.

*Ngaabika Ndeenda* (*Je me marierai quand je voudrai*), la pièce que nous écrivîmes, décrit la prolétarisation du monde paysan dans une société

néocoloniale. Très concrètement, elle raconte la façon dont les Kiguunda, une famille de paysans pauvres qui n'ont d'autre choix pour survivre que de se débrouiller avec l'arpent et demi de terres qu'ils possèdent, se voient peu à peu spolier de ce lopin minuscule par un consortium de banquiers et d'industriels occidentaux, avec la bénédiction de la bourgeoisie dirigeante et des hommes d'affaires locaux. La question foncière est fondamentale au Kenya aujourd'hui; elle l'a toujours été au xx<sup>e</sup> siècle, les habitants ne cessant de voir leurs terres confisquées par toutes sortes de conquêtes, de traités injustes ou même de massacres. L'organisation militaire Mau Mau, qui prit la tête de la lutte armée pour l'indépendance, s'appelait officiellement l'Armée de libération du territoire kenyan (Kenya Land and Freedom Army). Notre pièce *Ngaabika Ndeenda* faisait directement allusion à l'histoire de cette lutte, en particulier au début de la rébellion, en 1952, qui poussa les autorités britanniques à suspendre toutes les libertés civiles et à déclarer l'état d'urgence, ou encore au succès des négociations de 1963 par lesquelles l'Union nationale africaine kenyane, sous l'impulsion de Kenyatta, obtint que le pays dispose désormais d'un drapeau et d'un hymne national, et puisse désigner une assemblée tous les cinq ans par des élections libres.

La pièce montrait de quelle façon cette indépendance, pour laquelle des milliers de Kenyans étaient morts, avait été dévoyée; elle décrivait la



transformation d'un Kenya colonial, inféodé aux intérêts britanniques, en néocolonie soumise aux intérêts de puissances impérialistes plus nombreuses encore, des États-Unis au Japon. Elle décrivait également le corollaire de cette soumission : les conditions de vie dégradées des ouvriers employés dans les usines et les plantations des multinationales.

Le fait intéressant était que bon nombre d'ouvriers et de paysans de Kamiriithu avaient participé à la lutte de libération, en la soutenant tacitement ou en s'engageant activement dans la guérilla. Beaucoup avaient pris le maquis dans les montagnes et les forêts, beaucoup d'autres avaient été enfermés dans des camps de détention ou des prisons ; certains aussi, bien sûr, avaient collaboré avec l'ennemi britannique. Beaucoup avaient vu leurs maisons brûlées, leurs filles violées, leurs terres confisquées, leurs parents tués. Le village de Kamiriithu lui-même avait été successivement témoin de la lutte héroïque contre le colonialisme, puis de la gigantesque trahison qui avait laissé s'enliser le pays dans l'ordre néocolonial. La pièce célébrait la lutte passée et suggérait qu'elle ne devait pas s'arrêter.

C'est ici que le choix de la langue était crucial. Le kikuyu permettait qu'il n'y ait pas, pour les spectateurs, de distance entre leur histoire et la langue dans laquelle cette histoire était racontée. Puisque la pièce était écrite dans une langue qu'ils

comprenaient, ils étaient libres de participer aux débats sur le texte et les répliques. Ils en discutaient le contenu, mais aussi la forme. Ngugi Wa Miri et moi ne cessions d'apprendre. Sur notre propre histoire. Sur ce qui se passait dans les usines. Sur ce qui se passait dans les fermes et les plantations. Sur notre propre langue, puisque les paysans, qui n'avaient jamais cessé de la parler, en étaient les plus fiables et les plus fidèles gardiens. Sur les traits formels caractéristiques du théâtre africain.

Ces traits caractéristiques, quels sont-ils ?

Il y a d'abord les chansons et les danses, essentielles dans les rites qui célèbrent la pluie, la naissance, la deuxième naissance, la circoncision, le mariage, les funérailles – et dans toute cérémonie. Même les discussions ordinaires entre paysans sont souvent entrecoupées de chansons – parfois une phrase ou deux, parfois un couplet, une chanson entière. Le chant et la danse ne sont jamais de simples ornements, mais représentent un élément à part entière de la conversation, du toast, du rite ou de la cérémonie en cours. De même, dans *Ngaabika Ndeenda*, nous fîmes notre possible pour les intégrer vraiment à la structure de la pièce. Les chansons naissent des répliques qui les précèdent et conduisent d'elles-mêmes à la suite de l'intrigue ; elles prolongent l'action, la continuent sans la rompre. Il en va de même des danses.

La pièce s'ouvre ainsi sur une scène où Kiguunda et sa femme, Wangeci, se préparent à recevoir Kioi

et sa femme Jezebel. Kiguunda et Wangeci sont de modestes paysans; Kioi et Jezebel sont de riches propriétaires terriens, liés aux plus hautes sphères de l'Église, de la banque et de l'industrie. Kiguunda travaille pour Kioi, mais c'est la première fois que Kioi et Jezebel viennent lui rendre visite et naturellement sa femme et lui se demandent ce qui se trame. L'idée traverse soudain Wangeci qu'ils viennent peut-être demander la main de leur fille Gathoni, à laquelle le fils de Kioi a déjà donné des rendez-vous. Mais l'idée est tellement tirée par les cheveux que Kiguunda ne peut s'empêcher de se moquer de son épouse :

Kiguunda : Ah, sacrées femmes ! Vous ne pensez qu'à ça : les mariages !

Wangeci : Et pourquoi pas ? Les temps ont changé, l'amour n'a plus peur de rien. Tu ne vois pas que ta fille est radieuse ? Qu'elle est exactement ce que j'étais : une beauté parfaite ?

Kiguunda (*il s'arrête de taper la semelle de ses sandales pour les dépoussiérer*) : Pardon ? Une beauté parfaite, toi ?

Wangeci : Moi.

Kiguunda : C'est par charité que je t'ai épousée, oui !

Wangeci : Par charité ? Toi qui ne pouvais t'empêcher de me faire partout la cour, le matin, le soir, quand je rentrais de la rivière, quand je rentrais du marché, quand je rentrais

du travail dans les fermes des environs? Toi qui te mettais à genoux dès que tu me voyais, en me jurant que tu n'avais jamais vu une femme aussi belle?

Kiguunda (*il se souvient*): C'était il y a longtemps... Tes chevilles brillaient, ton visage rayonnait comme la pleine lune dans la nuit, tes yeux comme des étoiles dans le ciel. On aurait dit que tes dents étaient frottées de lait. Ta voix avait le timbre d'un instrument précieux. Tes seins étaient pleins et dardaient leurs pointes comme les épines les plus piquantes. Quand tu marchais on aurait dit qu'ils sifflaient des chansons douces!

Wangeci (*hypnotisée elle aussi par le souvenir de leur jeunesse*): Tu m'emmenais danser dans la forêt de Kineeni. Les femmes t'adoraient. De Ndeiya à Githiga, pas une ne résistait à l'envie de danser avec toi!

Kiguunda: Et toi tu balançais ta jupe jusqu'à ce que le guitariste en casse ses cordes. Et les guitares jouaient, jouaient des airs si beaux que la forêt entière et les arbres se taisaient pour écouter...

*Le son des guitares monte comme dans leur souvenir. Ils se mettent à danser, les musiciens et le chœur les rejoignent. Tous chantent:*

Balance ta jupe, Nyaangwicu,

Oh! balance-la ma sœur, et qu'elle rapporte ce qu'elle doit rapporter!

Wangeci la belle au corps mince et ferme  
comme l'eucalyptus,

Wangeci la jeune et belle,

Quand je la vois je ne tiens plus debout.

Wangeci: Je me souviens du mwomboko,  
c'était ma danse préférée.

Kiguunda: Je me souviens, on déchirait la  
jambe droite ou gauche de notre pantalon  
jusqu'au genou, c'était notre tenue de  
mwomboko.

*Les guitaristes et les accordéonistes jouent, les  
danseurs de mwomboko s'avancent. Tous  
chantent:*

Le mwomboko n'est pas difficile,

Deux pas en avant, un tour,

Je chalouperai si bien

Que tu me diras où ton père a caché sa  
bourse!

Prends soin de moi,

Je prendrai soin de toi,

Tout s'arrange quand on sait rire!

Limuru est mon village,

Je suis venu ici me la couler douce,

Oh! Wangeci mon amour

Sois comme tu es,

N'ajoute rien à ta démarche déjà si belle!

Prends soin de moi,

Je prendrai soin de toi,

Tout s'arrange quand on sait rire!

Oh! ma belle tu es chez toi,

Ici les bananes sont mûres,  
Je chanterai jusqu'à te faire pleurer,  
Je t'emplirai d'une telle émotion  
Que tu en tomberas raide morte!  
Prends soin de moi,  
Je prendrai soin de toi,  
Tout s'arrange quand on sait rire!  
Que tu aies fait une folie  
Ou bien que tu sois saoule,  
Je ne dirai rien,  
Oh! Wangeci mon fruit chéri,  
Avant que sept années s'écoulent...

*Chanteurs et guitares s'interrompent. Kiguunda et Wangeci restent prostrés.*

Kiguunda: Sept années ne s'étaient pas écoulées que déjà nous entonnions de nouveaux airs. Des airs guerriers, réclamant la liberté pour notre patrie.

*Un cortège entre, entonnant des chants patriotiques.*

Liberté, liberté pour le Kenya!

Terre de joie, terre aux champs verts et aux riches forêts!

Wangeci: Je n'oublierai jamais les femmes d'Olengurueni, déplacées de force de Nakuru jusqu'à Yatta, pays des pierres noires, encagées derrière des barbelés à l'arrière de camions qui passaient par Limuru. Elles trouvaient encore la force de chanter, avec des accents à vous transpercer le cœur. Des chansons tristes,

justes. Et sur le visage de ces femmes ne se lisait nulle peur, seulement la certitude qu'un jour ce sol serait à nous.

Kiguunda: L'état d'urgence était déclaré, nos partisans arrêtés. Nos maisons brûlaient, on nous jetait en prison, on nous parquait dans des camps, on nous rouait de coups, on nous émasculait. On forçait le sexe de nos femmes avec des bouteilles, on les violait devant nous! Mais grâce aux Mau Mau nous avons vaincu les Blancs, et la liberté est venue.

*Une procession joyeuse s'avance, célébrant la libération. Des chants s'ensuivent, puis le cortège sort.*

Kiguunda: Comme le temps passe! Combien de temps s'est écoulé depuis l'indépendance? Plus de dix ans. Et regarde ce que je suis devenu à présent! Un arpent et demi de terre dans une plaine desséchée... Notre terre vendue aux bureaux des Mau Mau... Aujourd'hui je ne suis qu'un laboureur au service de Kioi. Mon pantalon tombe en lambeaux. Et regarde-toi... Regarde ce que les années de liberté dans la pauvreté ont fait de toi! La pauvreté a ruiné ta beauté, creusé des rides sur ton visage. Tes talons sont craquelés, tes seins pendent, ne savent plus à quoi s'accrocher. Ça n'a plus l'air de rien.

Wangeci: Tais-toi, mauvais esprit! N'as-tu jamais appris le proverbe qui dit que les

couleurs de la fleur, le fruit qui vient après les lui vole ? Assez, cette manie de toujours ressasser le passé. Pense à aujourd'hui et à demain. Pense à notre maison. La pauvreté n'a rien d'éternel ! Elle aiguise le courage, c'est tout. Et dis-moi pour de vrai : tu crois qu'il nous veut quoi, ce Kioi ?

Partie de l'interrogation sur la venue des riches propriétaires, la scène glisse insensiblement vers une évocation de l'histoire de la lutte armée des années 1950, pour revenir enfin à la question initiale. Il en va plusieurs fois ainsi dans la pièce : les chansons et la danse servent à recréer le passé et à évoquer le futur.

Le mime, autre élément clé de la pièce, joue souvent le même rôle. Le meilleur exemple en est la façon dont il est utilisé pour figurer le futur mariage de Kiguunda et Wagenci, convaincus par Kioi, au prétexte que leur union n'est pas chrétienne, d'hypothéquer leur terre pour financer des noces religieuses en bonne et due forme. Les époux sont occupés à admirer leur habits de mariage ; ils les essaient et, dans leur euphorie, vont jusqu'à mimer en musique et en danses la cérémonie à venir, s'imaginant déjà en train de découper une pièce montée de cinq étages. Cet épisode de mime est un nouvel exemple de cérémonie, mais cette fois vidée de son sens et de sa grandeur, puisque les symboles chrétiens sont



imposés de l'extérieur et ne correspondent à rien pour les époux.

Dès lors qu'il s'agissait de chansons, de danses et de cérémonies, les paysans, qui connaissaient toutes ces choses dans le moindre détail, devenaient prodigieusement scrupuleux. Ils tenaient à ce qu'on prête aux différents personnages, en fonction de leur âge et de leur profession, un langage approprié. « Un vieil homme ne dirait jamais les choses comme ça », me disaient-ils. « Si vous voulez qu'il ait un peu de dignité, il faut qu'il utilise tel ou tel proverbe. » Les niveaux de langue, les nuances, les formules de politesse faisaient l'objet de discussions animées.

Mais ce qui donne consistance, caractère et originalité à la forme (surtout au théâtre, plus proche du mouvement de la vie et de ses contradictions incessantes que la poésie ou le roman), c'est aussi le matériau. Puisqu'il s'agissait d'histoire, de leur histoire, les participants se sentaient concernés, et ne perdaient pas une occasion de pointer du doigt ou de contester ce qui dans la représentation des forces en présence à l'époque (y compris celles de l'ennemi) leur semblait inexact. Ils comparaient, jugeaient chaque situation représentée à l'aune de leur propre expérience de l'époque, qu'elle ait consisté à fabriquer des armes au milieu de la forêt, à en voler aux Britanniques, à faire passer des munitions à travers les lignes ennemies ou à déployer mille efforts pour simplement survivre.

Des terres, la liberté, l'indépendance politique et économique : ces objectifs avaient été les leurs pendant la rébellion et ils ne voulaient sous aucun prétexte que *Ngaahika Ndeenda* les trahisse. L'artisan chargé de fabriquer les faux pistolets pour le spectacle à Kamiriithu était le même que celui qui avait fabriqué les vraies armes pour la guérilla Mau Mau dans les années 1950. Les ouvriers tenaient à ce que leurs conditions de vie difficiles dans les usines multinationales soient exposées sans fard. Des employés de l'usine Bata s'appliquèrent à décomposer les rouages du processus de production pour mieux pouvoir ensuite l'expliquer en détail aux autres et raconter comment on les exploitait. En une seule journée, ils produisirent assez de chaussures pour disposer de quoi payer l'ensemble des trois mille ouvriers pendant un mois. Ce jour-là donc, ils travaillaient pour eux-mêmes. Mais pour qui travaillaient-ils les vingt-neuf autres jours du mois ? Ils calculèrent quelle part de ce qu'ils produisaient allait à l'entretien des machines et au remboursement des investissements de départ, et comme l'usine existait depuis 1938 ils purent raisonnablement estimer que ces investissements initiaux étaient depuis longtemps remboursés. À qui allait donc le reste de l'argent ? Aux propriétaires canadiens. N'était-il pas légitime que les cadres – pardon, les « éminences grises » – qui du fond de leurs bureaux de Nairobi ou du Canada géraient la multinationale puissent eux

aussi subsister ? N'était-il pas légitime que les actionnaires dont l'argent servait à faire marcher l'entreprise s'y retrouvent un minimum ? Peut-être. Mais les ouvriers n'avaient jamais vu ces actionnaires ni ces cadres lever ne serait-ce qu'une fois un marteau pour clouer une chaussure. Si les hommes qui racontaient tout cela étaient capables de fabriquer des armes et de mettre sur pied des usines de munitions au fin fond de la forêt et de la montagne, dans les pires conditions, sans l'aide d'aucun actionnaire ni d'aucune « éminence grise » installée à l'étranger, qu'est-ce qui pouvait bien les empêcher de réussir à gérer seuls une usine de chaussures ? Le débat était ouvert. Ils se rendaient très clairement compte que le travail, leur travail, créait de la richesse. Mais que leur restait-il de cette richesse à la fin de la quinzaine ou du mois ? Des miettes ! Pire encore, racontaient-ils : des ouvriers mouraient à l'usine. Je me rappelle qu'en guise de preuve un des hommes souleva son tee-shirt. Son torse était couvert de brûlures. « Du gaz, dit-il. Et qu'est-ce qu'on m'a donné en réparation ? Le droit d'être viré. Foutu à la porte. Sans même une pensée pour mes années de service. »

Les détails de ce conflit d'intérêts entre le travail et le capital, on les retrouvait dans un long monologue de l'ouvrier Gicaamba, l'un des personnages de la pièce. Gicaamba expliquait à Kiguunda que les ouvriers n'étaient pas tellement mieux lotis que les paysans, bref que l'ouvrier et

le paysan étaient au fond victimes du même capitalisme impérialiste :

Avoir des manufactures et de gigantesques  
[usines,  
C'est bien, très bien !  
Le pays se développe !  
Mais qui possède les usines ?  
Aux enfants de qui profitent-elles ?

La pièce posait de nombreuses questions sur la société kenyane, et provoquait des débats toujours plus vifs non seulement parmi ceux qui travaillaient au futur spectacle, mais parmi ceux qui venaient assister aux répétitions et suivre l'évolution du projet. Les auditions et les répétitions étaient ouvertes au public. Cela nous avait été imposé au départ par la nature du lieu, ouvert aux quatre vents, mais c'est rapidement devenu une de nos convictions les plus importantes : la participation de tous à la résolution des problèmes artistiques, si lente et chaotique qu'elle pouvait paraître, produisait des résultats d'une haute valeur artistique et forgeait une communauté d'esprits incomparable. Docteurs de l'université de Nairobi, docteurs de l'usine Bata et des plantations de toutes céréales, docteurs de l'« université de la rue » chère à Gorki, chacun était jugé à la seule aune de ce que sa contribution personnelle apportait au groupe.

Les auditions et les répétitions publiques, au cours desquelles les villageois découvraient isolés les uns des autres les différents éléments qui assemblés formeraient le spectacle, contribuaient à démystifier l'illusion théâtrale. Dans le théâtre que j'avais toujours connu à l'école, au lycée et dans les cercles amateurs que j'avais fréquentés, les acteurs répétaient plus ou moins en cachette, avant de laisser éclater d'un coup la perfection de leur spectacle aux yeux d'un public non préparé, qui le recevait avec une surprise admirative et envieuse : que c'est beau ! quels acteurs ! quel talent ! qu'il me serait impossible d'en faire autant ! Un tel théâtre participe d'un système plus global, celui de l'éducation bourgeoise, qui revient presque toujours à affaiblir les gens, à leur donner l'impression qu'ils seraient incapables de faire telle ou telle chose – oh ! quelle intelligence il doit falloir pour ça ! Un système qui revient au fond à mystifier le savoir et le réel. Cette éducation-là, loin de donner confiance aux gens, loin de leur apprendre à croire en leur capacité à s'affranchir des obstacles et à maîtriser leur rapport au monde et aux autres hommes, leur fait constamment sentir leurs inaptitudes, leurs faiblesses, leurs insuffisances – leur incapacité de rien changer aux circonstances régissant leur existence. Elle les aliène en les coupant toujours plus d'eux-mêmes et de leur environnement, pour aboutir à une société scindée en deux : d'un côté une galerie de

stars, de l'autre une masse indifférenciée d'admirateurs passifs. Les dieux de l'Olympe et les bouillants chevaliers du Moyen-Âge sont de retour, avec les hommes politiques, les savants, les sportifs et les acteurs vedettes dans le rôle des héros, bêatement admirés par la foule des gens ordinaires.

Kamiriithu était l'opposé de tout cela. Les répétitions publiques participaient d'un désir plus global de démystifier le savoir et le réel. Les gens voyaient à quel rythme les acteurs progressaient, au prix de quel travail ils passaient du stade où ils arrivaient à peine à se déplacer et à dire leurs répliques, à un autre où ils finissaient par se mouvoir et jouer comme s'ils avaient toujours vécu sur scène et récité ce texte. Il arrivait qu'on donne un rôle à des villageois après les avoir vus monter spontanément sur le plateau pour indiquer de quelle façon interpréter tel ou tel personnage. Le public les applaudissait pour les encourager à continuer d'interpréter le rôle. Tout le monde se rendait compte que la perfection était l'aboutissement d'un processus – ce qui n'empêchait personne d'être admiratif. Au contraire nous l'étions plus encore, car nous savions que si le résultat était parfait, c'était grâce à chacun et au travail collectif de tous. La communauté entière s'en trouvait grandie.

Le travail sur le scénario de *Ngaahika Ndeenda*, l'écriture des répliques, les lectures et les discussions sur le décor, les auditions et les répétitions, la construction du théâtre en plein air, tout cela prit

neuf mois, de janvier à septembre 1977. Tout était fait pour que le rythme des lectures, des discussions et des répétitions s'adapte à la vie des villageois. Elles avaient parfois lieu le samedi après-midi, et systématiquement le dimanche après-midi, pour ne pas interférer avec la messe le matin.

Le fruit de tous ces efforts pour élaborer une forme théâtrale authentiquement africaine apparut lorsque la pièce fut jouée le 2 octobre 1977, de nouveau un dimanche après-midi – le froid rendait impossible une représentation en soirée. Ce fut un succès immédiat, avec un public venu de loin, en taxi et parfois par des bus loués exprès. Le théâtre redevenait ce qu'il avait toujours été : une composante parmi d'autres d'une grande fête collective. Certains spectateurs connaissaient les répliques aussi bien que les acteurs et se réjouissaient de les voir changer de ton et de jeu d'une fois l'autre, en fonction des circonstances ou du public. Beaucoup s'identifiaient aux personnages. On en voyait, ouvriers, paysans, se faire appeler du nom de leur personnage favori, Kiguunda, Gicaamba, Wangeci ou encore Gathoni. Ils utilisaient aussi les noms de Kioi, de Nditika, d'Ikuna ou de Ndugire pour désigner ceux, dans le village ou ailleurs, qui avaient tendance à profiter des petites gens. Les répliques de *Ngaahika Ndeenda* commencèrent à faire partie du vocabulaire et du cadre de référence quotidien des villageois. Cela donnait lieu à des épisodes émouvants. Un dimanche, il se mit à pleuvoir ; tout

le monde courut s'abriter sous les arbres et les toits les plus proches. Lorsque la pluie cessa, les acteurs se remirent à jouer et le public au grand complet revint s'asseoir. Ce jour-là, il y eut peut-être trois interruptions successives, sans que la pluie parvienne à disperser l'assemblée.

Plus tard quelque chose y parvint pourtant: certainement pas la pluie ni aucun désastre naturel, car l'identification du village à la pièce était maintenant beaucoup trop difficile à rompre, mais les mesures autoritaires d'un régime hostile à ce genre d'initiative populaire. Le 16 novembre 1977, en retirant au centre de Kamiriithu le droit d'accueillir le moindre rassemblement, le gouvernement kenyan interdit toute nouvelle représentation de *Ngaabika Ndeenda*. Je fus moi-même arrêté le 31 décembre 1977 et passai l'année 1978 entière dans une prison de haute sécurité, sans avoir eu droit ne serait-ce qu'à un simulacre de procès. L'émergence d'un théâtre authentiquement kenyan faisait peur aux autorités.

Mais la tentative de Kamiriithu ne s'arrêta pas là. En novembre 1981, les villageois revinrent s'assembler pour une nouvelle entreprise, la création du spectacle *Maitu Njugira (Mère, chante pour moi)*. Les premières représentations furent fixées au 7, au 14 et au 15 novembre, comme si le centre voulait reprendre son activité à la date exacte à laquelle elle avait été interrompue. J'ai raconté dans *Le Baril d'un stylo* la destinée de ce nouveau spectacle. Les



éléments mis en place en 1977 s'y trouvaient approfondis. *Maitu Njugira* décrivait la lutte de paysans kenyans contre la première phase du capitalisme impérialiste, qui avait consisté à les spolier de leurs terres et à les forcer à travailler désormais – sur ces mêmes terres confisquées ! – pour le compte de plantations étrangères. La danse, le mime et le chant comptaient plus encore que le texte dans le récit de cette histoire d'oppression et de résistance. Ils en portaient le tragique. Des décors recréaient l'atmosphère des années 1920 et 1930. À chaque stade de l'évolution du projet, de nombreux habitants de différentes ethnies intervenaient. En tout, il n'y avait pas moins de quatre-vingts chansons dans la pièce, dans huit langues kenyanes différentes, dépeignant le combat du peuple kenyan tout entier pour la liberté, avec ses joies, ses malheurs, ses victoires, ses défaites, ses divisions, ses avancées mais aussi ses reculs.

Au terme de dix semaines de travail exténuant qui avaient vu s'unir des ouvriers, des paysans, des enseignants et des étudiants de toutes les ethnies, la pièce devait être représentée le 19 février 1982 au Théâtre national du Kenya – et démontrer qu'un théâtre authentiquement kenyan, dans quelque langue africaine qu'il fût écrit, recevrait l'adhésion de tous. Où prouver cela, sinon sur le plateau du prétendu Théâtre national ? Toutes les représentations affichaient complet au-delà de Noël et de la nouvelle année ; on avait beau être

hors saison, le spectacle était parti pour rester à l'affiche un temps record.

Mais rien de tel n'eut lieu. Cette fois il ne fut même pas question d'autorisation; les portes furent cadenassées pendant que la police rétablissait l'ordre. Nous essayâmes de poursuivre nos répétitions dans des locaux de l'université – notre fameux Théâtre II – mais de nouveau la direction de l'université fit cadenasser les portes et il nous fallut renoncer, malgré quelque dix mille personnes venues assister à la dizaine de répétitions qui purent se tenir. C'était le 25 février 1982. Le 11 mars de la même année, le gouvernement fit fermer le centre culturel de Kamiriithu et interdit toute activité théâtrale dans l'ensemble de la région. Un gouvernement prétendument «indépendant» du Kenya venait d'emboîter le pas à ses prédécesseurs coloniaux, en tentant d'empêcher l'émergence d'un théâtre authentiquement populaire. Mais cette fois le régime néocolonial alla plus loin encore: le 12 mars, trois camions de policiers armés débarquèrent à Kamiriithu et rasèrent le théâtre – assurant par là l'immortalité aux expériences du centre et leur entrée dans l'histoire. Un «théâtre de l'opprimé», pour reprendre l'expression d'Augusto Boal, venait de naître d'une convergence de facteurs: un matériau narratif auquel les gens pouvaient aisément s'identifier; une forme dans laquelle ils pouvaient se reconnaître; une participation de tous aux différents stades du projet, de

l'enquête concernant le détail des conditions de travail dans les plantations et les usines à la collecte de vieilles chansons, de danses, et de scènes d'opéras traditionnels; une participation de tous aux discussions sur le scénario et le texte, aux auditions, aux répétitions et pour finir bien sûr aux représentations.

Un participant âgé d'environ soixante-dix ans, Njoki wa Njikira, donna le 22 janvier 1982 une interview au *Daily Nation*: «Lorsque l'aventure du théâtre de Kamiriithu commença, disait-il, nous autres vieillards pûmes nous rendre utiles en enseignant aux jeunes des choses qu'ils ne savaient pas. J'avais le sentiment de faire quelque chose d'important en leur apprenant certaines des chansons que nous avons utilisées dans *Ngaabika Ndeenda*. Grâce au théâtre, on peut raconter l'histoire et apprendre aux enfants à quoi ressemblait leur passé, chose essentielle si on veut qu'ils construisent une société saine. Peu de gens savent encore ce que voulait dire le fait d'être colonisé dans les années 1930, comme le raconte la pièce.» Les autres interviewés tenaient des propos comparables. Dans le *Standard* du 29 janvier 1982, Wanjiru wa Ngigi, jeune secrétaire, mère de deux enfants, résumait le sentiment général: «J'ai appris tant de choses sur ma propre histoire que je peux dire avec certitude que j'en sais beaucoup plus qu'avant sur ma propre culture. Et je continue d'apprendre! En savoir davantage sur mon passé m'a rendue plus

attentive à mon présent et plus soucieuse de mon futur comme de celui de mes enfants. »

Malgré sa brièveté, l'expérience de Kamiriithu influença le théâtre kenyan. Elle suscita un élan vers un public populaire et contribua à répandre une foi accrue en la possibilité d'utiliser les langues africaines sur scène. Elle précipita la naissance de manifestations populaires comme le Festival annuel de Vihiga, dans l'ouest du pays. Aucune n'imitait absolument Kamiriithu, mais le même désir les animait de ressusciter la culture kenyane en puisant à ses racines ouvrières et paysannes. La destruction de Kamiriithu était donc bien plus que celle d'un simple théâtre ouvert. Dans sa recherche d'un théâtre authentiquement africain, Kamiriithu avait laissé entrevoir la possibilité d'un autre Kenya, confiant en lui-même, peuplé d'habitants confiants – un pays devenu l'incarnation de valeurs communes de démocratie et d'indépendance, aux antipodes de l'assujettissement aux États-Unis et aux intérêts impérialistes occidentaux qu'auront représenté les régimes successifs de Kenyatta et d'Arap Moi.

Revirement intéressant dans l'histoire de Kamiriithu, le président Arap Moi vint en 1984 y faire une visite surprise et versa des larmes d'apitoiement devant la pauvreté qu'il découvrit à l'emplacement de l'ancien centre culturel : comment se pouvait-il que des êtres humains vivent dans de pareilles conditions ? Sur un coup de tête, guidé

par un «élan spontané de générosité personnelle», il fit séance tenante un don destiné à financer la construction d'un établissement d'enseignement technologique à l'endroit où s'était élevé le théâtre ouvert. Il ne fit pas la moindre allusion au défunt centre éducatif et culturel de la communauté de Kamiriithu. Les gens attendaient depuis longtemps cet établissement technologique et l'accueillirent volontiers – après tout c'était aussi leur argent. Mais personne ne fut dupe. En détruisant arbitrairement le théâtre de Kamiriithu en 1982, le régime avait trahi sa défiance des initiatives populaires et ses penchants liberticides. La répression intensive qui avait suivi, aggravée de détentions arbitraires et d'emprisonnements abusifs, notamment d'universitaires et d'étudiants, n'avait pas été pour arranger son image ni lui regagner la confiance du peuple. Il espérait que la société alternative entrevue au théâtre de Kamiriithu serait vite oubliée, et que les habitants retourneraient vite à leur bonne vieille admiration soumise.

Mais peut-on tuer une idée? J'étais en Europe en juin 1982 lorsque j'appris cette nouvelle: Ngugi wa Mirii et Kimani Gecau, directeur du département de littérature de l'université et metteur en scène de *Ngaabika Ndeenda* en 1977, puis co-metteur en scène de *Maitu Njugira* en 1981-1982, venaient de s'enfuir au Zimbabwe pour échapper à une menace d'arrestation. Ils devaient plus tard continuer, à l'étranger, à encourager la création

de centres culturels en milieu rural, et mettre en scène, en 1983, la première version du *Procès de Dedan Kimathi* en langue shona.

C'est vers ces mêmes mois de juin ou de juillet 1982 que, sur le point de rentrer au Kenya, je reçus des messages affolés me prévenant que je serais emprisonné dès mon arrivée à l'aéroport de Nairobi. Fallait-il que je reporte mon retour au pays? C'est ce que j'ai finalement fait, et je continue de raconter l'aventure de Kamiriithu chaque fois que l'occasion s'en présente. Car sur le plan personnel, elle a changé ma vie. Elle m'a conduit en prison, certes; elle m'a fait perdre mon poste à l'université de Nairobi, et plus tard elle m'a contraint à l'exil. Mais en tant qu'écrivain elle m'a obligé à affronter la question cruciale de la langue du théâtre africain – laquelle devait me conduire à celle, non moins difficile, de la langue de la fiction africaine.

### III. Le roman

#### 1.

Un de mes livres, *Détenu*, porte le sous-titre « Journal d'un écrivain en prison ». Pourquoi « d'un écrivain » ? Parce que ma principale occupation sous les verrous fut l'écriture d'un roman. *Caitaani Mutharabaini (Le Diable sur la croix)* parut en 1980 chez Heinemann. C'était le premier roman écrit en kikuyu.

Au moment de mon arrestation, le 31 décembre 1977, outre mon engagement dans les activités du centre de Kamiriithu, j'étais professeur et directeur du département de littérature de l'université de Nairobi. Je me souviens de mon dernier cours. C'était avec mes étudiants de troisième année. Au moment de nous séparer, je leur annonçai mon intention d'entreprendre l'année suivante une étude de l'œuvre romanesque de Chinua Achebe. Je voulais analyser, des premiers livres aux plus récents, l'évolution de la représentation de la petite-bourgeoisie, professeurs, soldats, policiers, catéchistes, contremaîtres, depuis le début du colonialisme jusqu'à leur accès au pouvoir et à leur responsabilité dans le naufrage du pays. En prévision de ce travail, je demandai aux

étudiants de lire deux livres sans lesquels on ne peut à mon avis comprendre la littérature africaine : *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon, et *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme* de Lénine.

Cinq jours plus tard – exactement six semaines après l'interdiction de *Ngaabika Ndeenda* (*Je me marierai quand je voudrai*), j'étais enfermé comme prisonnier politique dans la cellule 16 de la prison de haute sécurité de Kamiti. La cellule 16 allait devenir pour moi ce que Virginia Woolf appelait « une chambre à soi » et qu'elle considérait comme indispensable à l'écrivain. La mienne m'était fournie gratis par le gouvernement kenyan.

## 2.

Enfermé entre quatre murs, j'eus tout le temps de réfléchir à mon travail à l'université – mes étudiants avaient-ils lu Lénine et Fanon ? –, à mon expérience à Kamiriithu – les cours d'alphabétisation continuaient-ils ? – et naturellement à ma situation d'écrivain derrière les barreaux. L'objectif de tout régime néocolonial, lorsqu'il décide d'emprisonner un écrivain, est non seulement de le punir, mais de le couper de tout contact et de toute communication avec ses concitoyens. En ce qui me concernait, le régime voulait m'isoler de l'université, du centre de Kamiriithu, et si possible me briser. Il fallait que je reste en pleine possession



de mes moyens et la meilleure façon d'y parvenir était de trouver dans les conditions mêmes de ma détention un moyen de restaurer le contact rompu par les murs aveugles et les portes fermées à double tour. Ma détermination s'affermirait encore lorsqu'un surveillant particulièrement cruel me mit en garde contre toute tentative d'écrire des poèmes – il mettait manifestement dans le même panier poèmes et romans.

### 3.

Il y a peu de temps encore, on annonçait, après la mort de Dieu, celle du roman. Il semble qu'il soit toujours vivant, en tout cas des signes peu équivoques de sa santé nous arrivent chaque jour d'Amérique latine et d'Afrique. Pourtant, la forme sous laquelle il nous parvenait à l'époque en Afrique était essentiellement d'origine bourgeoise.

Le développement du roman est historiquement lié à celui de la bourgeoisie d'affaires européenne, ainsi qu'à l'émergence de l'imprimerie moderne et à un système de pensée basé sur la foi en la possibilité de connaître le monde : un système où Ptolémée cède la place à Copernic et Galilée, l'alchimie à la chimie, la divination à l'expérimentation. L'Europe qui débarqua en Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'incarnait par-dessus tout dans la figure du bourgeois conquérant, passé du statut de capitaine d'industrie à celui de commandant en chef de

vastes consortiums prédateurs. L'Afrique d'avant la colonisation, au contraire, par-delà les différences entre peuples et pays, se caractérisait globalement par un faible développement de l'appareil productif. La nature y régnait en souveraine, une nature imprévisible et mystérieuse, que seuls les rites et la magie permettaient de sonder. La littérature née de ce monde était peuplée de personnages animaux, humains ou mi-hommes mi-bêtes qui entretenaient des relations faites à la fois de coups bas, de méfiance, de ruse et parfois d'entraide. Les grands conflits étaient racontés dans de longs poèmes étroitement codifiés, les épopées, qui célébraient les hauts faits de rois ou d'hommes de génie lors de guerres ou de catastrophes naturelles.

Le développement de l'appareil productif était entravé par l'exploitation coloniale. Certes l'impérialisme a introduit en Afrique des moyens technologiques et une organisation capitaliste du travail susceptibles de favoriser la maîtrise de la nature. Mais les Européens se sont ingénies, dans le même temps, à empêcher le développement des peuples colonisés. Ils les ont spoliés de leurs terres, les ont parfois effacés de la carte des civilisations, comme en Amérique, en Nouvelle-Zélande et en Australie. Le passage à une agriculture industrialisée aurait pu permettre de dégager des richesses jamais vues sous l'ancien système féodal et communautaire, mais les colons ont fait en sorte que tout aille aux mêmes mains, la plupart blanches, si bien que la

pauvreté n'a fait que se généraliser. Loin de permettre la maîtrise de la nature, le capitalisme n'a pu qu'accroître la soumission de l'homme aux éléments, en multipliant les inondations et les sécheresses; loin de faire reculer les maladies, il n'a fait que rendre la population plus vulnérable et dépendante, en la privant même des remèdes traditionnels de jadis, taxés de sorcellerie.

Ce n'est pas tout. Par l'intermédiaire des missionnaires, l'impérialisme a introduit l'écriture chez de nombreux peuples; il a doté les langues africaines de systèmes de notation. C'était nécessaire aux traductions de la Bible, ainsi qu'au bon acheminement des documents administratifs, judiciaires et fiscaux. Mais les rivalités ont fait que différents systèmes de notation, parfois contradictoires, se sont développés pour une même langue. Le kikuyu, par exemple, a vu apparaître deux orthographes concurrentes, fixées l'une par les protestants, l'autre par les catholiques. Deux enfants kikuyus pouvaient parfaitement se retrouver dans cette situation aberrante: n'être capable ni l'un ni l'autre de lire les lettres ou les écrits de leur voisin. L'alphabétisation est de toute façon restée confinée à une frange très réduite de la population, professeurs, clercs, policiers, soldats: la classe naissante de ceux qu'on pouvait qualifier de «relais» de l'État. Pour le reste, à la veille de l'indépendance encore, l'écrasante majorité du continent africain ne savait ni lire ni écrire.

L'impérialisme a également introduit l'imprimerie moderne. Des « bureaux littéraires » ont même été créés, dans le but louable d'éditer des ouvrages en anglais et en langues africaines. Mais le contenu de ces ouvrages est resté étroitement contrôlé. Il fallait, en gros, qu'il soit en accord avec le message de la Bible. Même les histoires d'animaux de la littérature orale africaine étaient triées avec soin : n'étaient reprises que celles qui suggéraient la présence d'un dieu blanc présidant du bout de son index inflexible aux destinées de l'homme.

Au total, les prétendus efforts des Européens pour arracher l'Afrique à la superstition, à l'ignorance et aux aléas de la nature se sont le plus souvent soldés par une aggravation de ces maux. L'Africain moyen était plus habitué, à la veille de l'indépendance, à se référer à la Bible et à son explication fantasmagorique de l'univers, à ses révélations divines, à ses peintures effroyables de l'enfer où iraient rôtir les pécheurs récalcitrants à l'ordre impérial, qu'au roman et à son analyse minutieuse de personnages mus par des mobiles intelligibles, postulant qu'une compréhension du monde est possible et que certains schémas de comportements humains récurrents peuvent être dégagés.

Empêtrés dans ces systèmes orthographiques contradictoires, ces nouvelles superstitions introduites par l'Église, cet illettrisme généralisé,

comment les écrivains africains devaient-ils s'y prendre pour parler de leur pays? Quel usage du roman devais-je faire pour réussir à m'adresser aux ouvriers et aux paysans de Kamiriithu? Était-il possible d'adapter cette forme intrinsèquement bourgeoise au lectorat populaire que je visais?

L'origine géographique et sociale d'une invention ne dicte pas nécessairement l'usage qu'en feront ses héritiers. Les exemples fourmillent, dans l'histoire, de réappropriations. La poudre a été inventée par les Chinois, avant de servir surtout aux Européens dans leur conquête des quatre coins du globe. Les mathématiques nous viennent des Arabes, mais on les utilise aujourd'hui dans le monde entier. L'histoire des sciences prise comme un tout est la résultante de contributions de nombreux peuples d'Afrique, d'Asie, d'Europe, d'Amérique et d'Océanie. Cette variété d'origines géographiques se retrouve sur le plan social: la machine à vapeur, le métier à tisser, la machine à filer, bref les découvertes les plus décisives du XIX<sup>e</sup> siècle nous viennent d'ouvriers, comme nous viennent de paysans les inventions plus anciennes de la noria, du moulin à vent ou du moulin à eau.

Nulle part l'apport des masses n'est plus visible que sur le plan linguistique. Ce sont les paysans et les ouvriers qui font bouger la langue et inventent sans cesse de nouveaux accents, de nouveaux proverbes, de nouvelles expressions. Jusqu'ici

l'histoire sociale du monde a surtout été celle de l'appropriation du travail des masses par les élites oisives ; pourquoi les paysans et les ouvriers africains n'auraient-ils pas le droit de s'approprier le roman ? Peut-être le problème tient-il moins aux origines géographiques et sociales du genre qu'à l'usage qui en a été fait jusqu'à présent.

#### 4.

Le développement du roman africain, depuis son apparition au début du xx<sup>e</sup> siècle, a rencontré deux obstacles. Les imprimeries, les maisons d'édition et le système éducatif, d'abord, étaient aux mains des missionnaires et de l'administration coloniale. Les premiers auteurs de romans africains, en particulier en Afrique du Sud, étaient tous issus d'établissements éducatifs gérés par les missionnaires et avaient davantage été imprégnés du *Voyage du pèlerin* de John Bunyan et de la version autorisée de la Bible que de Tolstoï, Balzac ou Dickens. Même lorsque des romans furent plus tard introduits dans les bibliothèques scolaires, on continua de choisir les titres en veillant à n'exposer les jeunes esprits à aucune influence moralement ou politiquement indésirable. Je me rappelle qu'un matin le missionnaire qui dirigeait mon lycée profita du service pour nous entretenir de la beauté et de la dignité du roman *Pleure, ô pays bien aimé* d'Alan Paton, dont le héros est un Africain chrétien soumis, dans le

genre de l'oncle Tom. Peu après il devait accuser le même Alan Paton d'être allé trop loin dans son roman *Quand l'oiseau disparut*, où il raconte des scènes de sexe entre Noirs et Blancs. Pourtant même ce dernier roman avait dû subir la censure du gouvernement et des missionnaires aux commandes des imprimeries. En Rhodésie, le Bureau de la littérature ne publiait aucun livre exprimant des idées libres sur la religion ou la société. Des réécritures de fables anciennes et de contes, oui. Des reconstitutions de pratiques magiques et rituelles datant d'avant la colonisation, oui. Des histoires de personnages évoluant des ténèbres de l'âge précolonial vers la lumière du christianisme présent, oui. Mais le moindre débat ou le moindre signe de mécontentement à l'égard de la colonisation, non !

L'autre facteur adverse fut l'apparition au début des années 1950 d'universités et de facultés sur le sol africain. Antennes outre-mer de l'université de Londres, les universités du Ghana, de Makerere en Ouganda, d'Ibadan au Nigeria, possédaient des départements d'anglais très actifs ; pour la première fois des étudiants africains lisaient autre chose que la Bible et le *Voyage du pèlerin*, étudiaient l'histoire du roman anglais, de Richardson à Joyce, lisaient également des livres d'auteurs européens qui avaient pour cadre l'Afrique – Conrad, Cary, Paton – devenaient familiers ou au moins entendaient parler du roman américain, français ou russe. Nombre de ces départements d'anglais fondèrent même des revues

ou des journaux littéraires, comme *Horn* à Ibadan ou *Penpoint* à Makerere. Hélas, tout cela fit que les étudiants prirent l'habitude de considérer l'anglais comme la langue naturelle de leurs fictions. Les esprits brillants de Chinua Achebe, de Wole Soyinka ou de Kofi Awoonor ne s'appliquèrent pas à vivifier le roman africain mais à inventer une nouvelle tradition, celle du roman afro-européen – laquelle ne tarda pas à recevoir les encouragements de maisons d'édition anglaises, françaises et portugaises, ravies de voir s'ouvrir ce nouveau terrain d'investissement et auxquelles le roman afro-européen continue d'être associé : Heinemann (dont la collection « Écrivains africains » compte plus de cent titres), Longman, ou encore des maisons nées sur place comme East African Publishing House.

L'appauvrissement du roman africain vint ainsi de ce qui aurait dû être sa force : la découverte par ses futurs inventeurs de la longue tradition du roman réaliste européen et l'apparition d'éditeurs enfin affranchis du contrôle des missionnaires et du gouvernement colonial. Je fus moi-même un rouage de ce processus, ou plutôt un de ses produits. Ma première nouvelle parut dans *Penpoint* sous le titre *Le Figuier*. En 1963, mon second roman, *Ne pleure pas, enfant*, parut chez Heinemann à Londres et devint plus tard le septième titre de la collection « Écrivains africains ». Et lorsque je fus arrêté et emprisonné en 1977, venait de paraître *Pétales de sang*, mon quatrième roman en anglais.



culmina plus tard, en 1977, dans mon roman *Pétales de sang*. Pourtant j'étais de moins en moins à l'aise avec l'anglais. Après avoir écrit *Et le blé jaillira*, je traversai une crise. Je savais ce que je voulais écrire, mais savais-je pour qui ? Les paysans dont les luttes nourrissaient mes livres n'en liraient jamais un seul. En juin 1969, à l'occasion d'un colloque de l'Unesco à Dakar, consacré aux politiques culturelles en Afrique, j'écrivis un article intitulé « Pour une culture nationale » dans laquelle je posais le problème : « Notre culture ne renaîtra pas tant que les langues africaines ne seront pas enseignées dans nos pays. Nous connaissons désormais les effets des systèmes coloniaux : en imposant leur langue, ils dévalorisent celles des habitants et font de l'apprentissage de l'idiome colonial un moyen de distinction ; quiconque en acquiert la maîtrise se met à mépriser les paysans et leurs langues barbares. Toute langue est porteuse de valeurs forgées par un peuple au cours d'une période donnée ; et il serait peu raisonnable, dans un pays où 90 % de la population parle les langues africaines, de ne pas les enseigner dans les écoles et les facultés. »

En 1977, l'expérience de Kamiriithu me poussa à donner une conférence à l'université de Nairobi dans laquelle j'appelais les écrivains kenyans à puiser aux trésors des langues et des cultures des différents peuples du pays. La question continuait à me tarauder : j'avais à peu près réussi à me tirer du

problème de la langue au théâtre ; serais-je capable d'en faire autant avec le roman ? Mon incarcération à la prison de haute sécurité de Kamiti m'aida à trouver la réponse. Défiant les autorités pénitentiaires, j'écrivis le 23 juin 1978 dans le journal des détenus la conclusion à laquelle j'étais parvenu : « Les écrivains kenyans n'ont pas d'autre choix, s'ils veulent parvenir à recréer, dans leurs poèmes, leurs pièces de théâtre et leurs romans, la grandeur épique de l'histoire de leur pays, que de revenir aux sources de leur être et aux rythmes des langues des peuples kenyans. Au lieu de les arrêter et de les envoyer dans des camps de détention et des prisons de haute sécurité, on devrait les encourager à écrire une littérature qui puisse être la fierté du Kenya et fasse pâlir d'envie le monde. »

À ce moment, au fond de ma cellule 16, j'étais déjà plongé dans la rédaction de mon premier roman en kikuyu – en tout cas dans les problèmes que me posait son écriture.

## **6.**

Le papier et le stylo furent le premier problème. Il était possible d'obtenir un stylo pour rédiger un appel ou des aveux. Il était même possible d'obtenir deux ou trois feuilles de papier. Mais de quoi écrire un roman ? Je me servis de papier toilette. Chaque fois que je raconte cela, les gens rient ou me regardent de travers. Mais il n'y avait rien de bizarre à

cela. Le papier toilette à Kamiti était fait pour punir les détenus. Il était très dur. Et ce qui était mauvais pour le corps était bon pour le stylo.

Je devais toutefois affronter d'autres difficultés, sans rapport avec le fait que ma « chambre à moi » était la cellule 16. À commencer par les mots. Les phrases. Les paragraphes. T.S. Eliot fait dans *Quatre Quatuors* cette observation très juste à propos de l'aspect « glissant » des mots : « Les mots travaillent, craquent et parfois se cassent sous le fardeau, sous la tension ; ils échappent, glissent, se perdent, se désintègrent à force d'imprécision, ne tiennent pas en place, ne restent pas tranquilles. » Je trouvais cela plus vrai que jamais en écrivant *Caitaani Mutharabaini (Le Diable sur la croix)*. Il n'existait pas de tradition romanesque significative en kikuyu. Gakaara wa Wanjau avait tenté d'inaugurer cette tradition, mais ses livres avaient été saisis et retirés de la vente dans les années 1950. Je me heurtais à des questions basiques de temps verbaux. Les mots et les temps « glissaient » d'autant plus que le kikuyu a été mis par écrit par des missionnaires européens dont il n'était pas la langue maternelle ; le système orthographique qu'ils ont mis au point est peu satisfaisant, notamment parce qu'ils ne percevaient pas l'importance de la longueur des voyelles. La distinction entre voyelles courtes et longues est fondamentale en kikuyu et le système adopté obligeait le lecteur à retrouver de lui-même la longueur des voyelles.

Non seulement cela supposait qu'il connaisse déjà chaque mot par cœur, mais à l'échelle d'un long récit en prose, ce serait épuisant. J'essayai de résoudre le problème en utilisant des doubles voyelles lorsque je voulais indiquer qu'une voyelle était longue. Je mis plusieurs pages à m'habituer à ce procédé. Même une fois habitué, pourtant, le besoin d'une nouvelle lettre ou d'un signe supplémentaire continua de se faire sentir. Le kikuyu est une langue tonale, or le système orthographique établi ne donnait aucune indication de ton !

Pour toutes ces raisons, il m'arrivait d'écrire le soir un paragraphe qui me semblait clair, pour découvrir le matin en me levant qu'on pouvait le lire d'une autre façon, qui en altérait complètement le sens. Le seul moyen qui me restait, c'était de contrôler le plus rigoureusement possible le contexte de chaque mot dans la phrase, de chaque phrase au sein du paragraphe, et de chaque paragraphe à l'intérieur de l'économie spatio-temporelle du récit. C'était vrai, les mots échappaient, glissaient sous mes yeux. Ils ne tenaient pas en place, ne restaient pas tranquilles. Et j'en éprouvais souvent une grande frustration.

Mais le problème le plus grave – le principal à mon avis qui se pose au roman africain – consistait à trouver le langage fictionnel approprié au public que je me proposais de toucher, en l'occurrence le peuple, que j'avais jusque-là délaissé. La difficulté était double : la première liée à la forme, la

deuxième au matériau narratif. Quelle forme voulais-je donner à mon récit ? De quelle matière voulais-je partir ? La première question a trait à l'histoire du genre romanesque. Defoe n'est pas George Eliot, ni certainement Balzac, Zola, Tolstoï ou Dostoïevski. Et que dire de Conrad, Joyce, ou Faulkner, avec leurs jeux de points de vue, leurs anticipations et leurs retours en arrière, leurs changements de personnages et d'intrigue ? Le roman afro-européen lui-même avait produit une grande variété de formes, du déroulement linéaire du *Monde s'effondre* de Chinua Achebe aux *Interprètes* de Wole Soyinka, qui se passe presque d'intrigue. Pouvais-je me permettre d'écrire pour un public qui n'avait jamais lu de roman de la même façon que j'aurais écrit pour des lecteurs de Joyce, Conrad, Wole Soyinka ou Ayi Kwei Armah ?

Au fil de mes précédents romans afro-européens, j'avais successivement franchi plusieurs degrés de technicité. L'intrigue de *La Rivière de vie* et *Ne pleure pas, enfant* est linéaire. Chaque action conduit à la suivante selon le fil ordinaire du temps, secondes, minutes, heures, semaines, mois, années. Les péripéties se succèdent sans discontinuer ; c'est l'approche biographique, dans laquelle le narrateur suit le héros de son entrée en scène à sa sortie, c'est-à-dire souvent de sa naissance à sa mort, en adoptant la majeure partie du temps son point de vue. Toutefois, dès la parution

de *Ne pleure pas, enfant*, en 1964, je commençai à me sentir à l'étroit dans ce procédé. J'avais lu et étudié les livres de Conrad, dans lesquels l'auteur, pour mieux captiver le lecteur, joue d'une multiplicité de voix et de temporalités. Chez Conrad le même événement pouvait être regardé par un personnage à des moments et à des endroits différents; chaque voix venait apporter son éclairage et livrer davantage d'indices sur les faits, ou les relier soudain à d'autres péripéties antérieures ou postérieures. L'ambivalence de Conrad vis-à-vis de l'impérialisme – car c'était l'impérialisme qui lui fournissait le matériau de ses romans – lui interdisait d'aller plus loin, du point de vue politique, que les jeux d'équilibriste d'un humanisme libéral. Mais ses changements de points de vue incessants, sa multiplication des voix narratives, ses récits dans le récit, ses coups de théâtre réservant pour le dernier moment la révélation à partir de laquelle s'assemblaient enfin toutes les pièces du puzzle, tout cela m'avait impressionné.

Mon goût pour Gogol, Dostoïevski, Tolstoï, Gorki, Choloïkhov, Balzac et Faulkner m'avait également fait découvrir de nouvelles possibilités romanesques, tant au niveau des thèmes que des procédés. Et mes propres observations sur la façon dont les gens racontaient les histoires dans la vie de tous les jours m'avaient convaincu qu'ils acceptaient bien volontiers les interventions d'auteurs, les digressions, les récits enchâssés, les dramatisations

à outrance, sans perdre pour autant le fil de l'intrigue principale. L'histoire dans l'histoire était presque la norme dans les conversations entre paysans. En fin de compte les jeux de points de vue de Conrad étaient moins éloignés des pratiques narratives quotidiennes que le schéma linéaire classique!

La forme narrative de *Et le blé jaillira*, avec ses histoires dans l'histoire apparaissant chaque fois sous forme de flash-back, était le produit de cette réflexion. Les voix narratives multiples m'aidaient à poser un cadre spatio-temporel plus complexe et m'éloignaient du roman traditionnel à un seul personnage. Presque tous les personnages du livre sont d'égale importance et ce sont les villageois, le peuple, qui sont les vrais héros du livre, lequel se déroule quatre jours avant l'indépendance.

Mais tout cela supposait un lecteur rompu à l'habitude de lire des romans, notamment des romans modernes européens. Les mêmes procédés seraient-ils adaptés au genre de public qui avait assisté à *Ngaahika Ndeenda* à Kamiriithu? Était-il possible que je doive revenir à l'intrigue linéaire? J'étais plus inquiet de mon lecteur qu'avant. Ou peut-être était-ce une question de langue. Le fait d'écrire en kikuyu me pousserait-il à écrire un roman différent?

Je me décidai en tout cas pour une intrigue plus simple, une ligne narrative plus claire, un matériau narratif plus frappant – sans traiter pour autant

avec condescendance le lectorat ouvrier et paysan pour lequel je voulais écrire. *Caitaani Mutharabaini* raconte deux trajets. Wariinga se rend en minibus de Nairobi à Ilmorog, un village imaginaire de l'arrière-pays. Puis Wariinga fait un second trajet en voiture, de Nairobi à Ilmorog et à Nakuru. Deux ans séparent les deux trajets. De nombreuses réminiscences entrecourent le récit, ouvrant sur d'autres trajets. Je savais que l'itinéraire, les noms de lieux évoqués à Nairobi et à Nakuru, les moyens de transports seraient familiers à de nombreux Kenyans. J'empruntais abondamment aux formes et aux procédés utilisés par les conteurs, ton familier, proverbes, chansons, louanges. Je recourais aussi à une forme biblique, la parabole, car nombre de mes lecteurs auraient lu la Bible. Les gens reconnaîtraient ces formes familières et j'espérais que cela les aiderait à rattacher le livre à une tradition identifiable.

Mais tout cela ne concernait que la forme. Et la forme en soi, si familière et vivante soit-elle, ne pourrait pas retenir longtemps l'attention du lecteur que je voulais toucher. Il avait bien trop à faire pour se laisser aller à admirer de jolis arrangements formels. Il faudrait un sujet qui le sollicite et le force à prendre position. C'était donc le plus urgent : trouver une matière qui ait le poids, l'intensité et la complexité des luttes quotidiennes des ouvriers et des paysans. Ce qu'un écrivain saisit du réel dépend du regard qu'il porte sur la nature et la



société – selon qu'il perçoit les phénomènes isolément les uns des autres ou au contraire liés entre eux, en mouvement ou statiques, dans leur être ou dans leur devenir – mais aussi de son environnement social et de la place qu'il occupe dans la société. Cette position et ce regard ne veulent rien dire en soi, ne sont pas nécessairement synonymes de bon ou de mauvais style, car tout dépend en dernier ressort de cette qualité indéfinissable d'imagination que possèdent seuls les vrais artistes, et qui consiste à percevoir l'universel (en tout cas ce qui est susceptible de concerner le plus grand nombre d'hommes et de femmes possible dans le temps et l'espace) dans la plus infime expérience vécue. Mais ils influencent bien sûr le rapport de l'auteur au réel et son aptitude à le recréer fidèlement.

Or que faire quand la réalité devient plus incroyable que la fiction ? Comment capter, en tant qu'écrivain, l'intérêt de votre lecteur, quand la réalité à laquelle il est quotidiennement confronté devient plus violente et bouleversante que toutes les fictions que vous pouvez imaginer ?

## **7.**

Juillet 1984 : le président du Conseil fédéral d'Allemagne de l'Ouest, Franz Josef Strauss, se rend en visite au Togo à l'invitation du président Eyadema. Dans quel but ? Dénoncer la scandaleuse conférence de Berlin de 1885 ? En tirer les

leçons et jeter les bases de rapports économiques, politiques et culturels enfin égalitaires entre l'Europe occidentale et l'Afrique? Oh! non. Célébrer simplement le centenaire du traité imposé par le Reich au roi Mlapa III, par lequel le Togo devint une colonie allemande. Pour commémorer non pas la résistance à la colonisation mais bien la colonisation elle-même, le président Eyadema alla jusqu'à faire ériger une statue de l'aigle impérial allemand – à moins que ce ne fût l'aigle américain? – et restaurer l'ancienne villa du gouverneur général. Tout cela aux frais des ouvriers et des paysans togolais. Ainsi vit-on 1885, que des millions d'Africains se sont toujours remémoré comme la date de la honte et le début d'un siècle d'humiliation ininterrompue de l'Afrique par l'Occident, glorifié sans vergogne par un président africain. Un éditorialiste d'Allemagne de l'Ouest, Markus Cleven, dans les colonnes du *Nordbayerischer Kurier*, dit les choses sans détour: « Qui ose espérer qu'au Togo Strauss et ses hôtes seront sur la même longueur d'ondes? C'est pourtant ce qui devrait arriver. Nous autres Allemands n'avons pas dans ce pays à nous sentir coupables d'une colonisation dont la durée fut trop courte pour laisser d'autres traces que de la nostalgie. » Soit. Les tentatives plus récentes de l'Allemagne pour soumettre ses voisins européens furent de plus courte durée encore. Laissent-elles aussi de la nostalgie à l'éditorialiste de juillet 1984? Ce n'est pas sa

faute, après tout: il n'y avait pas de navires de guerre allemands le long des côtes togolaises pour imposer à Eyadema cette allégeance et ce reniement de soi répugnants. Simplement le poids du mark, c'est-à-dire de l'aide allemande, destinée à mieux pouvoir extorquer d'autres marks au peuple togolais. Et probablement le poids de la commission qu'on lui avait versée.

C'est loin d'être le seul cas. Le président Mobutu, au Zaïre, drapé dans sa fameuse défense de l'authenticité africaine, a cédé à un fabricant de roquettes allemand un bout de territoire grand comme plusieurs fois la Nouvelle-Zélande. Un groupe de dirigeants africains a récemment supplié la France d'envoyer des troupes armées au Tchad pour protéger les intérêts français, menacés par les visées «impérialistes» de la Libye. Et le président Arap Moi a autorisé les États-Unis à installer des bases militaires au Kenya sans consulter le parlement ni le peuple kenyan, qui n'a appris l'accord «secret» que bien après, par le biais de débats au Congrès américain. On pourrait relever d'autres épisodes plus incroyables encore, massacres impitoyables d'enfants, génocides non moins impitoyables d'une partie de leur peuple par des dirigeants inféodés aux intérêts impérialistes. L'important est ce constat: les Mobutu, Eyadema, Arap Moi et compagnie ne capitulent pas devant l'impérialisme parce qu'on leur appuie un pistolet sur la tempe; ils sont les premiers à supplier qu'on

recolonise leur pays, pour pouvoir à leur tour jouer le rôle du gouverneur néocolonial muré dans sa forteresse. Leur plus grand bonheur, c'est d'être les nouveaux esclaves-dirigeants de leur peuple, les nouveaux spectateurs surplombants de sa saignée économique par l'Occident.

Comment faire, en tant qu'écrivain, pour frapper votre lecteur en lui révélant cette soumission des dirigeants, quand les esclaves-dirigeants eux-mêmes ne se privent pas de la crier sur les toits ? Comment faire pour frapper votre lecteur en dénonçant les massacres, les pillages, les détournements de fonds, les abus de biens, quand les auteurs de ces forfaits qui ruinent leur pays ne prennent même pas la peine de se cacher ? Quand parfois ils vont jusqu'à s'en vanter ? Comment brosser d'eux un portrait au vitriol, quand leurs mots surpassent toutes les caricatures imaginables ?

Plus je considérais la réalité néocoloniale du Kenya et plus je me demandais sous quelle forme la dépeindre. Mais l'écrivain, n'importe quel écrivain, n'a qu'un recours : lui-même, les images qui lui traversent l'esprit, les empreintes que dépose en lui le monde alentour – réflexions, pensées, sensations, aperçus, sons, saveurs que l'alchimie de l'imagination unifie en une vision singulière de la réalité. En me demandant quelle forme parviendrait à restituer la réalité néocoloniale du pays, mon intuition me reconduisit une fois de plus aux traditions orales.

8.

J'ai toujours été intrigué par le thème de Faust. On le trouve chez de nombreux auteurs, Marlowe, Goethe, Thomas Mann ou dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov. Mais j'ai toujours soupçonné que ce thème de l'homme intègre vendant son âme au diable en échange de richesses, de science et de pouvoir était universel et avait ses racines dans de vieilles traditions paysannes. Owuor Ayumba, qui a mené un travail colossal sur les traditions orales des différents peuples du Kenya, m'a raconté qu'on le retrouvait dans de nombreux contes impliquant souvent des sorciers. En voyage dans l'ouest du pays en 1976, je vis pour la première fois les rochers à forme humaine d'Idakho. J'eus l'étrange sensation de rencontrer soudain quelque chose que je cherchais depuis longtemps et de retour à Limuru, j'écrivis les cent premières pages d'un roman. Son titre ? C'était déjà *Caitaani Mutharabaini (Le Diable sur la croix)*, mais en anglais. L'expérience de Kamiriithu en 1977 me fit perdre tout intérêt pour ce projet. Mais les rochers d'Idakho restèrent gravés dans mon esprit. Quelles légendes les paysans de la région avaient-ils bien pu forger autour de ces blocs à forme humaine ? J'associais leur silhouette à celle des ogres de la littérature orale kikuyu, réputés posséder deux bouches, la première à l'avant, la deuxième dans le dos, couverte de longs

poils: des ogres cruels, effroyablement voraces, qui vivaient grâce au travail des paysans. Qu'en était-il des ogres d'aujourd'hui? Trouverais-je dans le personnage de l'ogre l'image que je cherchais?

J'avais remarqué, en lisant *Les Cinq bandits* et *Fausse rumeurs*, du poète sud-coréen Kim Chi Ha, la façon dont il s'emparait des images et des formes populaires, en particulier la satire, arme peut-être la plus redoutable des traditions orales, pour dépeindre les dérives néocoloniales de son pays. Et c'est ainsi qu'un jour la solution m'apparut. Pourquoi ne pas raconter l'histoire d'hommes qui auraient vendu leur âme et celle de leur pays au diable, en l'occurrence l'impérialisme étranger? L'histoire du malin se glorifiant de faire le mal? De voleurs se glorifiant de rançonner le peuple?

Voilà comment j'en vins à écrire en kikuyu *Caitaani Mutharabaini*. C'est l'histoire de Wariinga et de six autres personnages qui découvrent, au cours d'un trajet en minibus entre Nairobi et Ilmorog, qu'ils sont invités à la même fête de voleurs et de malfrats organisée par le diable. Alors que la fête bat son plein, un concours est organisé pour désigner les sept voleurs les plus malins – ceux qui ont poussé au plus haut degré de maîtrise l'art de voler le peuple. Les concurrents se tiennent les uns en face des autres et narrent leurs exploits. L'un d'eux a par exemple accumulé une telle quantité d'argent qu'il commence à en

éprouver de la contrariété. Pourquoi? Parce que malgré les millions amassés, il continue de n'avoir qu'un cœur et qu'une vie comme les autres hommes. Heureusement les avancées technologiques en matière de greffes du cœur lui donnent une idée: il se prend à rêver d'une gigantesque usine qui fabriquerait des pièces de rechange pour le corps humain, pénis supplémentaires et autres organes grâce auxquels les hommes vraiment riches pourraient s'acheter l'immortalité et abandonner une fois pour toutes la mort aux pauvres. Hélas, il commet l'erreur d'en parler à sa femme: l'idée la ravit de penser qu'elle pourra se distinguer des femmes de pauvres en arborant deux bouches, deux ventres, deux cœurs et même deux sexes:

Lorsque je l'entendis parler de vagins et se réjouir à l'idée qu'elle pourrait désormais en avoir deux au lieu d'un, je fus horrifié. Je lui dis très franchement que je ne voyais aucun inconvénient à ce qu'elle ait deux bouches, deux ventres ou deux exemplaires de l'organe qu'elle voudrait. Mais deux fougounes, non, non, non! Je la suppliai de renoncer à cette absurdité. Alors elle commença à rechigner et dit que s'il en était ainsi, il n'était pas question que j'aie deux braquemarts. Je lui demandai amèrement: «Mais pourquoi veux-tu en avoir deux? Dis-moi: à quoi te serviraient-elles?» «Et toi, répondit-elle, pourquoi veux-tu en avoir deux?»

À quoi te serviraient-ils? Si tu en as deux, j'en veux deux aussi. Égalité des sexes!»

J'entrai dans une colère folle. Je lui dis de garder ces bêtises d'égalité pour l'Europe et les États-Unis. Ici nous sommes en Afrique, répliquai-je, et nous devons être fidèles à la culture africaine! Je la giflai, elle se mit à crier. Je la frappai une deuxième fois. Puis comme j'allais la frapper une troisième fois, elle rendit les armes. Elle dit que je pourrais avoir deux braquemarts, et même dix. Pour elle, une seule foufoune lui suffirait.

Amis, rendez-vous compte! Songez à un tel rêve! Chaque riche pourrait avoir deux bouches, deux ventres, deux braquemarts, deux cœurs – et par conséquent deux vies! Notre argent nous vaudrait l'immortalité! Aux pauvres la mort! Ha, ha, ha! Allez, apportez-moi la couronne. Je la mérite cent fois!

## 9.

L'accueil que rencontre une œuvre d'art fait partie de l'œuvre elle-même; il est l'aboutissement du processus créatif qui l'a vue naître. Pour cette raison, je veux raconter brièvement l'accueil que reçut le roman *Caïtani Mutharabaini*. Dans de nombreuses familles, un parent ou un enfant qui était allé à l'école le lut le soir, à voix haute, à ceux qui ne savaient pas lire. Les ouvriers se



rassemblaient, souvent à la pause déjeuner, et écoutaient l'un d'eux faire la lecture. On lut le roman dans les bus; on le lut dans les taxis; on le lut dans les bars.

L'un des aspects amusants de cet accueil fut l'apparition, dans les bars, de «lecteurs professionnels», qui prirent l'habitude de lire le roman à voix haute aux clients attablés devant leur verre. De temps à autre, arrivé à un passage clé, le lecteur se rendait compte que son verre était vide. Il s'arrêtait et posait le livre. «Donnez-lui une autre bouteille de bière!» criait un des auditeurs au barman. Et notre lecteur reprenait jusqu'à ce que son verre soit à nouveau vide. Il reposait alors son livre et la comédie se répétait, soir après soir, usqu'à la fin du roman.

Tout ce processus n'est rien d'autre au fond que la réappropriation du roman par la tradition orale. *Caitaani Mutharabaini* est arrivé à un moment où continuait de prévaloir la vieille tradition des histoires racontées au coin du feu, écoutées tous ensemble, dans un plaisir esthétique partagé, et souvent prolongées de débats, de commentaires, de discussions sur l'interprétation de tel ou tel passage. Il reste aujourd'hui quelques vestiges de cette réception collective, qui était jadis la norme, au théâtre, et dans une moindre mesure au cinéma.

La distribution du roman – et de la pièce *Ngaabika Ndeenda*, qui fut publiée au même moment – fut un défi pour l'éditeur. Il devint vite évident que le

réseau de librairies, de bibliothèques et de centres d'information ne permettrait de toucher que l'éternel même lectorat urbain et anglophone. Les habitants pauvres des faubourgs et des aires rurales n'ont pas accès aux luxes de l'imprimerie. On présume qu'ils sont analphabètes – ils le sont généralement, par la force des choses – et pauvres – effectivement la plupart vivent de peu. Comment les chances de réception d'un roman, dans ces conditions, ne s'en trouveraient-elles pas sévèrement limitées? Tout cela est probablement vrai: l'analphabétisme et la pauvreté limitent considérablement l'accès à l'information et au savoir. Mais c'est un cercle vicieux. Ils sont pauvres et illettrés; donc ils ne peuvent acheter de livre ni en lire; donc ils n'ont pas besoin de librairie ni de bibliothèque. Ce qui revient à les priver d'avance des moyens qui pourraient permettre de rompre l'enfermement dans l'illettrisme.

Pour diffuser le plus largement possible le livre, l'éditeur utilisa des camionnettes, converties en librairies itinérantes. Il mit en place différents systèmes comme le dépôt d'exemplaires dans des magasins ou des échoppes qui pouvaient les retourner sans frais s'ils n'arrivaient pas à les écouler. Certains lecteurs enthousiastes se mirent à acheter le roman par paquets de cinq, parfois de dix ou vingt exemplaires pour l'acheminer et le revendre à leur compte en milieu rural ou dans les plantations. Il y eut des surprises. L'un de ces

revendeurs, lorsqu'il retourna dans une plantation où il avait écoulé deux ou trois exemplaires un mois plus tôt, fut accueilli avec des cadeaux. Il connaissait donc un endroit où s'écrivaient de bons livres; accepterait-il d'en apporter d'autres à leur faire découvrir? Pour avoir fait lire *Caitaani Mutharabaini* aux ouvriers de la plantation, il était devenu à leurs yeux un héros!

En dépit des difficultés, le roman se vendit relativement bien, suffisamment en tout cas pour satisfaire l'éditeur d'un point de vue commercial. D'abord tiré à 5 000 exemplaires, que l'éditeur pensait écouler sur trois à cinq ans, il fallut le retirer une première fois à 5 000 moins d'un mois après sa sortie, puis de nouveau à 5 000 avant la fin de l'année. Le roman parut en avril 1980; en décembre, 15 000 exemplaires en avaient été vendus. Des chiffres jamais atteints jusque-là au Kenya, pas même pour un livre en anglais. Depuis, l'éditeur me dit qu'il continue de s'en vendre un millier par an environ, à peu près les ventes des best-sellers en anglais ou en kiswahili. Le livre est traduit en anglais, en suédois, en norvégien, en allemand et le sera bientôt en russe et en japonais.

Mais le plus important est qu'il ait été traduit en kiswahili, sous le titre *Shetani Msalabani*. Je vois dans cette communication directe entre kikuyu et kiswahili un exemple de ce que pourrait être le roman africain. Un roman initialement écrit en ibo pourrait être traduit en yoruba et inversement.

Un roman écrit en dholuo ou en masaï pourrait se voir traduit dans d'autres langues du Kenya ou d'Afrique. Un vrai dialogue s'instaurerait entre les littératures, les langues et les cultures des différents peuples de chaque pays, jetant les bases d'une vraie culture commune mais aussi, à l'échelle de l'Afrique prise dans son ensemble, d'une vraie sensibilité littéraire africaine. L'intérêt pour la traduction s'en trouverait également réveillé dans les écoles et les universités (une nouvelle voie pour les diplômés!), ce qui conduirait nécessairement à une rigueur accrue dans l'étude des langues africaines. Chaque progrès en entraînerait d'autres, par une saine dialectique, et la littérature et le roman africains ne s'en porteraient que mieux.

## **10.**

L'avenir du roman africain dépend donc de la volonté d'écrivains prêts à investir leur temps et leur talent dans les langues africaines; de traducteurs prêts à investir leur temps et leur talent dans les traductions d'une langue africaine vers une autre; d'éditeurs prêts à investir leur temps et leur argent; d'un État progressiste capable de revoir les choix culturels et linguistiques néocoloniaux actuels et de recréer la possibilité d'un débat démocratique; enfin et surtout de lecteurs de plus en plus nombreux. De tous ces acteurs, l'écrivain est le mieux placé pour redonner place aux langues

africaines. L'auteur de fiction peut et doit montrer la voie. C'est arrivé au cours de l'histoire, dans d'autres pays comme la Russie ou la Finlande. Le jour où l'écrivain africain, pour ses œuvres de fiction, se tournera spontanément vers les langues africaines, le roman africain deviendra vraiment ce qu'il est appelé à être, s'appropriant aussi bien les caractéristiques développées par les littératures des différents peuples d'Afrique que les formes romanesques les plus novatrices mises en œuvre en Asie, en Amérique latine, aux États-Unis, en Europe et dans le monde. Il est encore trop tôt pour tirer la moindre conclusion sur la forme singulière qu'il prendra. Mais je suis convaincu qu'elle s'appuiera sur l'évocation de la résistance des peuples africains à l'impérialisme et puisera aux richesses des traditions orales paysannes. Et qu'ainsi le roman africain contribuera de façon décisive à la quête de sens et de pertinence qui traverse aujourd'hui le continent.

## IV. En quête de pertinence

### 1.

J'ai parlé du problème de la langue au théâtre et dans les fictions romanesques. Ce problème est encore plus aigu s'agissant de la poésie. L'existence et la vitalité jamais démentie de la poésie en langue africaine, plus spectaculaire que nulle part dans la littérature orale, rend parfaitement absurde l'idée d'une poésie africaine en anglais, en français ou en portugais. Une poésie afro-européenne, peut-être ; mais à ne confondre sous aucun prétexte avec la poésie africaine, composée par des Africains en langue africaine, à l'image de la poésie écrite en swahili, dont la tradition remonte à plusieurs siècles. Alors que tout berger parlant swahili sait par cœur les poèmes politiques du grand guerrier anti-impérialiste somali Hassan, aucun paysan d'aucun pays d'Afrique n'est en mesure de réciter ne serait-ce qu'un vers des meilleurs poètes africains de langue européenne.

Mener une vraie discussion concernant le problème de la langue dans la poésie africaine – c'est-à-dire les questions de rythmes, de vers, de rimes, de demi-rimes, de rimes internes, d'enjambements et de métaphores – demanderait une connaissance

des différentes langues africaines qu'aujourd'hui je suis loin de pouvoir prétendre posséder. Plutôt que de m'aventurer sur ce terrain, j'essaierai de décrire l'aspiration qui anime ceux qui choisissent d'écrire en langue africaine : aspiration à un regard émancipé sur eux-mêmes et sur autrui. Ce désir, qui n'anime pas seulement les écrivains mais les professeurs de littérature et les critiques, je l'appellerai « quête de pertinence ». Étant admis qu'il existe une littérature en Afrique et dans le monde, la question est en gros la suivante : quelle littérature transmettre aux enfants et comment ? Question inévitablement dépendante de la position sociale d'où chacun considère le problème, et de la façon dont il voit les choses. Nous nous trouvons tous à cet instant dans cet amphithéâtre, mais ce que chacun d'entre nous voit dépend de l'endroit où il est assis. Vous voyez le mur derrière moi ; je vois le mur derrière vous. Il est certain que si nous devions tous quitter cet amphithéâtre et le décrire, nous aboutirions à autant de descriptions différentes que je vois d'auditeurs ici présents. Vous connaissez sans doute l'histoire des sept aveugles qui rendent visite à l'éléphant ? Ils se disputaient si souvent au sujet de l'apparence de l'éléphant qu'ils rendent visite à un spécimen et le touchent tant qu'ils veulent. Mais chacun d'eux palpe une partie différente de l'animal : la jambe, l'oreille, les défenses, la queue, le flanc, la trompe, le ventre ou je ne sais quoi, et ils rentrent chez eux

toujours aussi divisés quant à la forme et la taille de l'éléphant.

J'ai voulu montrer dans ce livre à quel point le regard que nous portons sur nous-mêmes et sur notre environnement dépend de la position que nous adoptons par rapport à l'impérialisme sous ses formes coloniale et néocoloniale; j'ai voulu montrer que si nous avons quelque souci de notre bien-être individuel et collectif aujourd'hui, nous ne pouvons faire l'économie d'une analyse calme et lucide de ce que l'impérialisme nous a fait endurer, à nous et à l'image que nous avons de nous-mêmes par rapport aux autres peuples. À ce prix seulement, nous pourrons répondre à la question de la pertinence. Je voudrais le montrer en retraçant ce qu'on a appelé en 1968 le «grand débat de Nairobi» sur l'enseignement de la littérature dans les écoles et les universités.

## 2.

Tout commença sous des dehors inoffensifs lorsque le 20 septembre 1968, le directeur du département d'anglais d'alors présenta ses propositions pour les futurs développements du département. À bien des égards, ces propositions étaient bonnes. Mais elles étaient précédées de ces phrases cruciales: «Le département d'anglais a eu une belle histoire dans cette université et a mis en place un solide cursus qui, par son étude suivie d'une culture



singulière tout au long de l'émergence de l'Occident moderne, a fait de notre discipline une alliée importante de l'histoire, de la philosophie et de la théologie. Le département est toutefois condamné à devenir moins britannique, et plus ouvert à d'autres littératures de langue anglaise (américaine, caribéenne, africaine et d'autres pays du Commonwealth) ainsi qu'à l'écriture continentale, cela dans une perspective comparatiste. »

Un mois plus tard, trois universitaires africains répondaient à ces propositions en appelant à l'abolition du département d'anglais ainsi constitué. Ils dénonçaient l'idée selon laquelle la tradition anglaise et l'émergence de l'Occident moderne représentaient les racines de la conscience kenyane et africaine. Ils refusaient de voir l'Afrique assimilée à une parcelle de l'Occident : « La principale question que nous posons est la suivante : si l'étude suivie d'une culture singulière à travers l'histoire semble nécessaire, pourquoi cette culture ne serait-elle pas africaine ? Pourquoi la littérature africaine ne pourrait-elle pas se trouver au centre des programmes et servir de prisme à l'étude des autres cultures ? »

Le feu était mis aux poudres. Jusqu'à la fin de l'année 1968 et au début de l'année 1969, le débat fit rage, enflammant l'université entière. Quelques lignes venaient de susciter la plus décisive querelle que le pays ait vue jusqu'à aujourd'hui en matière de politique culturelle et d'enseignement de la

littérature. Tout le monde était d'accord sur un point : il était indispensable que soient enseignées les littératures africaines, les littératures européennes et celles du reste du monde. Mais lesquelles occuperaient le centre ? Lesquelles la périphérie ? Et comment le centre serait-il relié à la périphérie ?

### 3.

L'existence de départements d'anglais dans les écoles et les établissements d'enseignement supérieur africains date d'après la Seconde Guerre mondiale. À ce moment apparurent en Ouganda, au Nigeria, au Ghana, au Sierra Leone, au Kenya et en Tanzanie des annexes de l'université de Londres qui offraient à peu près le même enseignement qu'en Angleterre. Le programme du département d'anglais de Nairobi comprenait ainsi l'étude de l'histoire de la littérature anglaise, de Shakespeare, Spencer et Milton à Joyce et T.S. Eliot. La douceur et la lumière hellénique de la classe moyenne rêvée par Mathew Arnold, l'admiration de T.S. Eliot pour une tradition féodale anglo-catholique suprêmement élitiste et sujette à de douteuses dérives raciales, l'anthologie concoctée par Leavis des grands classiques de la littérature anglaise et son insistance sur la portée morale de la littérature – voilà la grande triade qui régissait nos heures de cours. Combien de séminaires avons-nous passés

à traquer la portée morale de la moindre virgule et du moindre tiret de Shakespeare ? Tous les auteurs que nous étudions étaient anglais ; lorsqu'il était question de théâtre, seulement, d'autres noms apparaissaient, Eschyle, Sophocle, Aristote, Ibsen, Tchekhov, Strindberg – dont les sonorités autres qu'anglaises nous semblaient étranges et presque pittoresques tant nous y étions peu habitués. Ce statut incontournable de la tradition anglaise se retrouve dans le titre d'une conférence que fit un professeur de Makerere, « Shakespeare en Afrique », au cours de laquelle il bondit au plafond d'enthousiasme en racontant que plusieurs de ses étudiants avaient reconnu dans certains personnages de Jane Austen des habitants de leur village. Ainsi la littérature anglaise était-elle adaptée à l'Afrique, et son étude dans les universités africaines plus légitime que jamais !

J'ai tenté dans mon livre *Écrivains engagés* de donner une idée de la littérature mise à disposition de l'enfant africain, à l'école et à l'université, en distinguant trois types de livres. La grande tradition humaniste et démocratique d'abord, Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Balzac, Dickens, Dostoïevski, Tolstoï, Gorki, Brecht et d'autres, autrement dit une littérature universelle mais reflétant avant tout l'expérience européenne de l'histoire – présentée le plus souvent comme si tous ces auteurs, auxquels on doit les plus aiguës et les plus pénétrantes observations sur la civilisation

bourgeoise, n'avaient jamais été préoccupés que par les thèmes éternels de l'amour, de la peur, de la naissance et de la mort. On nous présentait leur génie comme un cadeau supplémentaire de l'Angleterre au monde, après la Bible : William Shakespeare et Jésus-Christ étaient venus apporter la lumière à la ténébreuse Afrique. Dans notre école, un instituteur avait l'habitude de raconter que l'un et l'autre parlaient un anglais très simple – jusqu'au jour où quelqu'un rappela que Jésus parlait hébreu !

Il y avait ensuite la littérature d'Européens libéraux prenant l'Afrique comme objet de leurs explorations, littérature dont *Pleure, ô pays bien-aimé* d'Alan Paton est le meilleur exemple. On y voit un Africain renoncer à la violence en dépit du racisme qui se déchaîne autour de lui ; le révérend Stephen Kumalo est le héros parfait, présenté de telle façon que nous ne pouvons que lui accorder notre sympathie ; il incarne à la perfection l'homme biblique qui tend la joue gauche après avoir déjà reçu une gifle sur la joue droite. Le roman *Monsieur Johnson* de Joyce Cary va plus loin encore : il prend pour héros un idiot africain, M. Johnson, amoureux de la danse et de la fête, passionnément émotif, attachant et chaleureux comme un enfant. Les péripéties du roman le conduisent à être condamné à mort. Quel est alors son vœu le plus cher ? Être exécuté par l'officier européen. L'officier exauce ce vœu. N'en

faisons-nous pas autant pour nos chevaux et nos chats ? Le seul problème est que le lecteur est censé admirer à la fois l'officier et M. Johnson : ils ont su établir un rapport humain – celui du cavalier et du cheval, du maître et du serviteur. *La Ferme africaine* de Karen Blixen relève aussi de cette catégorie : pour Karen Blixen les Africains sont des hommes à part, doués d'une grande spiritualité, d'une appréhension mystique du réel, d'une vitalité et d'un instinct aussi développés que ceux des animaux – qualités que « nous autres Européens » avons perdues.

Il y avait enfin une littérature tout bonnement raciste, celle des Ridder Haggard, Elspeth Huxley, Robert Ruark ou Nicholas Monsarrat, dans laquelle il n'existait que deux types d'Africains : les bons et les mauvais. Le bon Africain était celui qui coopérait avec le colon européen et l'aidait à occuper et soumettre son propre pays. Celui-là possédait toujours toutes les qualités de force, d'intelligence et de beauté – mais la force, l'intelligence et la beauté d'un vendu. Le mauvais Africain était celui qui résistait à la conquête et à l'occupation de son pays par l'étranger. Il était invariablement laid, faible, lâche et fourbe. Tout était fait de telle façon que le lecteur s'identifie aux Africains dociles et prenne ses distances avec les partisans d'une résistance politique ou militaire. Le même schéma se retrouve aujourd'hui dans le portrait que brossent les médias

occidentaux des différents chefs d'États africains. Ceux qui, comme au Kenya ou en Côte d'Ivoire, ont plus ou moins hypothéqué l'avenir de leur pays au profit de l'impérialisme euro-américain, sont régulièrement loués pour leur réalisme, leur fiabilité, leur respect de la démocratie et la croissance inégalée qu'affiche l'économie de leur pays ; ceux qui au contraire, comme Nkrumah au Ghana ou Nasser en Égypte, œuvrent pour permettre à leur pays d'accéder à un semblant d'autonomie, sont réprimandés pour le simplisme et l'irréalisme de leurs vues, leur caractère doctrinaire et le chaos économique dans lequel baigne leur pays.

La littérature avait donc inventé, longtemps avant l'apparition de la télévision et des médias populaires, les bases du vocabulaire et de la symbolique raciste. Les enfants africains qui découvraient la littérature dans les écoles coloniales expérimentaient le monde à travers des livres inspirés par une vision entièrement eurocentrée. Les images qu'ils rencontraient dans les romans étaient en accord avec leurs leçons d'histoire et de géographie, de sciences et de technologie : l'Europe était le centre de l'univers.

Cette structure des études littéraires avait perduré après l'indépendance, inaccessible à la moindre remise en question. Triste ironie, malgré un contexte d'effervescence créative et de renaissance des traditions orales, plus vivantes que jamais, les départements d'université demeuraient sourds à

l'ébullition ambiante. « L'étude suivie d'une culture singulière tout au long de l'émergence de l'Occident moderne » demeurerait le grand principe ordonnateur de l'enseignement de la littérature dans les écoles et les universités.

#### 4.

La déclaration des trois universitaires – j'étais l'un d'eux – n'y allait pas par quatre chemins : « Nous rejetons la prééminence de la littérature et de la culture anglaises. C'est le Kenya, l'Afrique orientale et l'Afrique qu'il faut mettre au centre. Le reste n'a de pertinence qu'en tant qu'il se rapporte à notre situation et nous permet de mieux nous connaître nous-mêmes. En disant cela, nous ne rejetons aucune tradition, et certainement pas la tradition occidentale, mais tâchons seulement d'établir les orientations futures des études littéraires et culturelles dans les universités africaines. »

Nous proposons une nouvelle hiérarchie : littérature du Kenya et d'Afrique orientale, littérature africaine, littérature du tiers-monde et enfin littérature du reste du monde. La déclaration s'achevait sur ces mots : « L'éducation est d'abord un moyen de mieux se connaître ; on commence par s'examiner soi-même, puis on regarde autour de soi et on découvre d'autres peuples et d'autres mondes. Si l'Afrique n'est plus seulement considérée comme un appendice ou un satellite

d'autres pays, mais bien elle-même comme le centre, alors les choses seront vues d'un point de vue vraiment africain.»

Mais notre plus grande audace consistait à revendiquer pour les littératures orales une place de premier plan : « Les traditions orales sont riches et variées. Elles n'appartiennent pas au monde d'hier ; elles continuent d'être vivantes. Leur fréquentation pourra inspirer de nouveaux procédés et encourager l'expérimentation de nouvelles formes. L'enseignement de la littérature orale complètera ainsi utilement, sans pour autant le remplacer, celui de la littérature africaine moderne. En restant fidèle à cet héritage, la nouvelle littérature pourra s'ouvrir à d'autres idées et à d'autres formes sans perdre ses racines.»

La littérature orale naît du monde rural. Ce sont les chants des paysans, leurs compositions, leur art, qui forment la base de la culture populaire habituée à résister aux politiques coloniales et néocoloniales. En appelant à la valorisation de la littérature orale, c'était bien sûr l'héritage ouvrier et paysan que nous cherchions à mettre en avant.

La nouvelle hiérarchie finit par être adoptée en 1969, après un long débat auquel prit part l'université entière : littérature orale africaine, littérature africaine, caribéenne et afro-américaine, littérature du tiers-monde et enfin littérature du reste du monde, Europe et Amérique du nord comprises. Mais ce ne fut qu'à partir de 1973,



lorsque la majorité du personnel dirigeant de l'université devint africain, que les programmes furent réorganisés et que les nouvelles orientations entrèrent en vigueur.

**5.**

Ce ne fut pas pour autant la fin du débat de Nairobi. En septembre 1974 se tint une conférence cruciale sur « L'enseignement de la littérature africaine dans les écoles kenyanes », en présence de deux cents professeurs de collège et de lycée mais aussi d'inspecteurs académiques, de délégués des départements de littérature de Dar es Salaam, de Makerere et du Malawi, de délégués syndicaux, de responsables ministériels et de plusieurs éditeurs. « Les programmes actuels de langue et de littérature ne sont plus pertinents ni adaptés aux besoins du pays, écrivit la commission de travail désignée par la conférence. Il n'est plus tolérable qu'un enfant du Kenya apprenne à se regarder à travers un prisme importé de Londres ou de New York. »

Lorsqu'on relit dix ans après le rapport rendu par la commission, on est frappé, non pas tant par la critique des programmes existants et par le détail des propositions de refonte (même si on gagnerait encore aujourd'hui à s'en inspirer) que par la netteté de la vision qui sous-tend l'ensemble. La conscience panafricaine s'y affirme avec force.

Les auteurs du rapport voient l'Afrique comme un tout et refusent son découpage entre Afrique du Nord et Afrique subsaharienne. Ils rêvent d'un continent relié au reste du monde et d'élèves kenyans non seulement conscients de leur culture et de leur histoire, mais familiarisés avec la littérature afro-américaine et caribéenne.

« On entend souvent demander pourquoi étudier la littérature afro-américaine et caribéenne. Quel rapport entre les Africains et les Antillais ou les Afro-Américains ? D'abord nous avons les mêmes racines : les Antillais et les Afro-Américains sont des Africains qui, voici des siècles, ont été brutalement arrachés à leur continent. Ensuite nous avons eu à endurer le même passé d'humiliation et d'exploitation sous le joug de l'esclavage puis du colonialisme ; nous avons vécu les mêmes luttes. Enfin nous aspirons à la même émancipation totale de tous les Noirs à travers le monde. Leur littérature, comme la nôtre, incarne un combat pour une identité culturelle. Nombre d'Africains de la diaspora ont par ailleurs contribué de façon importante à l'émancipation culturelle et politique de l'Afrique. Edward Wilmot Blyden, Cyril Lionel Robert James, Georges Padmore, William Edward Burghardt Du Bois, Marcus Mosiah Garvey et beaucoup d'autres ont joué un rôle crucial dans le combat de l'Afrique pour l'indépendance. Les mouvements littéraires antillais et afro-américains ont interagi de façon féconde

avec ceux d'Afrique. Aimé Césaire, Frantz Fanon, Claude McKay, Langston Hugues, Léon Damas, René Depestre, Paul Robeson, tous ces géants des arts et de la culture ont indubitablement contribué au développement de la littérature africaine. »

Mais il ne s'agissait en aucun cas de nier l'immense valeur de la littérature du reste du monde, ni de remplacer le chauvinisme britannique qui avait prévalu jusque-là par un chauvinisme kenyan. L'enfant kenyan découvrirait évidemment la littérature du reste du monde, notamment la longue tradition démocratique des littératures européennes et américaines : « En accord avec le principe d'une éducation partant de l'environnement immédiat de l'enfant pour s'en éloigner progressivement, l'enseignement des littératures non-africaines éveillera l'enfant au contexte mondial dans lequel s'inscrit l'expérience noire. Les littératures européennes et américaines pourront être étudiées à travers leur influence sur les sociétés et les littératures des peuples noirs, de même que celles d'Asie et d'Amérique latine. Le choix des œuvres obéira à plusieurs critères : l'excellence littéraire, la pertinence sociale et l'intérêt narratif. Le but sera de transmettre à l'enfant un amour critique de la littérature, lui permettant de continuer non seulement à lire, mais à lire avec intelligence et profit. »

Parmi les auteurs recommandés figuraient Tolstoï, Gogol, Gorki, Dostoïevski, Zola, Balzac,

Flaubert, Ibsen, Faulkner, Miller, Sinclair, Hemingway, Dickens, Shakespeare, Conrad, Yeats, Synge, Mann et Brecht. Les rédacteurs du rapport étaient bien conscients de la nécessité de continuer à faire une place à l'anglais, mais ils insistaient pour que le swahili entre dans les programmes et devienne obligatoire pour les étudiants inscrits en anglais, en littérature et en théâtre : « Chaque langue possède sa propre assise sociale et culturelle, qui implique des formes de raisonnement et des jugements de valeurs singuliers. Le swahili joue un rôle de plus en plus important au Kenya et il est indispensable de mettre son enseignement en avant. »

Ce qui frappait le plus à la lecture du rapport, c'était la foi en la capacité de la littérature à faire évoluer les conceptions culturelles d'un peuple : la littérature considérée comme partie prenante d'un mécanisme idéologique plus global capable d'étendre à tout un peuple les valeurs d'une classe, d'une ethnie ou d'une nation dominantes. L'impérialisme en était le meilleur exemple : « Sur le plan culturel, on a habitué l'Afrique à regarder l'Europe comme le centre de la civilisation. Peu à peu la culture occidentale a envahi les programmes scolaires, reléguant les cultures africaines au second plan. L'Afrique s'est imprégnée sans protester de valeurs qui lui étaient étrangères et n'avaient aucun sens pour ses habitants. La richesse de son propre héritage culturel s'en est trouvée dévalorisée, ses

habitants ont reçu l'étiquette de primitifs et de sauvages. Est apparue la figure d'un Africain qui se reniait et faisait montre d'un extraordinaire manque de confiance en ses propres ressources créatives.»

La déflagration produite par la conférence de 1974 fut presque une réplique du débat ouvert à l'université en 1968-1969. Seule différence, le débat était à présent devenu national. Des journaux lui ouvraient leurs colonnes et laissaient s'exprimer un large panel de vues sur la question, de l'hostilité la plus vive au soutien passionné. On le croira ou non, mais en ce début des années 1970, universitaires et professeurs pouvaient afficher leurs opinions, affirmer la primauté du peuple kenyan et leur expérience de l'histoire des luttes sans craindre de se voir aussitôt traités de marxistes et de communistes ou séquestrés dans des prisons et des camps de détention. Même dans ce contexte, pourtant, les propositions et les nouveaux programmes peinèrent à convaincre le ministère de l'Éducation. Ils devinrent le sujet d'un débat ininterrompu et de disputes dans les couloirs du gouvernement. Il y eut d'autres conférences; les propositions se radicalisèrent encore et en 1981 elles étaient toujours sujettes à controverse. En 1982, les cercles dirigeants commencèrent à qualifier le programme du département de littérature de «marxiste». Désormais, c'était être

marxiste que de vouloir placer le Kenya au centre!

Je ne suis pas certain qu'à ce jour toutes les propositions d'alors aient été mises en œuvre. Certaines, la mise en avant de la littérature orale notamment, sont entrées dans le cursus scolaire. Mais je ne m'attends pas à ce que la controverse s'arrête. Car le débat ne portait pas tant au fond sur la nécessité d'inclure tel ou tel texte particulier – même si les discussions prenaient souvent cette tournure – que sur l'orientation globale à donner à l'enseignement de la littérature, de l'histoire, des sciences politiques, des arts et des sciences sociales. Il s'agissait d'examiner le système éducatif hérité de la colonisation et le type de conscience qu'il avait forgé chez le colonisé. Quelle direction devait prendre un système éducatif cherchant à rompre avec le néocolonialisme? Quelle philosophie le guiderait? Quelle image donnerait-il d'eux-mêmes aux «nouveaux Africains»? À quelle matière aurait-il recours? Serait-ce un Africain ou un non-Africain qui déciderait du sens à lui donner? À supposer que ce soit un Africain, de quel type d'Africain s'agirait-il? Acquis à la vision néocoloniale du monde ou s'efforçant de s'affranchir de décennies d'asservissement intellectuel? Un tel système éducatif serait-il seulement possible dans le climat néocolonial ambiant? N'entrerait-il pas inévitablement en conflit avec les dimensions économique et politique du néocolonialisme?

L'avenir est entre les mains des gouvernements : tout dépendra de leurs choix politiques en matière de langue, de culture et d'éducation, et de l'attitude qu'ils décideront d'adopter vis à vis du front anti-impérialiste qui s'élève aujourd'hui en Afrique. Car les valeurs et les revendications exprimées lors du débat de Nairobi continuent d'être au cœur des conflits qui opposent les différentes forces sociales en présence au Kenya, en Afrique et dans le reste du tiers-monde.

**6.**

Deux camps s'opposent aujourd'hui dans les milieux intellectuels kenyans, notamment en ce qui concerne l'interprétation de l'histoire, des événements politiques et du développement économique. Le premier camp fait corps avec l'héritage impérialiste, colonial et néocolonial, et voit dans l'impérialisme le moteur du développement du pays. Plus vite le Kenya laissera le champ libre aux intérêts étrangers, plus vite il se développera et entrera dans la modernité. Cette orientation est particulièrement explicite s'agissant de l'interprétation de l'histoire ; une faction d'intellectuels d'État est apparue qui n'hésite plus désormais à écrire des manuels louant la colonisation. Ces gens méprisent les guérillas de libération et la résistance héroïque du peuple kenyan à la mainmise impérialiste. Selon eux ce n'est pas la guérilla Mau Mau,

ni aucune autre, qui a permis l'indépendance du pays; c'est la longue tradition de collaboration avec les Britanniques. Pour ces intellectuels, l'histoire du Kenya commence avec la colonisation européenne. L'impérialisme a créé le Kenya. Et l'État néocolonial est le moyen idéal pour que l'Afrique se développe rapidement.

L'autre camp se réfère à la tradition de résistance du peuple, et voit dans les actes et les activités d'hommes et de femmes ordinaires la base de l'histoire et du développement du pays. Représenté par des intellectuels emprisonnés, détenus dans des camps ou contraints à l'exil – en aucun cas des dignitaires d'État –, il insiste sur la nécessité que le Kenya et les intérêts du Kenya passent avant le reste. Pour lui, la souveraineté économique, politique et culturelle est une exigence vitale, de même que le respect de la démocratie, c'est-à-dire l'expression libre d'un véritable éventail d'opinions de vues et de voix. Pour ce camp le point de départ est un Kenya démocratique: le Kenya des paysans et des ouvriers de tous les peuples, avec ce que cela signifie en termes de patrimoine linguistique et culturel, d'histoire héroïque, de richesses naturelles et humaines. Puis vient le soutien aux luttes des autres peuples d'Afrique et des forces démocratiques et socialistes du monde entier face au capitalisme. Pour ce camp, l'exigence de pertinence et de connaissance de soi n'a rien d'un repli autiste: elle naît du constat qu'il ne saurait y avoir d'internationalisme ni d'union des forces



8.

Le débat de Nairobi plaçait en définitive chacun face à ses responsabilités quant aux grandes questions sociales du monde d'aujourd'hui. À l'ère de l'impérialisme, quelle attitude devons-nous adopter ? Au sein d'une société structurellement inégalitaire, où voulions-nous nous situer ? Pouvions-nous rester neutres, calfeutrés dans nos bibliothèques et nos disciplines universitaires, à marmonner dans notre barbe : je ne suis qu'un chirurgien, qu'un scientifique, qu'un économiste ; je ne suis qu'un critique, qu'un professeur, qu'un universitaire ? Comme dit Brecht aux étudiants de l'« université des ouvriers et des paysans » :

Votre science ne vaudra rien, vous verrez,  
Et vos leçons apprises seront stériles,  
Si vous ne vouez pas votre intelligence à lutter  
Contre tous les ennemis de l'homme.

Ou encore ce poème adressé à des comédiens ouvriers danois :

C'est ici que vous,  
Ouvriers comédiens, qui apprenez et  
[enseigniez,  
Pouvez jouer un rôle nouveau dans toutes  
[les luttes  
De tous les hommes de ce temps, en

[contribuant,  
Par le sérieux de l'étude et la gaieté du  
[savoir,  
À faire des luttes une expérience commune  
Et de la justice une passion.

Lorsqu'un jour les hommes et les femmes ordinaires de tous pays se présenteront devant nous, comme l'annonce Otto René Castillo dans un poème adressé aux intellectuels apolitiques, pour nous demander ce que nous faisons tandis que nos pays s'éteignent lentement, «à feu très doux, petits et seuls» – oui lorsqu'ils viendront nous demander: «Que faisiez-vous pendant que les pauvres / Souffraient, et que les sens / Et la vie / S'éteignaient en eux?» –, nous autres qui enseignons la littérature, l'histoire, les arts, la culture, la théologie, pourrons leur répondre fièrement, comme l'intellectuel de Brecht: nous contribuons à faire des luttes une expérience commune et de la justice une passion.

## 9.

Le débat de Nairobi est sans fin. Il se poursuit en Afrique de l'Est, de l'Ouest, du Sud et du Nord. Il se poursuit aux Caraïbes. Il se poursuit en Asie et en Amérique latine. Quelle littérature, quel art, quelle culture, quelles valeurs? Pour qui, pour quoi? La question n'est toujours pas réglée, même au Kenya, par exemple, de la pluralité des langues

nationales au sein d'un même pays. L'anglais reste la langue privilégiée du débat, et l'est resté même pendant les conférences de 1968-1969 et 1974.

La question de la langue n'a de sens que si on l'examine dans un contexte économique et politique plus large; à travers elle, c'est la question du type de société que nous voulons qui se pose. La recherche d'orientations linguistiques, littéraires, culturelles, dramatiques, poétiques, fictionnelles et universitaires nouvelles participe pleinement de la lutte des peuples africains contre l'impérialisme néocolonial – la lutte pour un monde dans lequel ma santé ne dépende plus de la lèpre d'un autre, ni ma propriété de la vermine d'un autre, ni mon humanité de la destruction de celle d'autres hommes.

Il y a cent cinquante ans (c'est-à-dire quarante ans avant la conférence de Berlin de 1885), un Allemand visionnaire avait deviné que l'argent gagné sur le dos des travailleurs et des pauvres bouleverserait bientôt les relations humaines: « Il transforme la fidélité en infidélité, l'amour en haine, la haine en amour, la vertu en vice, le vice en vertu, le serviteur en maître... Qui peut acheter la bravoure devient brave, si lâche soit-il. » Cet homme avait entrevu la possibilité d'un autre monde, basé non sur le vol de l'ouvrier et du pauvre mais sur un cercle vertueux où les qualités humaines appellent davantage de qualités humaines en retour: « Imaginez que l'homme se comporte en homme et que les relations humaines

soient effectivement humaines : alors il devient possible d'échanger de l'amour contre de l'amour, de la confiance contre de la confiance, etc. »

Cet homme n'était pas le pape, dans ses appartements du Vatican, mais Karl Marx, assis à une table de la bibliothèque du British Museum. Il lança ce défi à tous les universitaires, les philosophes, les hommes et les femmes de lettres, à tous ceux qui dans leurs différentes disciplines travaillaient à expliquer le monde : « Les philosophes n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter le monde. Ce qu'il faut maintenant, c'est le transformer. »

Le transformer ? C'est le désir qui s'empare de chacun à la vue de tous les « damnés de la terre » d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine qui aspirent à un nouvel ordre économique, politique et culturel, affranchi de l'impérialisme sous sa forme coloniale ou sous ses dehors néocoloniaux, plus subtils mais plus pernicieux encore. C'est le désir de l'ensemble des forces démocratiques et socialistes aujourd'hui, forces auxquelles Brecht s'adresse dans son « Discours aux ouvriers comédiens danois sur l'art de l'observation » :

Partout, aujourd'hui, des villes de cent  
[étages bâties sur l'eau,  
Desservies par des paquebots grouillants de  
[monde,  
Jusqu'aux villages les plus isolés,  
Le bruit s'est répandu que le destin de

[l'homme  
Est de ne pouvoir compter que sur lui-même.  
Aussi montrez maintenant, acteurs  
De notre temps – un temps de maîtrise  
jamais vue  
De la nature sous toutes ses formes, y  
[compris humaine –  
Montrez le monde humain  
Tel qu'il est vraiment: construit par des  
[hommes  
Et ouvert aux transformations.

Ce livre ne parle que de cela au fond : l'émancipation nationale, démocratique et humaine. L'appel à la redécouverte et à la revalorisation des langues africaines est un appel aux retrouvailles avec les millions de voix révolutionnaires d'Afrique et du reste du monde. C'est un appel à la redécouverte du véritable langage humain : celui de la lutte. Ce sont les luttes qui font l'histoire. Ce sont les luttes qui nous construisent. Sans elles nous n'aurions pas d'histoire, pas de langage, pas d'être. Elles peuvent naître partout, de chacun de nos actes : à nous de faire partie des millions d'hommes et de femmes qui, comme disait le poète guyanais Martin Wyle Carter, ne dorment pas pour rêver, mais rêvent de changer le monde.

