

Études littéraires africaines

NGUGI WA THIONGO, *Penpoints, Gunpoints and Dreams, towards a critical theory of the arts and the state*, Clarendon Press, Oxford, 1998, XI-139 p.



Anthony Mangeon

Number 8, 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1042026ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1042026ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mangeon, A. (1999). Review of [NGUGI WA THIONGO, *Penpoints, Gunpoints and Dreams, towards a critical theory of the arts and the state*, Clarendon Press, Oxford, 1998, XI-139 p.] *Études littéraires africaines*, (8), 33–36.
<https://doi.org/10.7202/1042026ar>

La variété des contributions ne s'arrête pas à celles que nous avons choisi de résumer ici. Il faudrait encore lire l'article de Claude Liauzau consacré à la question de l'interdiction de mariages mixtes dans les sociétés maghrébines (115-135) ; la contribution de L. Sala-Molins (97-114) qui résume les travaux qu'il a consacrés au Code noir et à la *Misère des Lumières* ; l'étude de Ronnie Scharfman, "Towards a poetics of Hybridity" (191-207) qui s'intéresse au traitement littéraire de l'hybridité ou encore l'excellente étude de Werner Sollors (163-189) consacrée au personnage de la bande dessinée *Rabbits* et à ses interdits interraciaux.

Tels qu'ils se donnent à lire dans leur ensemble, ces quelques essais, littéraires et anthropologiques donnent à l'essai de Sylvie Kandé une qualité qu'on ne peut ignorer lorsqu'on se penche sur la thématique du métissage du point de vue de l'histoire, de l'histoire des idées et du droit, et de la littérature.

■ Romuald FONKOUA
Université de Cergy-Pontoise

■ NGUGI WA THIONGO, *PENPOINTS, GUNPOINTS AND DREAMS, TOWARDS A CRITICAL THEORY OF THE ARTS AND THE STATE*, CLARENDON PRESS, OXFORD, 1998, XI-139 P.

Ngugi Wa Thiongo a publié en 1997 *Writers and politics* (Heinemann), une version largement remaniée, et complétée par de nouveaux essais, d'un livre auparavant édité en 1981. Son but était alors d'étudier les relations entre l'écriture et la politique, et de soulever à cette occasion un certain nombre de questions : quel est le rôle de l'écrivain africain dans l'arène politique ? Pourquoi la littérature doit-elle s'engager dans le combat pour la promotion d'un espace démocratique, et quel est dans cette optique le lien entre le texte littéraire et la réalité sociale ? *Penpoints, Gunpoints and dreams* constitue le prolongement de *Writers and politics*, mais Ngugi se concentre davantage cette fois sur les rapports entre écrivains et gouvernants, et plus précisément entre "l'état de l'art" (*state of art*) et "l'art de l'Etat" (*art of the state*). Un modèle reste constamment à l'horizon des essais regroupés dans ce volume : Platon qui, le premier, a pensé, dans *La République*, les rapports entre les poètes et les gardiens de l'Etat. La référence à Platon facilite dans une certaine mesure l'accent mis sur l'état de guerre qui domine entre l'art et l'Etat, ainsi que l'indique le titre du premier chapitre (*Art War with the State : Writers and Guardians of a postcolonial society*).

Ngugi prend soin de souligner une dichotomie systématique : si l'art s'apparente au pouvoir divin de la création et capture ainsi l'essence de la vie, qui est mouvement, l'Etat quant à lui s'instaure comme le gardien de l'ordre et de la stabilité. L'art ressemble également à Socrate, en ce sens où il "est en quête de savoir" et dans ce but, remet constamment en question

ce qui est établi, au rebours de l'Etat. L'art a l'innocence de l'enfant et dit la vérité ; l'Etat colonial ou néo-colonial prospère grâce au mensonge. Enfin l'art prête sa voix à ceux que l'Etat oppresse en bâillonnant leur droit de parole. Et si Ngugi prend en considération la réconciliation de l'art avec l'Etat lorsque des artistes, à la façon des philosophes-rois de Platon, deviennent chefs d'Etat (Senghor et Vaclav Havel sont ici mentionnés), c'est afin de montrer que l'art est bien plus subversif quand il s'allie à l'opprimé plutôt qu'à l'oppresseur, et c'est précisément à cause de ce pouvoir subversif que l'Etat recherche sa domestication. Une telle systématisation pourrait prêter à sourire si elle n'était constamment corroborée par les abondants exemples historiques, autobiographiques et artistiques que Ngugi évoque au fil de son argumentation, achevant ce premier essai sur les sanctions croissantes auxquelles s'expose l'artiste dissident dans un Etat néo-colonial ou despotique : la prison, l'exil, voire la mort.

Son analyse se poursuit dans le second chapitre, *"Enactments of Power : the politics of performance space"*, où Ngugi étudie en détail comment le pouvoir de représentation de l'art (*power of performance in the arts*) entre en conflit avec la représentation du pouvoir (*performance of power*) qu'est l'Etat. Au centre de ce conflit, l'espace de la représentation (*performance space*) : la métaphore du théâtre, filée ici, n'est pas une vaine figure de rhétorique, car elle nous permet en réalité de mieux apprécier trois dimensions fondamentales : l'audience, la géographie et le temps, où s'affrontent l'art et l'Etat. Afin d'illustrer son propos, Ngugi fait le récit des déboires rencontrés lorsqu'il voulut faire représenter, en octobre 1976, dans le cadre des célébrations des héros de la lutte anti-coloniale, une pièce intitulée *The trial of Dedan Kimathi* au Théâtre national du Kenya. Il fallut lutter contre des programmations étrangères, prévues dans ce cadre et qui eurent "31 représentations, pour seulement 8 accordés au *Procès de Dedan*". Le Théâtre ayant été par ailleurs édifié à l'endroit où la police britannique réprima dans le sang une manifestation d'ouvriers africains en octobre 1922, la dimension spatiale rencontra une dimension temporelle, celle de l'histoire, réactualisée à travers les nombreuses chansons de la pièce de Ngugi, qui faisaient majoritairement partie de la mémoire collective de ces événements. Lorsque l'audience reprenait en chœur ces chansons et investissait alors l'espace autour du théâtre après les représentations, ces expressions de solidarité au sein d'une mémoire collective étaient interrompues par les forces de l'ordre : le pouvoir en place préférerait ainsi s'associer à des traditions artistiques étrangères (le Ballet de France) plutôt qu'à une tradition de résistance, qui célébrait l'héroïsme des Mau-Mau et leur lutte pour un Kenya nouveau et libre. Et lorsqu'un an plus tard, Ngugi montera sa pièce *I will marry when I want* avec des paysans et des ouvriers, cette tentative de resituer la culture au cœur de la nation sera interdite par l'Etat. Toute réunion doit en effet être contrôlée dans une situation néo-coloniale, et confinée de surcroît dans

un espace fermé : tandis qu'avec l'art, l'espace de la représentation recherche l'ouverture, l'Etat, lui, vise son enfermement.

La métaphore du théâtre reste appropriée car Ngugi nous montre alors que l'Etat voit l'espace national comme son propre lieu de performance, où il contrôle les entrées et sorties (grâce aux frontières et passeports), et à l'intérieur de cet enfermement territorial, produit d'autres espaces surveillés, telle la prison : l'Etat y contrôle la gestion du temps et de l'espace de façon à transformer le reclus en "corps docile" (Ngugi se réfère ici en détail aux analyses de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*).

Dans la troisième partie, Ngugi se propose d'étudier plus en détail le rôle de l'intellectuel et reprend dans cette perspective le célèbre mythe de la caverne élaboré par Platon dans *La République* (*The Allegory of the Cave : Language, Democracy and a new World Order*). Après avoir montré comment ce mythe peut également se rencontrer dans le roman d'Ayi Kwei Armah, *The Beautiful ones are not yet born* (Heinemann, 1989), l'écrivain kenyan analyse comment l'intellectuel occupe dans la société la fonction d'interprète. La caverne est assimilée à l'espace national devenu, à l'ère néo-coloniale, confinement d'un peuple dans les ombres de la pauvreté, l'ignorance et la maladie ; l'écran sur lequel les ombres se projettent est figuré par les langues européennes, l'intellectuel étant l'interprète qui intervient à la fois dans le monde de la caverne et de l'autre côté de l'écran. La situation n'a guère changé, depuis l'apparition des interprètes sous l'esclavage, et leur développement sous la colonisation. On peut distinguer dès cette époque deux types d'interprètes. Celui qui transmettait les messages des gardiens de l'Etat à la population des prisonniers, celui qui parlait à ces gardiens au nom des habitants de la cave (tel Kenyatta ou Nkrumah). "Mais au moment du triomphe, il se produisit un événement tragique : l'interprète était devenu prisonnier de sa maîtrise du langage du colonisateur". Au lieu de restituer leur légitimité aux langues africaines, il maintint l'écran constitué par les langues européennes, sources de son pouvoir. Ce choix explique, selon Ngugi, le divorce actuel entre une minorité familiarisée avec les savoirs et les savoir-faire occidentaux (en matière agricole, économique, scientifique) et le véritable agent de la transformation sociale : la majorité des travailleurs. Le transfert de l'*épistème* et de la *techné* dans les langues parlées par la majorité n'est pas effectué par les élites intellectuelles, le savoir continue d'être stocké en Afrique dans les langues occidentales. L'extraversion a une conséquence politique : l'exclusion du peuple, qui ne participe pas au débat sur son avenir économique, politique et culturel ; et Ngugi affirme dans ces conditions qu'"il ne peut y avoir de démocratie quand un peuple entier se voit dénier l'usage de ses propres langues, et se retrouve étranger dans son propre pays". L'Afrique aujourd'hui n'existe sur le plan international que dans les langues européennes, les experts de l'Afrique n'ont pas même besoin de démontrer la plus légère familiarité avec une langue africaine pour faire acte d'autorité : "Or peut-on imaginer un professeur de Français, dans

une université française, qui ne parlerait pas un mot de Français ?" La classe des intellectuels, qui réduisent l'Afrique à "l'Afrique des interprètes" doit donc repenser son rôle et retrouver une fonction de guide qui, cherchant à comprendre et se faire comprendre, travaille dans les langues africaines et réalise le transfert nécessaire des savoirs.

Ce thème constitue l'objet principal du quatrième essai, "*Oral power and Europhone Glory : Orature, Literature and Stolen Legacies*". Ngugi commence par rappeler les trois traditions de la production littéraire en Afrique : la littérature dans les langues européennes, celle en langues africaines, et la plus ancienne assurément, celle des œuvres d'imagination produites sur un mode oral, l'"*orature*" (oraliture en français). Pour Ngugi, l'"*orature*" constitue un système esthétique et narratif à part entière. Elle capture la vision du monde africaine en termes d'unité de la nature ; la représentation (*performance*) et l'intégration des formes d'art sont ses principales qualités. Le théâtre, la musique, le cinéma et les différents types de spectacles dépendent ainsi de l'"*orature*", qui permet, dans sa dimension originelle et unificatrice, de transcender l'opposition binaire entre écrit et oral. Son influence est en effet considérable, aussi bien sur les arts du spectacle que sur la littérature en langues européennes ou africaines, et se décele dans l'utilisation des mythes, chansons, noms et mots africains, mais également dans le choix des structures. Ngugi regrette donc que l'"*orature*" soit ainsi spoliée sans être reconnue, et que la littérature africaine europhone domine, appauvrissant d'un côté l'héritage africain, sans rien lui restituer, pour enrichir de l'autre les possibilités des langues européennes. A la manière d'Hountondji, Ngugi conclut en dénonçant l'accumulation qui fonctionne de façon identique sur les plans culturel et économique.

Ce livre présente donc un double intérêt : il contient une belle reformulation de certaines thèses centrales à la pensée de l'écrivain kenyan, en ayant l'originalité de s'enraciner dans un contexte classique, avec les références à Platon. Et dans sa flamboyante défense d'un engagement de l'intellectuel, Ngugi délivre une critique implicite du discours post-moderniste, dont "la rhétorique de l'hybridité, l'ambiguïté, l'indécision a été élevée au rang d'une universelle condition". Dans la mesure où nos sociétés actuelles, et l'ordre économique qui les régit, produisent des empêcheurs de millions (*baggers of millions*) sur le dos de millions de fauchés (*millions of beggars*), ni Hamlet ni Caliban ne sont de mise.

■ Anthony MANGEON

■ RICHON EMMANUEL, JEANNE DUVAL ET CHARLES BAUDELAIRE. *BELLE D'ABANDON*. L'HARMATTAN, COLLECTION "ESPACES LITTÉRAIRES", 1998, 484 P.

Ce portrait de la maîtresse de Baudelaire n'apporte pas de révélations factuelles inédites sur cette femme dont on ne sait ni les dates de naissance et de mort ni même le nom exact (Duval, Lemer, Prosper ?) ; par contre