

Études littéraires africaines

Brouiller les frontières génériques et bousculer les hiérarchies littéraires au Kenya. La revue *Kwani?* entre presse et littérature



Aurélie Journo

Number 48, 2019

Presse et littérature africaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1068433ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1068433ar>

[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 article

Journo, A. (2019). Brouiller les frontières génériques et bousculer les hiérarchies littéraires au Kenya. La revue *Kwani?* entre presse et littérature. *Études littéraires africaines*, (48), 73–95. <https://doi.org/10.7202/1068433ar>

Article abstract

Since its creation in 2003 by a collective of Kenyan writers and intellectuals led by Binyavanga Wainaina, the literary journal Kwani? has become a renowned literary institution in Kenya and abroad. A hybrid textual object, at the interface between media and literature, the journal, explicitly qualified as « literary » by its founders – most of whom are journalists by training –, invites an exploration of the relationship between the press and literature. By re-inscribing the journal within a specific literary history and tracing its multiple influences, this paper seeks to offer insights on the fine line that separates media and literary practices for writers such as Wahome Mutahi or Ngugi wa Thiong'o. Claiming the influence of popular magazines such as Drum or Joe rather than that of intellectual little magazines like Transition or Black Orpheus, Kwani? emulates the former's humorous and irreverent style. Since Billy Kahora became the editor in 2003, the journal has also sought to promote a specific genre, creative non-fiction, influenced by Tom Wolfe's New Journalism, and presented as a hermeneutical tool particularly adapted to Kenya's political and cultural context. Reading the complex dialogue and exchanges between the press and literature in Kenya sheds light on various figures of the writer and journalist and how they are reinvested within the pages of Kwani?.

BROUILLER LES FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES ET BOUSCULER LES HIÉRARCHIES LITTÉRAIRES AU KENYA. LA REVUE *KWANI?* ENTRE PRESSE ET LITTÉRATURE

RÉSUMÉ

Fondée en 2003 par un collectif d'auteurs et d'intellectuels kényans mené par Binyavanga Wainaina, la revue littéraire *Kwani?* est devenue en une dizaine d'années une institution littéraire reconnue à l'échelle nationale et continentale. Objet textuel hybride, à l'interface de différents champs discursifs, la revue, présentée explicitement comme « littéraire » par ses fondateurs qui sont pour la plupart journalistes de formation, nous invite à interroger les rapports entre presse et littérature. En retraçant la généalogie de la revue et son inscription dans l'histoire littéraire régionale et continentale, il s'agira de mettre en lumière la porosité de ces deux champs discursifs, dans lesquels de nombreux auteurs de la région se sont inscrits simultanément, que l'on songe à Wahome Mutahi ou Ngugi wa Thiong'o. En outre, loin de se revendiquer uniquement de revues littéraires comme *Transition* ou *Black Orpheus*, *Kwani?* met en scène une filiation avec des magazines populaires comme *Joe* et *Drum*, qui ont joué un rôle non négligeable dans le développement d'une écriture spécifique caractérisée par l'humour et l'irrévérence. Nous reviendrons ensuite sur la question du genre mis en avant dans la revue *Kwani?* depuis que Billy Kahora en est devenu rédacteur en chef en 2003 : la création non-fictionnelle (creative non-fiction). L'étude de ce genre – qui puise ses sources au Nouveau journalisme (New Journalism) développé par Tom Wolfe aux États-Unis – et de sa promotion dans les pages de la revue permet de montrer comment, dans un contexte politique et culturel particulier, la pratique littéraire peut endosser une fonction herméneutique. Cette lecture diachronique de textes à la croisée du littéraire et du journalistique met en lumière diverses figures d'écrivains qui traversent l'histoire de la région et sont réinvesties dans les pages de la revue *Kwani?*.

Mots-clés : *Kwani?* – *Drum* – *Whispers* – écrivain-journaliste – Nouveau journalisme – création non-fictionnelle – Wahome Mutahi.

ABSTRACT

Since its creation in 2003 by a collective of Kenyan writers and intellectuals led by Binyavanga Wainaina, the literary journal *Kwani?* has become a renowned literary institution in Kenya and abroad. A hybrid textual object, at the interface between media and literature, the journal, explicitly qualified as « literary » by its founders – most of whom are journalists by training –, invites an exploration of the relationship between the press and literature. By re-inscribing the journal within a specific literary history and tracing its multiple influences, this paper seeks to offer insights on the fine line that separates media and literary practices for writers such as Wahome Mutahi or Ngugi wa Thiong’o. Claiming the influence of popular magazines such as *Drum* or *Joe* rather than that of intellectual little magazines like *Transition* or *Black Orpheus*, *Kwani?* emulates the former’s humorous and irreverent style. Since Billy Kahora became the editor in 2003, the journal has also sought to promote a specific genre, creative non-fiction, influenced by Tom Wolfe’s *New Journalism*, and presented as a hermeneutical tool particularly adapted to Kenya’s political and cultural context. Reading the complex dialogue and exchanges between the press and literature in Kenya sheds light on various figures of the writer and journalist and how they are reinvested within the pages of *Kwani?*.

Keywords : *Kwani?* – *Drum* – *Whispers* – *writer-journalist* – *New journalism* – *creative non-fiction* – *Wahome Mutahi*.

Dans ses mémoires récemment publiés, Ngugi wa Thiong’o fait le portrait de Ngandi, sorte d’érudit itinérant, réservoir de connaissances et lecteur avide, qui transporte toujours un journal dans sa poche¹. Figure socratique associée à l’échange intellectuel, il initie des débats et fournit au jeune Ngugi des éléments de connaissance sur le monde politique de l’époque, au-delà des frontières de la

¹ « A vast reservoir of general knowledge, Ngandi always carried a newspaper, mostly *Mumenyereri*, the popular Gikuyu language weekly edited by Henry Muoria, well folded and placed inside the outer pocket of his jacket. He would read bits to his listeners to make a point, but mostly he just referred to it. He was a kind of itinerant scholar, unfolding his book of knowledge wherever he found two or three together », WA THIONG’O (Ngugi), *Dreams in a Time of War*. New York : Anchor Books, 2010, 272 p. ; p. 135. Pour un exemple récent de cette tradition de débats dans l’espace public autour de la presse au Kenya, voir OMANGA (Duncan), « “I will decide who will speak”, Street Parliaments and the Newspaper. Ecology in Eldoret’s Kamukunji », in : HUNTER (Emma), NEWELL, (Stephanie), PETERSON (Derek), eds., *Newspapers and their Public in the Twentieth Century*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2016, 440 p. ; p. 335-357.

colonie. C'est aussi un conteur hors pair qui mêle dans ses récits rumeurs, chants et informations tirées de la presse. Lorsque les journaux en kikouyou sont interdits aux débuts de la révolte des Mau Mau dans les années 1950, voici comment le jeune Ngugi décrit le traitement du procès de Kenyatta par Ngandi :

Pour moi, le procès de Jomo Kenyatta devient une extraordinaire performance orale, racontée et mise en scène par Mzee Ngandi avec l'aisance et l'assurance d'un témoin oculaire. Je suppose que Ngandi, comme certains membres de son auditoire, doit lire entre les lignes des journaux aux mains des colons et des émissions de la radio gouvernementale. Toutefois, il transforme les informations qu'il parvient à glaner ici et là par l'interprétation créative qu'il en donne. Sa narration est influencée par sa conviction que Kenyatta va gagner. C'est cela, plus que toute autre chose, qui aide son auditoire à consentir à suspendre son incrédulité. [...] Il présente une série d'acteurs internationaux et locaux. [...] Qu'est-ce que vous croyez ? lance Ngandi à son public dans une question rhétorique.

*For me the trial of Jomo Kenyatta becomes a vast oral performance narrated and directed by Mzee Ngandi with the ease and authority of an eyewitness. I presume that Ngandi, like some of his audience, has to read between the lines of the settler-owned newspapers and government radio. But he enriches what he gleans here and there with rich creative interpretation. His narration is influenced by his conviction that Kenyatta will win. This more than anything helps his listeners to willingly suspend their disbelief. [...] He introduces the cast of international and local players. [...] What do you expect ? Ngandi asks his audience rhetorically*².

La lecture que fait Ngandi des événements politiques relatés dans la presse se fait, on le voit ici, selon les modalités de la réécriture et de la dramatisation, avec un point de vue subjectif et un mode d'adresse qui forcent ses auditeurs à suspendre leur incrédulité et à participer à l'échange, autant de procédés littéraires qui remplissent tout à la fois une fonction d'éveil politique des consciences mais aussi une fonction herméneutique (« *creative interpretation* »). Ngandi devient ainsi un passeur entre différents types de discours, qui crée, à partir de diverses sources écrites comme orales, une performance scénique.

² WA THIONG'O (N.), *Dreams in a Time of War*, op. cit., p. 187-188. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

Ce court passage témoigne de la porosité et des liens d'influences entre la presse et la littérature, ainsi que du rôle joué par la presse dans les pratiques de création littéraire. Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *African Print Cultures*, Emma Hunter et Derek Peterson rappellent en outre la variété des types de textes (poésie, récits de voyage, essais, lettres) que publiaient les journaux africains à l'époque coloniale, et partant, le rôle crucial joué par ces textes imprimés dans le développement littéraire local. Véritables « pépinières de création littéraire »³, laboratoires d'invention scripturale⁴ et lieux d'émergence des voix africaines, ils représentent aussi des véhicules permettant la circulation de textes dont la nature générique est souvent, comme l'a montré Stephanie Bosch-Santana⁵, difficile à faire entrer dans les catégories occidentales, comme l'essai ou la nouvelle.

Dans les années 1950, 1960 et 1970, les revues transnationales comme *Black Orpheus* ou *Transition*, les périodiques populaires comme *Drum* ou *Joe*, et les petites⁶ revues littéraires universitaires comme *Penpoint*, *Zuka*, ou *Ghala* représentaient pour des écrivains non encore publiés et reconnus des supports éditoriaux assez souples où faire leurs armes, acquérir une certaine légitimité, en un mot entrer dans le jeu littéraire. Ces revues furent aussi des lieux où s'élaboraient les règles de ce jeu littéraire, dans des éditoriaux qui servaient de manifestes esthétiques ou des textes relayant les débats du moment autour du rôle de l'écrivain et de la définition de la littérature dite africaine.

³ « *incubators for the creation of literary genres and the genesis of African voices* », HUNTER (E.), PETERSON (D.), « *Print Culture in Africa* », in : *African Print Cultures. Newspapers and their Public in the Twentieth Century*, op. cit., p. 1-48 ; p. 1.

⁴ Dans le champ français, voir sur ce point l'avant-propos de THÉRENTY (Marie-Ève) et VAILLANT (Alain), *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris : Nouveaux Mondes, 2004, 583 p. : « L'histoire littéraire, celle-là même qui apparaissait, à juste titre, comme la plus érudite ou la plus novatrice s'attachait à cerner les contours de l'Œuvre, du Poème, du Roman balzacien ou flaubertien, de la Voix poétique, sans s'apercevoir que le principal laboratoire d'invention scripturale – et, en particulier, littéraire – n'était ni le Livre, ni le Manuscrit, ni le Carnet, mais le périodique, sous ses formes variées et banales » (p. 7).

⁵ BOSCH-SANTANA (Stephanie), « *Migrant Forms : African Parade's New Literary Geographies* », *Research in African Literatures*, vol. 45, n°3 (*Africa and the Black Atlantic*), automne 2014, p. 167-187 ; p. 168.

⁶ L'expression « petites revues » est la traduction française des expressions « *small magazines* » ou « *little magazines* », communément employées dans le domaine anglophone pour désigner des périodiques non commerciaux et au tirage limité. Voir BULSON (Eric), *Little Magazine, World Form*. New York : Columbia University Press, 2016, 352 p.

Les liens entre presse et littérature sont à envisager sous plusieurs angles : d'une part, on peut opposer les deux termes en envisageant la presse comme un support textuel particulier, un support périodique qui se distingue du livre par sa situation à l'interface de divers champs discursifs, et notamment entre champ médiatique et champ littéraire, par la temporalité de sa parution qui l'inscrit, davantage que le livre, dans un temps social et le lie – plus ou moins fortement – à une certaine actualité, qu'elle soit politique, sociale ou culturelle⁷. Il diffère aussi du livre par la nature collective de son élaboration et la nature dialogique de son rapport au lectorat, à travers des rubriques comme le courrier des lecteurs, par exemple. D'autre part, cette opposition peut recouvrir des pratiques d'écriture qui sont posées comme différentes : d'un côté, une pratique littéraire liée à l'imagination, à la fiction, à la création individuelle, et de l'autre, une pratique journalistique plus fortement liée à l'enquête, au factuel, qui se donnerait pour objectif de rendre compte du réel, et serait ainsi davantage « tenue au réel », portée par une certaine « neutralité de ton »⁸. Enfin, le « conflit de légitimité » qui oppose journalistes et écrivains serait dû à des « modes et des circuits de reconnaissance »⁹ distincts dans un espace de publication donné.

Une lecture de la revue littéraire kényane *Kwani?*, fondée en 2003 par des intellectuels, pour la plupart journalistes de formation, permet de mettre en lumière, en diachronie et à multiples échelles, la porosité des frontières entre presse et littérature, les transferts poétiques et thématiques qui en découlent, mais aussi les modalités de légitimation littéraire propres à chacun de ces types de discours. Nous mobiliserons la notion de posture, conçue à la suite d'Alain

⁷ Alain Vaillant évoque ainsi le rapport particulier à la temporalité des textes publiés dans l'espace journalistique et revient sur l'opposition entre le texte littéraire, doté d'une « capacité à durer », contrairement au journal, « œuvre d'action instantanée » – VAILLANT (Alain), « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n°6 (*Postures journalistiques et littéraires*), mai 2011, p. 21-33 ; p. 26. URL : <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/576> (mis en ligne le 29-08-2018 ; consulté le 16-04-2019).

⁸ BOUCHARENC (Myriam), MARTENS (David), VAN NUIJS (Laurence), « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n°7 (*Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*), nov. 2011, p. 9-19 ; p. 9-10. URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/31> (mis en ligne le 29-08-2018 ; consulté le 06-05-2019).

⁹ BOUCHARENC (M.), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 243 p. ; p. 14-15.

Viala comme façon « de prendre et d'occuper une position »¹⁰ et qu'il convient de lire, comme l'a montré Jérôme Meizoz, dans deux dimensions de l'activité littéraire, l'une textuelle (de l'ordre du discours) et l'autre contextuelle (de l'ordre des pratiques)¹¹.

La revue assume en effet une posture caractérisée par son rejet de l'institution universitaire comme lieu d'émergence et de légitimation de la littérature régionale, en insistant au contraire sur l'importance de la pratique journalistique pour beaucoup de ses contributeurs. Pour ce faire, elle réactualise et réinvestit des pratiques d'écriture liées à ce jeu de transferts entre littérature et journalisme en mettant en scène sa filiation avec les magazines populaires *Drum* et *Joe*, ainsi qu'avec le journaliste-écrivain kényan Wahome Mutahi. Par la différence de leurs *habitus* et la revendication de cet héritage populaire, les contributeurs entendent remettre en cause les hiérarchies qui établissent entre presse et littérature des frontières étanches. D'autre part, ils renouent avec une vision du travail journalistique comme propédeutique à l'écriture fictionnelle que défendait déjà Ngugi dans les années 1960, tout en revendiquant l'influence de leur formation de journalistes, notamment à travers le *New Journalism* théorisé par Tom Wolfe, qui prônait l'emploi de procédés littéraires pour développer un genre¹² à même de dépasser le roman.

De Ngugi à Kwani? : jouer le journalisme contre l'université

Dans le premier tome de ses mémoires, Ngugi wa Thiong'o revient sur ses premiers pas dans la vie littéraire régionale. S'il souligne le rôle de mentor et de modèle joué par Ngandi, il mentionne également sa rencontre avec le monde de la presse, lorsque, étudiant à Makerere, il publie ses premiers articles qu'il décrit comme

¹⁰ VIALA (Alain), « Éléments de sociopoétique », in : VIALA (A.), MOLINIÉ (Georges), *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 139-220 ; p. 216.

¹¹ MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine érudition, 2007, 210 p.

¹² Il convient toutefois de nuancer l'idée selon laquelle l'étiquette *New Journalism* recouvrirait des pratiques homogènes et un genre unifié. Comme le souligne Claude Grimal, « il s'agissait plutôt d'une tentative, en partie réussie, de déplacement des frontières entre belles-lettres et journalisme » – GRIMAL (Claude), « Le "New Journalism" et le "non fiction novel" : un débat littéraire et journalistique aux États-Unis », in : BOUCHARÉNC (M.), éd., *Roman et reportage. Rencontres croisées XX^e et XXI^e siècles*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2015, 284 p. ; p. 15-27 ; p. 16.

une forme de journalisme culturel (« *cultural journalism* ») dans le *Sunday Post*, un journal qui est alors entre les mains des colons. Toutefois, lorsqu'il demande à être embauché par le journal, le rédacteur en chef britannique qui le reçoit refuse, arguant que le métier de journaliste le conduirait à perdre sa « voix » singulière et serait potentiellement corrupteur pour l'aspirant écrivain¹³.

Ngugi se tourne alors vers les journaux progressistes du groupe *Nation* et publie une chronique hebdomadaire intitulée « *As I See it* ». Il s'agit d'une chronique d'opinion dans laquelle les faits d'actualité subissent un traitement personnel, informé par ses expériences et ses lectures, tant littéraires qu'universitaires. Sur un ton didactique et humaniste, il y insiste sur le rôle de l'art et de la littérature dans l'émergence d'une culture nationale. Au sujet de cette expérience, il écrit :

Le journalisme que je pratiquais était en fait du journalisme d'opinion. Il entretenait avec les faits réunis et exposés par d'autres dans les quotidiens une relation parasitaire. Mais je puisais également dans mon patrimoine littéraire pour raconter, simplement, ce que je découvrais en tant qu'étudiant de littérature anglaise. [...] Non sans contradictions, incohérence et opinions plus ou moins formées, j'en vins à développer des thèmes qui se retrouveraient plus tard dans mes romans et essais, notamment ceux liés à la répartition inégale du pouvoir et des richesses dans la société.

*Mine was really opinion journalism, and had parasitic relations to the news gathered and written by others in the dailies. But I also dug into my literary heritage writing, in a popular form, what I encountered as an English honors student. [...] Amid contradictions, incoherence, and half-formed opinions, I came to develop themes that would later find their way into my fiction and non-fiction, particularly issues raised by inequalities of power and wealth in society*¹⁴.

Dans l'apprentissage de cette forme de journalisme d'opinion, le travail de lecture de la presse se fait à travers le prisme de sa formation en littérature et est sous-tendu par une volonté d'écrire simplement, pour un large public. Toutefois, malgré cette expé-

¹³ Voici les paroles retranscrites par Ngugi dans ses mémoires : « *I like the way you write, how you use words, but a few months in the desk, and it's all gone, the individual voice, the something you have. Please don't let us ruin what you have. Your future lies between hard covers* » — WA THIONG'O (N.), *Birth of a Dream Weaver : a Writer's Awakening*. London : Harvill Secker, 2016, 228 p. ; p. 116.

¹⁴ WA THIONG'O (N.), *Birth of a Dream Weaver...*, *op. cit.*, p. 117-118.

rience d'écriture pour la presse à grand tirage, sa naissance d'écrivain est, comme il le souligne plus loin, davantage liée à la publication de ses textes dans deux revues littéraires (la revue estudiantine *Penpoint* à Makerere puis *Transition* publient sa première nouvelle *The Return*¹⁵ en 1961 et 1962 respectivement) :

Les articles que je publiais dans les journaux représentaient mes premiers pas dans l'écriture. Toutefois, mon invitation à participer à la Première Conférence Internationale d'Écrivains de langue anglaise organisée à Makerere en juin 1962 ne devait sans doute pas tant à ces articles qu'à mes modestes contributions littéraires.

*Journalism published in newspapers was my first major foray into writing. However, when later I got an invitation to the First International Conference of Writers of English Expression to be held in Makerere in June 1962, it was clearly not because of my journalism but my then modest literary output*¹⁶.

Ces citations mettent en lumière la tension entre deux mouvements. D'une part, la presse semble essentielle à la pratique littéraire car c'est à la lecture régulière de la presse et au contact du réel permis par la pratique journalistique que certains thèmes de l'œuvre à venir émergent. D'autre part, s'il publie dans les deux types de supports, Ngugi a néanmoins conscience de la différence de légitimité littéraire que ceux-ci sont susceptibles de lui apporter, puisqu'il attribue sa première marque de reconnaissance littéraire, l'invitation à la conférence de Makerere, organisée par Esk'ia Mphahlele et le *Mbari Club*, à la publication d'une nouvelle dans les revues littéraires et intellectuelles.

À l'instar de *Black Orpheus*, de *The Horn* ou d'*Okyeame* en Afrique de l'Ouest, les revues littéraires comme *Transition* en Afrique de l'Est représentent, en effet, bien plus que les journaux, moins nombreux et circulant moins qu'en Afrique de l'Ouest, des lieux de légitimation pour les écrivains aujourd'hui canonisés. La plupart de ces revues furent créées par les membres d'une « élite intellectuelle très restreinte et très influente »¹⁷, étroitement liée à l'institution

¹⁵ Voir l'article d'Erik Falk dans ce numéro. Cette nouvelle contient à bien des égards les germes de l'intrigue qui sera développée dans *A Grain of Wheat* – WA THIONG'O (Ngugi), *A Grain of Wheat*. Londres : Heinemann, 1967, 247 p.

¹⁶ WA THIONG'O (N.), *Birth of a Dream Weaver...*, *op. cit.*, p. 121 ; nous soulignons.

¹⁷ « *created by very small, very influential, and tightly knit intellectual elites* », BENSON (Peter), *Black Orpheus, Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*. Berkeley : University of California Press, 1986, 320 p. ; p. 10.

universitaire. Comme le soulignent Simon Gikandi et Evan Mwangi dans l'introduction à leur ouvrage sur la littérature est-africaine, cette élite intellectuelle jouera un rôle-clé dans la définition de la culture littéraire de la région, et la dichotomie entre « haute littérature » et littérature populaire, structurante dans l'histoire littéraire de la région, en est à bien des égards une conséquence :

Au bout du compte, l'identité de la littérature est-africaine fut dessinée dans les départements de l'université et les revues littéraires et reflétait ainsi les intérêts et les anxiétés d'une élite minoritaire. Et puisque c'est cette élite qui allait diriger les institutions littéraires après la décolonisation, son point de vue sur ce qui était – ou n'était pas – de la littérature allait avoir une influence capitale sur la culture littéraire en Afrique de l'Est.

*In the end, the identity of East African literature was determined in university departments and literary journals, and thus reflected the interests and anxieties of a small elite. And since this elite was to manage the institutions of literary production after decolonization, their perspectives on what was – or was not – literature were going to be seminal in the shaping of literary culture in East Africa*¹⁸.

Lorsque les intellectuels derrière *Kwani?*, pour la plupart journalistes de formation, font leur entrée dans le jeu littéraire local en 2003, il n'est donc pas surprenant que la question de leur positionnement du côté de la presse ou de l'université soit un enjeu.

L'irrévérence mise en avant dans le titre même de *Kwani?*, qui peut se traduire par « Et alors? », témoigne d'une approche iconoclaste et d'une posture qui repose sur l'idée d'un décroisement et d'une déterritorialisation du discours littéraire : les intellectuels derrière *Kwani?* revendiquent explicitement leur positionnement hors les murs de l'université comme source de différenciation et de potentielle légitimation. Dans un entretien, Billy Kahora souligne cet aspect : « Alors que la plupart des revues sont liées au cadre universitaire, nous venons d'un lieu non-structuré, de la fiction et du commentaire social » (« *While most journals are situated within a university context, we come from an unstructured place, from fiction and social commentary backgrounds* »¹⁹). S'il ne fait pas explicitement

¹⁸ GIKANDI (Simon), MWANGI (Evan), *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*. New York : Columbia University Press, 2007, 224 p. ; p. 9.

¹⁹ PALITZA (Kristen), « IPS Interviews Billy Kahora, editor of *Kwani?* Words that Reshape a Country's Identity », URL : <http://kwani.org/main/ips-interviews-billy-kahora-editor-of-kwani/> (mis en ligne le 18-03-2009 ; consulté le 19-04-2009 ; page indisponible 12-2019).

référence à son métier de journaliste ici, un examen du profil professionnel des contributeurs du premier numéro de la revue rend sociologiquement visible cet éclectisme revendiqué : sur les 21 contributeurs, seuls deux sont professeurs à l'université – et ils signent des textes qui avaient déjà paru dans les revues *Transition* et *Chimurenga* – tandis que six d'entre eux viennent du journalisme ou des médias. Le premier directeur du conseil d'administration du Kwani Trust, Tom Maliti, est le correspondant de l'*Associated Press* à Nairobi, tandis que des journalistes comme Parselelo Kantai, David Kaiza, Tony Mochama ou Billy Kahora font partie des contributeurs réguliers de la revue.

Les rédacteurs en chef remettent en cause le rôle de gardien du temple (« *gatekeeper* ») prescriptif²⁰, coupé de la réalité du pays, que joue l'université, et cherchent à faire de la revue un espace ouvert où une multiplicité de voix et de récits peut se déployer, une sorte d'espace public textuel idéal qui donnerait à voir et légitimerait des formes de créativité « organiques », venues d'en bas, mieux à même de refléter, selon Binyavanga Wainaina, une véritable culture nationale. La revue serait alors à concevoir comme un miroir dans lequel une communauté imaginée pourrait se reconnaître et se comprendre mais aussi comme un lieu d'archives de formes populaires constitutives de cette culture. Les rédacteurs de la revue critiquent également les médias kényans, qui, pour leur part, rendent nécessaire un nouveau type de discours, du fait de leur propension aux slogans simplificateurs et de leur tendance à couvrir une certaine dramaturgie du pouvoir et des nantis.

Cette posture, si elle bénéficia d'un accueil très élogieux en Grande-Bretagne et aux États-Unis, fut très mal reçue par les critiques locaux, souvent issus du milieu universitaire, qui, dans les pages littéraires des quotidiens kényans, comparaient la démarche de la revue et de ses fondateurs à une forme de « délinquance littéraire »²¹. La transgression dont se rendaient coupables ces nouveaux acteurs littéraires était de nature protéiforme : elle se laissait lire à travers des oppositions fortement liées à la perception de ces entrants comme extérieurs au jeu littéraire kényan, de par leur par-

²⁰ « *Kenya's literary community sometimes behaves as if literature is a lineage : that some chosen somebody passes on the light to another chosen somebody, and so on* » – WAINAINA (Binyavanga), « Editorial », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust,), n°3, 2003, p. 11-13 ; p. 11.

²¹ AMISI (Otieno), « Gangsters invade literary scene », *The Standard*, (Nairobi), n°8, déc. 2013. Voir aussi le poème de Tony Mochama, « The Poetry Police », paru dans la revue et dans son recueil, lui-même intitulé, en réponse à ces critiques, *What if I'm a Literary Gangster*.

cours transnational et cosmopolite, leur formation de journalistes et leur non-respect d'une certaine tradition littéraire nationale. Ces antagonismes recourent par endroits l'opposition entre presse et littérature : Munene wa Mumbi, dans un article intitulé « The Kwani Generation's Dilution of Literature », dénonce ce qu'il décrit comme une forme de « viol de la littérature par le journalisme » commis par les auteurs publiés dans la revue²², tandis que l'universitaire Chris Wanjala rejette la revue hors de toute histoire littéraire nationale en l'apparentant à l'école réaliste sud-africaine issue en partie de *Drum*²³. Ces critiques se fondent sur une série d'oppositions – journalisme / littérature, tradition exogène / tradition nationale, littérature légitime / littérature populaire – qui sous-tendent l'attribution de la valeur littéraire à l'échelle nationale.

Revendiquer l'héritage de la presse populaire

La posture de la revue s'appuie également sur la mise en scène dans ses pages d'une filiation populaire. Le premier numéro, paru en 2003, est ainsi dédié au journaliste-écrivain Wahome Mutahi²⁴, décédé la même année (« *In memory of Wahome Mutahi* »). Dans un contexte de décompression autoritaire, d'alternance politique et de libération de la parole publique, la dédicace affiche et revendique l'héritage de la presse populaire. Elle s'accompagne de la reproduction de dessins de presse humoristiques (du célèbre dessinateur tanzanien Gado²⁵, pseudonyme de Godfrey Mwampembwa, publié dans les deux grands quotidiens nationaux, *Daily Nation* et *The Standard*) et d'extraits du magazine *Joe*²⁶. Le dernier numéro de la revue, paru en 2015, est quant à lui dédié à Terry Hirst, cofondateur de *Joe* et décédé la même année : « *For Terry Hirst, a great*

²² « *a clear case of journalism raping literature* » – WA MUMBI (Munene), « The Kwani Generation's Dilution of Literature », *Sunday Standard*, n°4, sept. 2005, p. 29.

²³ « *I really see [Kwani?] as an offshoot of journalism, creative journalism which is basically a South African school* » – entretien personnel, Nairobi, janv. 2010.

²⁴ Wahome Mutahi (1954-2003) est un journaliste, écrivain et dramaturge kényan. Auteur de textes et de pièces satiriques en anglais et en *gikuyu*, il fut emprisonné sans procès par le régime Moi en 1986.

²⁵ On trouve ainsi des reproductions de dessins de presse de ce dernier dans les deux premiers numéros de la revue : *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°1, 2003, 293 p. ; p. 136-143 et *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°2, 2004, 316 p. ; p. 155-158.

²⁶ Dans le troisième numéro de la revue, on trouve ainsi reproduits un certain nombre d'extraits de *Joe* (couvertures, p. 27, p. 217, p. 255 ; illustrations et bandes dessinées, p. 10, p. 257 ; rubrique « *Dear Joe* », p. 191 ; recension de livre, p. 249) – *Kwani?*, n°3, (Nairobi : Kwani Trust), 2005, 416 p.

spirit (and an early mentor to Kwani?) »²⁷. Ces références au champ médiatique et à la presse populaire témoignent du réseau de sociabilité auquel appartiennent les rédacteurs, proches des journalistes du *Daily Nation* Rasna Warah et Ali Zaidi, chez lesquels les fondateurs de *Kwani?* se réunissent régulièrement aux débuts de la revue. Elles correspondent toutefois davantage à une volonté de faire du périodique une archive, un passeur de ces formes, qu'elles ne manifestent son inscription dans cette tradition. En effet, la revue se distingue de la presse populaire du fait de sa circulation restreinte (entre 12 000 et 15 000 exemplaires vendus entre 2003 et 2010)²⁸, de sa vocation non commerciale, mais aussi du lectorat auquel elle s'adresse : les classes moyennes supérieures cosmopolites nairobiennes auxquelles appartiennent les rédacteurs en chef de la revue. Le format de la revue, son prix (environ 1500 Ksh, soit 13 euros), son esthétisme, la densité de son contenu (300 à 500 pages), sa périodicité (1 numéro tous les 18 mois environ) et son cosmopolitisme affiché invitent, comme le note Dina Ligaga²⁹, à la rapprocher plutôt des revues intellectuelles qui l'ont précédée, comme *Transition*, ou même du livre collectif. Le choix de mettre en avant l'héritage de la presse populaire relève tout à la fois d'un effet de posture, d'une volonté de réhabiliter ces formes peu canonisées, et de la revendication d'une filiation esthétique. La revue en reproduit en effet le biais urbain, un certain éclectisme, l'inclusion de formes paralitéraires (bandes dessinées, par exemple), et publie des textes en *sheng*, langue hybride kényane qui mêle swahili, anglais et langues vernaculaires.

Un bref retour sur cette presse populaire et les périodiques qui l'ont portée permet de mieux mettre en lumière un certain nombre de leurs caractéristiques esthétiques et thématiques que l'on retrouve dans *Kwani?*.

La littérature populaire émerge au Kenya dans les années 1970, avec le succès en 1971 du premier roman de Charles Mangua, *Son of Woman*, qui se vend à près de 10 000 exemplaires en quelques mois³⁰. Cette tradition se laisse également lire dans les pages de la presse commerciale et de magazines comme *Joe*. Ce magazine, illustré par le dessinateur Terry Hirst, qui en est le co-fondateur avec le

²⁷ *Kwani?*, n°8, (Nairobi : Kwani Trust), 2005, 615 p.

²⁸ Chiffres communiqués par Mike Mburu, responsable de la distribution, email personnel, 2010.

²⁹ LIGAGA (Dina), « *Kwani?* Exploring new literary spaces in Kenya », *Africa Insight*, vol. 35, n°2, 2005, p. 46-52.

³⁰ BARDOLPH (Jacqueline), « Naissance d'une littérature populaire à Nairobi », *L'Afrique Littéraire*, n°67, 1983, p. 160-174 ; p. 164.

journaliste Hilary Ng'weno, et publié au Kenya entre 1973 et 1979, s'inspire du célèbre magazine sud-africain *Drum*³¹. Il représente comme lui un espace d'expérimentation pour de jeunes écrivains, dans des textes où les frontières entre presse et littérature sont poreuses. Pour le lecteur, c'est un espace dans lequel reconnaître son expérience, en rire et en tirer du sens. Comme le note Lesley Cowley, « la prose détachée, ironique et facétieuse des contributeurs de *Drum* proposait aux lecteurs une attitude à prendre, une identité à assumer et une langue avec laquelle décrire leur monde » (« *This cool, ironic, playful prose of the Drum writers offered readers an attitude to take, an identity to occupy, a language they could use to describe their world* »)³². Les textes parus dans *Drum* se caractérisent par leur « registre familier et leur écriture vivante et inventive » (« *lively, inventive, and colloquial writing* »)³³ et le brouillage des frontières entre écritures journalistique et littéraire : « les contributeurs de *Drum* [...] ne se positionnaient pas par rapport au journalisme d'une part et à la fiction d'autre part, car pour eux, il n'existait pas de grande différence entre les deux » (« *the Drum writers [...] did not define themselves in relation to journalism and to fiction as, for them, there was not a major divide between both* »)³⁴ »).

Avec un tirage moyen de 20 000 exemplaires³⁵ par numéro, *Joe* s'adressait, comme les romans populaires de Mangua et de Maillu et comme *Drum* en Afrique du Sud, aux classes moyennes urbaines émergentes, pour qui la lecture était source de divertissement. Dans

³¹ Le magazine *Drum* connut une importante circulation, tant à l'échelle sud-africaine qu'à l'échelle du continent. À ce sujet, voir : FLEMING (Tyler), FALOLA (Toyin), « Africa's Media Empire : *Drum's* expansion to Nigeria », *History in Africa*, vol. 32, 2005, p. 133-164 et ODHIAMBO (Tom), « Inventing Africa in the Twentieth Century : Cultural Imagination, Politics and Transnationalism in *Drum* magazine », *African Studies*, vol. 65, n°2, 2006, p. 158.

³² COWLEY (Lesley), « Echoes of an African Drum : The Lost Literary Journalism of 1950s South Africa », *Literary Journalism Studies*, vol. 8, n°1, 2016, p. 7-32 ; p. 26.

³³ Cela est également dû au fait qu'hormis Henry Nxumalo, qui a une expérience de journaliste, les autres contributeurs n'ont de formation ni littéraire ni journalistique – COWLEY (L.), « Echoes of an African Drum... », *art. cit.*, p. 21.

³⁴ COWLEY (L.), « Echoes of an African Drum... », *art. cit.*, p. 20.

³⁵ Bodil Folke Frederiksen avance le chiffre moyen de 20 000 exemplaires vendus, estimant le nombre de lecteurs à plus de 200 000. En 1976, Hilary Ng'weno évoque quant à lui le chiffre de 25 000 exemplaires vendus. Voir : FREDERIKSEN (Bodil Folke), « *Joe*, the Sweetest Reading in Africa : Documentation and Discussion of a Popular Magazine in Kenya », *African Languages and Cultures*, vol. 4, n°2, 1991, p. 135-155 ; p. 154 et « Hilary Ng'weno », in : LINDFORS (Bernt), dir., *Africa Talks Back. Interviews with Anglophone African Writers*. Trenton : Africa World Press, 2002, 428 p ; p. 249-266 ; p. 261.

chaque numéro d'une trentaine de pages, on trouvait une nouvelle originale. Parmi les contributeurs, l'on compte des représentants de la littérature réaliste kényane, comme Meja Mwangi ou Sam Kahiga, mais aussi Ngugi wa Thiong'o, qui y publie, en deux épisodes, *A Mercedes Funeral*. Les nouvelles de Sam Kahiga, l'auteur phare du magazine, rappellent la rubrique « *On the Beat* », série de vignettes oscillant entre récit autobiographique et fiction, que Casey Motsitsi publiait dans *Drum* dans les années 1950³⁶. Elles en imitent le rythme, mais aussi l'usage d'une voix autobiographique non dépourvue d'autodérision qui décrit des scènes de rencontres ou d'aventures dans l'espace urbain. À l'instar des récits de *tsotsis* aux allures de confession parus dans *Drum*³⁷, les nouvelles de Mwangi introduisent le personnage de Ben³⁸, héros de *Going Down River Road* (1976), tandis que dans la nouvelle de Ngugi wa Thiong'o, un narrateur, soulignant son urbanité (« *I am a city man if you want to know* »³⁹), relate un monologue entendu dans un bar d'Ilmorog – le texte mêle satire politique et récit des désillusions qui suivirent l'indépendance.

Joe lui-même, personnage éponyme du magazine, vient de « *With a Light Touch* », une chronique satirique écrite par Hilary Ng'weno, illustrée par Hirst et publiée dans le *Daily Nation* entre 1967 et 1973⁴⁰. Il devient pour les lecteurs un personnage à part entière, doté d'une voix et d'un visage reconnaissables, un homme d'âge mûr, bourru et mal rasé, et un interlocuteur, qui répond au courrier des lecteurs dans la rubrique « *Dear Joe* ». Produit d'une création collective, rappelant la figure de *Mr Drum*⁴¹ avant lui, il représente

³⁶ Voir ZANDER (Horst), *Fact – Fiction : Faction. A Study of Black South African Literature in English*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, 550 p. ; p. 278.

³⁷ ANONYME, « The Birth of a Tsotsi », *Drum*, nov. 1951, reproduit dans NICOL (Mike), *A Good-looking Corpse : The World of Drum – Jazz and Gangsters, Hope and Defiance in the Townships of South Africa*. London : Minerva, 1995, 402 p. ; p. 53.

³⁸ Il s'agit de la nouvelle « No Credit, Terms Strictly Cash », parue dans le numéro de nov. 1976.

³⁹ WA THIONG'O (N.), « A Mercedes Funeral », in : ID., *Secret Lives and Other Stories* [1975]. Oxford : Heinemann, coll. African writers series, 1992, IX-144 p. ; p. 113-137 ; p. 113.

⁴⁰ Voir LINDFORS (B.), « Hilary Ng'weno », *art. cit.*, notamment p. 259-262 sur *Joe*.

⁴¹ « Mr Drum goes to... » est le titre d'une rubrique de reportage qui connut un grand succès dans *Drum* à partir de 1952. Signée Henry Nxumalo, elle met en scène une figure de journaliste-reporter qui ne craint pas de se faire emprisonner pour mener à bien ses reportages, comme dans « Mr Drum Goes to Jail » paru en mars 1954.

une figure d'« homme ordinaire »⁴² et sert de guide et de pair au lecteur.

Wahome Mutahi, autre journaliste-écrivain kényan, use de procédés similaires dans sa chronique humoristique « *Whispers* », parue dans la presse kényane entre 1983 et 2003, date de la mort de l'auteur. Victime de la censure du gouvernement Moi dans les années 1980 et 1990, ce qu'il relate dans son roman de 1991, *Three Days on the Cross*, Mutahi parvient à maintenir cette chronique hebdomadaire en ayant recours à la fiction. La chronique décrit la vie d'une famille kényane par la voix de Whispers (ou *Son of the Soil*). Comme de nombreux personnages principaux des romans populaires kényans, et comme Joe avant lui, Whispers est une figure typique du Kényan moyen⁴³, encore marqué par son lien avec l'espace rural et avec ses traditions, et qui porte les espoirs et les anxiétés d'une nouvelle classe urbaine. Sa femme, la bien nommée Thatcher, est une figure matriarcale qui menace de prendre l'ascendant sur son mari. Sa fille *The Investment*, aussi appelée *Pajero*, et son fils Whispers Junior, représentent quant à eux la nouvelle jeunesse urbaine et ses aspirations de réussite sociale et matérielle. La chronique met en scène les tensions de la vie postcoloniale urbaine à travers des personnages stéréotypés. L'espace national se voit transposé dans l'espace familial, opérant une forme de « domestication du national » et de nationalisation du domestique⁴⁴. Cette stratégie représente, dans le contexte répressif du régime Moi des années 1980 et 1990, un moyen pour Mutahi d'opérer une critique oblique du pouvoir en évitant la censure (ses autres chroniques non fictionnelles « *The Way I See it* » et « *Where it Matters* » n'ont par exemple pas duré). La chronique, comme l'indique son titre⁴⁵, fait la part

⁴² Dans le numéro de juin 1973, Joe se présente ainsi : « *I figure I am an average man* » – cité dans FREDERIKSEN (B.F.), « *Joe, the Sweetest Reading in Africa* », *art. cit.*, p. 137.

⁴³ Wahome Mutahi est aussi l'auteur d'un recueil d'essais intitulé *How to Be a Kenyan*, qui connut un important succès et plusieurs rééditions – MUTAHI (Wahome), *How to Be a Kenyan*. Nairobi : Kenway Publications, 2002 (1996, 1998, 1999), 139 p.

⁴⁴ OGOLA (George), *Popular media in Kenyan history : fiction and newspapers as political actors*. Cham : Palgrave Macmillan, 2017, 180 p. ; p. 4.

⁴⁵ L'origine du titre vient selon Mutahi du nom d'un bar populaire (*shebeen*) de Nyeri du même nom (*Mihehu* en *kikouyou*), même si George Ogola évoque l'influence possible d'une rubrique satirique publiée dans l'édition ouest-africaine de *Drum* et intitulée « West African Whispers ». Sur ce point, voir : OGOLA (G.), « (His)story and popular literature in Kenya », in : MAUPEU (Hervé), MUTAHI (Patrick), dir., *Wahome Mutahi's World*. Nairobi : Transafrica Press, 2005, 153 p. ; p. 49-72 ; p. 55.

belle aux rumeurs et aux murmures qui deviennent dans ces années les modalités de circulation d'une parole populaire, ces « *hidden transcripts* » évoqués par Scott ⁴⁶, notamment dans les lieux informels comme les bars et les *matatus* ⁴⁷.

Les caractéristiques stylistiques de cette rubrique comprennent un mode d'adresse dialogique au lecteur, le mélange de codes linguistiques (*code-switching*), mais aussi l'usage de périphrases pour désigner le président Moi ⁴⁸, à la fois code secret partagé par le lecteur et façon de désacraliser et de rendre inoffensive la figure présidentielle. Les événements politiques du moment se voient transposés dans la sphère familiale ⁴⁹; le vocabulaire et la rhétorique médiatiques deviennent une matière à créativité poétique non dépourvue de charge politique. L'ensemble de ces éléments semble prolonger la pratique de Mzee Ngandi évoquée plus haut. Mutahi se situe explicitement dans la lignée des journalistes-écrivains publiés dans *Drum* et présente cette rubrique, à la croisée du texte médiatique et du texte littéraire populaire, comme un outil de critique politique et sociale qu'il souhaiterait voir perdurer au Kenya ⁵⁰.

La volonté de mettre en texte des formes de discours qui circulent à côté des discours officiels, dans des espaces comme les *matatus* ou les bars, est également affirmée dans la revue *Kwani?*. Dans l'éditorial du quatrième numéro, Billy Kahora souligne ainsi l'écart qui subsiste entre la multitude de récits qui circulent au

⁴⁶ SCOTT (James C.), *Domination and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*. New Haven : Yale University Press, 1990, 251 p. ; p. 16.

⁴⁷ Sur ces lieux de circulation d'une parole populaire potentiellement subversive, et notamment sur la « république miniature » (« *mini-republic* ») que constituaient les *matatus*, minibus de transport privés, voir : ODHAMBO (Atieno E.S.), « Democracy and the Ideology of Order in Kenya », in : SCHATZBERG (Michael), *The Political Economy of Kenya*. New York : Praeger, 1987, 245 p. ; p. 177-201.

⁴⁸ Voici quelques exemples de paraphrases communément utilisées : « *the man who was born and brought up in Sacho* », « *the main headmaster* », « *Uncle Dan* », *Jogoo* (coq), *Mtukufu Baba* (Son Excellence Papa).

⁴⁹ Voici par exemple la façon dont le retour au multipartisme en 1992, sous la pression internationale, est ré-écrit par Mutahi : « *I think you have an idea that there is some sort of multi-party democracy in my house, which came not because I did not want to remain the only jogoo [coq, symbole politique du pouvoir Moi] in my house but since there was too much pressure on me to introduce it. The democracy in my house came about because the internal forces led by my Thatcher demanded it. She was joined in the effort by all the people : Whispers Jr, the same fellow who was swearing before that he is dadi damu [fidèle à papa à jamais] and that his loyalty to me was total and direct. The Investment alias Pajero did not require much to join Thatcher in demanding for democracy in the house. The external forces were led by members of the "Sect of many waters" of which Thatcher is a life member* » – MUTAHI (Wahome), « Whispers », *Sunday Standard*, 15 nov. 1992.

⁵⁰ OGOLA (G.), « (His)story and popular literature in Kenya », *art. cit.*, p. 59.

Kenya et leur absence de visibilité à l'écrit⁵¹. Ce rôle de passeur endossé par les rédacteurs en chef se manifeste également dans la publication de textes qui rappellent l'esthétique prônée par Mutahi. Dans le second numéro de la revue, deux textes de David Mavia intitulés « *Nyof Nyof* » et « *Nai Reloaded* »⁵² en sont des exemples. Ces deux textes courts, qui mêlent anglais et *sheng*, présentent les déconvenues amoureuses de trois personnages dans le cadre urbain de Nairobi. Le premier texte, « *Nyof Nyof* », raconte l'histoire de Koi, une jeune femme qui découvre l'infidélité de son ami, Waf, un chauffeur de *matatu*. Le second texte, « *Nai Reloaded* » caractérisé par une narration plus complexe, retrace les aventures parallèles de Nish, qui attend dans un bar un homme qui ne viendra pas, et de Mose, qui attend lui aussi en vain l'arrivée de son amie. La brièveté des deux textes en fait des « vignettes », des « instantanés » de la vie urbaine. La voix narrative interpelle le lecteur, détourne des slogans publicitaires, des extraits de chansons et de films du moment pour en faire des outils d'interprétation de l'expérience urbaine contemporaine par les personnages. Le second texte se conclut ainsi sur la morale suivante : « ils avaient découvert à leurs dépens ce qu'était la *Nairobi Matrix* – c'était Nai rechargée » (« *they had learnt the hard way about the Nairobi Matrix – this was Nai reloaded* »). La possibilité d'identification collective qu'offrent les deux textes se voit renforcée par le pseudonyme choisi par David Mavia : *Jambazi Fulani* (« un gangster quelconque, parmi d'autres ») qui renvoie à la fois à l'anonymat et au collectif. La figure de l'« homme ordinaire », déclinée dans les personnages de Joe et de Whispers, est ici réinvestie et réactualisée en celle du « gangster quelconque » : signe peut-être d'une évolution du lectorat visé, auquel ces figures tendent un miroir.

Journalisme littéraire et figure(s) du reporter

À côté de ces textes, la revue promeut aussi dans ses pages un genre nouveau : celui de la création non fictionnelle (« *creative non-fiction* »), qui se situe précisément, selon le chercheur sud-africain Duncan Brown, « sur la ligne de fracture instable entre le littéraire

⁵¹ « *It never ceases to amaze me how incredible a story-telling space Kenya is. [...] And yet, another thing that never ceases to amaze, these narratives never find their way into our official and formal public texts* » – KAHORA (Billy), « Editorial », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°4, 2007, III-432 p. ; p. I-III, p. I.

⁵² JAMBAZI FULANI, « *Nai reloaded* », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°2, 2004, p. 127-129 et « *Nyof Nyof* », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°2, 2004, p. 56-58.

et le journalistique, entre l'invention et le reportage »⁵³. De nombreux auteurs publiés dans *Kwani?* ont choisi cette scène générique dans des récits qui disent dans le paratexte leur lien avec le réel. À cette catégorie appartiennent les récits de voyages de B. Wainaina et de D. Kaiza, récits à la première personne qui mettent en scène un voyage placé sous le signe de la (re-)découverte d'un pays (le Kenya d'un B. Wainaina exilé en Afrique du Sud dans *Discovering Home*⁵⁴), ou d'une culture transnationale (« Que signifie être luo aujourd'hui ? » est la question à laquelle tâche de répondre l'Ougandais David Kaiza et qui sert de fil directeur à son voyage à travers les régions luophones de l'Ouganda et du Kenya⁵⁵). Un autre exemple serait le récit et l'enquête biographique de Billy Kahora sur un lanceur d'alerte à l'origine du scandale de corruption Goldenberg intitulé *The True Story of David Munyakei*⁵⁶. À la différence des textes de David Mavia, toutefois, la voix qui se déploie dans ces textes est une voix individuelle et subjective, en quête d'une certaine vérité, ce qui rappelle le Nouveau journalisme (*New Journalism*) théorisé par Tom Wolfe dans les années 1970⁵⁷. Celui-ci repose sur un travail journalistique d'immersion caractéristique du reportage combiné à un travail d'écriture qui a recours à des procédés propres au genre fictionnel ou romanesque : dramatisation du récit à travers un découpage par scènes non-linéaires, effets de caractérisation à travers la métaphorisation de détails signifiants et dialogue permettant de révéler la vérité d'un personnage. Billy Kahora ouvre ainsi son récit biographique sur Munyakei par la fuite de ce dernier de Nairobi et son arrivée à Mombasa, bouleversant la chronologie biographique. Dans le paratexte, l'on trouve

⁵³ « at the unstable fault line of the literary and the journalistic, the imaginative and the reportorial » – BROWN (Duncan), KROG (Antjie), « Creative Non-Fiction : A Conversation », *Current Writing, Text and Reception in Southern Africa*, vol. 23, n°1, 2011, p. 57-70 ; p. 57.

⁵⁴ Cette nouvelle, d'abord publiée sur le site G21, valut à Binyavanga Wainaina le prix Caine en 2002 – WAINAINA (B.), *Discovering Home*. Nairobi : Kwani Trust, Kwanini series, 2006, 65 p.

⁵⁵ Il fait le récit de ces deux voyages dans les deux textes suivants : KAIZA (David), « Benediction in Oyugis », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°5, Part I, 2008, 383 p. ; p. 80-137 et KAIZA (D.), « From the land of Anaka », *Kwani?*, (Nairobi : Kwani Trust), n°5, Part II, 2008, 397 p. ; p. 72-123.

⁵⁶ KAHORA (B.), « The True Story of David Munyakei », *Kwani?*, n°3, *op. cit.*, p. 38-98. Ce texte fera l'objet d'une seconde édition revue et augmentée sous la forme d'un livre de poche en 2008 : KAHORA (B.), *The True Story of David Munyakei*. Nairobi : Kwani Trust, Kwanini Series, 2008, 135 p.

⁵⁷ WOLFE (Tom), *The New Journalism* [1975], London : Picador, 1990, 432 p. ; p. 28.

certes une chronologie des événements fréquente dans les textes biographiques (p. 42-46), mais elle est précédée par une didascalie initiale (« *Cast of characters* », p. 41-42) structurée, comme le texte qui la suit, par un découpage géographique⁵⁸. Dans la présentation des personnages, le protagoniste principal apparaît sous de multiples facettes : « *Sedara Munyakei David, farmer* » dans la section Narok (p. 41), puis « *David Munyakei, clerk* » dans la section Nairobi (p. 41), et « *David the fugitive, eventually Rajab* », dans la section Mombasa (p. 42), faisant écho à la citation de Munyakei mise en exergue sous le titre : « Pour survivre quand on est kényan, il faut être métamorphe » (« *To be a Kenyan and survive, you need to be a shapeshifter* ») (p. 39). Enfin, on retrouve chez B. Kahora le rejet de la voix neutre propre à l'objectivité journalistique au profit d'une subjectivité active défendue par Wolfe, à travers la mise en scène de la figure du journaliste. Dans la première version du texte, parue dans la revue, B. Kahora se met en scène en journaliste justicier engagé contre un fils de ministre qui cherchait à acheter son silence⁵⁹, lui opposant, dans un échange qui mêle swahili kényan et anglais, la pétition lancée par la revue pour David Munyakei. Dans l'épilogue ajouté à la version publiée en livre après la mort de Munyakei, il médite au contraire sur son échec à se saisir du personnage⁶⁰ et se présente comme partie prenante du traitement médiatique de l'affaire Munyakei : « je n'étais qu'un des clowns qui devaient enfin quitter la scène » (« *I would just be one of the clowns who had to finally leave the stage* »⁶¹). Cette évolution de la figure du journaliste entre les deux textes laisse peut-être entrevoir l'influence du support choisi – revue ou livre – et leur rapport différent à la temporalité.

Que le texte *Discovering Home* de Binyavanga Wainaina ait remporté le prix Caine en 2002 témoigne de la légitimation croissante dont fait l'objet ce genre dans l'espace littéraire mondial, de même que le nombre croissant d'études qui lui ont été consacrées cette

⁵⁸ Trois lieux de la vie de Munyakei sont ainsi évoqués (Narok, Mombasa, Nairobi) dans cette liste et ils seront repris dans les titres des chapitres (« *Flight to Mombasa* », p. 47 ; « *Olorurto /Narok – The Formative Years* », p. 62 ; « *Nairobi : Do Not Be Green in the City in the Sun* », p. 74).

⁵⁹ KAHORA (B.), « *The True Story of David Munyakei* », *Kwani?*, n°3, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁰ « *I couldn't help but think how there is something hit and miss about trying to get to know someone who is already a public personality. [...] People like this seem to have a jumpy essence – hard to pin down, always shifting as if they are playing for an invisible camera* » – KAHORA (B.), *The True Story of David Munyakei*, *op. cit.*, p. 102.

⁶¹ KAHORA (B.), *The True Story of David Munyakei*, *op. cit.*, p. 97.

dernière décennie ⁶². Sa promotion par les rédacteurs en chef peut donc s'expliquer par l'influence de leur trajectoire internationale et de la formation reçue par nombre d'entre eux auprès des *Creative Writing Programs* aux États-Unis ou en Grande-Bretagne ⁶³. Dans l'éditorial au cinquième numéro de la revue, Billy Kahora présente ainsi les ateliers (« *workshops* ») qu'il organise pour les jeunes journalistes kényans participant au projet de numéro spécial sur les élections de 2007 comme une façon de mettre ces derniers, formés à la pratique journalistique classique, au diapason d'une pratique littéraire ayant cours ailleurs ⁶⁴.

Toutefois, dans un article paru dans le *Rhodes Journalism Review*, il explique l'attrait de ce genre, avec lequel il se familiarise au cours de sa dernière année de journalisme à la *Rhodes University* en Afrique du Sud ⁶⁵, par son adéquation à une réalité politique locale particulière ⁶⁶ :

Les quatre procédés qui servent de leitmotifs à Tom Wolfe pour définir le Nouveau journalisme [...] étaient un moyen d'échapper aux pratiques journalistiques traditionnelles. Mais à la fin de mes années d'études en journalisme, je me rendis

⁶² Pour un panorama du « journalisme littéraire » dans le monde anglophone et francophone, voir : MEURET (Isabelle), « Le Journalism littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *COnTEXTES* [en ligne], vol. 11, 2012. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5376> (consulté le 13-09-2018). Sur le « journalisme littéraire », son développement depuis la fin du XIX^e siècle et ses déclinaisons dans divers espaces littéraires du monde, voir : BAK (John S.), REYNOLDS (Bill), eds., *Literary Journalism across the Globe*. Amherst ; Boston : University of Massachusetts Press, 2011, 306 p.

⁶³ En plus de leur formation de journalistes, Billy Kahora et Parselelo Kantai ont également suivi une formation en *Creative Writing* dans des universités britanniques (Édimbourg pour B. Kahora et Londres pour P. Kantai).

⁶⁴ « *Though excited by the idea of using "fictive" and "literary" elements in reportage, the journalists present were firmly in thrall to the 5 W's [sic] and an H, "objective journalism" school's mantra. With part of their minds tuned to "Police investigating reports that a man bit a dog on Kimathi Street yesterday", they were skeptical of the whole "literary" premise* » – KAHORA (B.), « An Apprenticeship in Ethnicity : a Time Beyond the Writer », *Kwani?*, n 5, Part 1, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵ « *My own first foray into creative non-fiction came during one of my final Journalism classes at Rhodes University* » – KAHORA (B.), « Moving Away from the Sound Bites of Big Men », *Rhodes Journalism Review*, n°32, sept. 2012, p. 70-71 ; p. 70.

⁶⁶ « *Since I started working in Kenya and at Kwani, I am always blown away by the essential lack of difference between fiction's truths and non-fiction's facts to illustrate concerns and themes of where I come from* » – KAHORA (B.), « Moving Away from the Sound Bites of Big Men », *art. cit.*, p. 71.

compte qu'ils permettaient de saisir, mieux que tout autre procédé, le monde politique rude et agité de l'endroit d'où je venais.

*Tom Wolfe's mantra of the four devices that made the New Journalism [...] presented an escape from standard journalism. But in my final days of journalism school, I found it captured more about the rough and tumble ways of the politics of the place I came from than anything else I'd read up to that point*⁶⁷.

Le séjour prolongé des deux rédacteurs en chef en Afrique du Sud, où ils ont fait leurs études, joue également un rôle dans la prédilection pour ce genre, qui connut un important développement en Afrique du Sud à la fin de l'Apartheid⁶⁸. B. Wainaina et B. Kahora font tous deux ressortir un parallélisme entre les évolutions historico-politiques sud-africaine et kényane : la vision d'un mouvement similaire de décompression autoritaire après l'Apartheid comme après le régime Moi. Cela permet l'explosion d'un récit unique au profit d'une multitude de récits, de façons de dire l'identité, que l'écrivain issu des classes moyennes anglophones cherche à capturer⁶⁹. Le choix générique de la création non fictionnelle assigne donc à l'écrivain une fonction de passeur, qui construit par l'écriture des ponts entre des expériences et des mondes que les conditions politiques avaient maintenus séparés⁷⁰.

⁶⁷ Nous soulignons. KAHORA (B.), « Moving Away from the Sound Bites of Big Men », *art. cit.*, p. 70 ; nous soulignons.

⁶⁸ Sur la résurgence de ce genre en Afrique du Sud, voir : « Beyond Rivalry : Literature / History, Fiction / Non-Fiction », *Safundi : The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, n°1-2, 2012, p. 1-4.

⁶⁹ « *When I went to South Africa in 1997, they were still struggling with transition [...]. But now you start seeing art forms, like Kwaito, people integrating local languages, because you cannot explain South Africa in English alone, or from a White perspective alone. In the same way, you cannot explain Kenya through English alone, through a Western education, through a liberal kind of way* » – KAHORA (B.), entretien avec l'auteur, 2008.

⁷⁰ « *We've found that creative non-fiction is a literary form that can open Kenyans up to each other. This is important because we don't know each other well* » – WAINAINA (B.), entretien avec Kingwa Kamencu, cité dans : KAMENCU (K.), *Literary Gangsters ? Kwani, Radical Poetics and the 2007 Kenyan Postelection Crisis*, Msc. African Studies, Université d'Oxford, juin 2010, 83 p. ; p. 27. À propos de l'Afrique du Sud, Hedley Twidle écrit : « *In a place of such historically enforced apartness, where so many, different "kingdoms of consciousness" existed side by side without impinging meaningfully on each other, the task of the non-fiction writer became to find some way of bridging these, of transferring narrative material between them* » – TWIDLE (H.), « "In a Country where You couldn't Make this Shit up" ? Literary Non-Fiction in South Africa », *Safundi : The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, n°1-2, 2012, p. 5-28 ; p. 5.

Enfin, la démarche de l'enquête et de l'immersion est mise en scène et présentée comme un préalable à l'écriture fictionnelle, jouant un rôle de « propédeutique à la fiction » réaliste⁷¹. Billy Kahora décrit le travail engagé par les écrivains de la génération *Kwani?* de la façon suivante :

Ils discutèrent de la façon dont ils pourraient permettre à leurs textes de refléter la rue kényane, le monde rural kényan, le bar kényan, et bien sûr la langue de la famille kényane. Surtout dans les dialogues. Comment gratter en-deçà de la surface et procéder à une micro-narration au-delà des grands thèmes qui nous affectent aujourd'hui. Notre saint Graal devint d'écrire comme parlent, vivent et respirent les Kényans.

They discussed how to make what they were writing reflect the Kenyan street, the Kenyan shamba⁷², the Kenyan bar, and of course the language of the Kenyan family. Especially in dialogue. How to scratch beyond the surface and micro-narrate beyond the grand Kenyan themes affecting us today. Our holy grail became to write as Kenyans speak, live and breathe⁷³.

Cette approche n'est pas sans rappeler celle que Ngugi wa Thiong'o défendait quelques cinquante années plus tôt. Dans un éditorial de la revue littéraire *Zuka* daté de mai 1968, il appelait les écrivains de la région à adopter une démarche proche de celle du journaliste, à s'emparer des grandes problématiques sociales de leur temps et à se faire les témoins directs de ce qui se disait et se jouait en différents lieux :

Nos écrivains commencent à sonder des questions sensibles, à présenter et expliquer les conflits et les tensions de notre société. [...] Et c'est ainsi qu'il doit en être. Car nous ne devons pas craindre de nous regarder : nous devons continuer à rechercher la vérité tapie derrière une formule creuse, lever les masques de nos visages publics, aller boire un verre dans les bas-fonds de nos villes et écrire ce que nous y voyons – les espoirs, les aspirations, la détresse. Rendons-nous dans les bureaux et les maisons de nos nouveaux hommes de pouvoir : qu'y trouvons-nous ?

Our writers are beginning to probe sensitive issues, to expose and clarify the conflicts and tensions of our society. [...] That is how it should be.

⁷¹ BOUCHARENC (M.), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 12.

⁷² « Champ » en swahili, désigne par extension les milieux ruraux.

⁷³ KAHORA (B.), « About Kwani Writers », *Kwani?*, n° 3, op. cit., p.6-7 ; p. 6.

*For we need not be afraid to look at ourselves : we must continue to search for the truth that lies behind the empty phrase, penetrate the mask of our public faces, go for a drink in the condemned part of our cities and write about what we see there – the hopes, the aspirations, the despair. Let us go into the offices and houses of our new men of power : what do we find there ?*⁷⁴

À l'issue de ce parcours, on voit apparaître la façon dont des pratiques et des genres qui se situent à la croisée du journalisme et de la fiction ont façonné, au-delà des hiérarchies préexistantes, la production littéraire de la région : à bien des égards, l'improvisation littéraire et journalistique d'un magazine commercial comme *Drum* a eu une influence sur les écrivains populaires kényans, qui firent leurs armes dans *Joe*, dans les pages duquel ils développèrent une esthétique réaliste et une prédilection pour l'exploration de la vie urbaine. Si cette influence a longtemps été minorée au profit de celle des périodiques intellectuels et littéraires, la revue contemporaine *Kwani?*, en revendiquant cet héritage – tout en le revisitant –, actualise dans ses pages deux figures d'écrivains qui traversent l'histoire littéraire de la région, ce qui rend visibles des effets de transferts et de porosité entre les champs discursifs médiatique et littéraire. D'une part, l'écrivain-journaliste apparaît comme un passeur, du côté d'une pratique journalistique ou littéraire légitimée, qui envisage la création non fictionnelle comme un adjuvant au développement d'un espace public ouvert et démocratique et comme un préalable à l'écriture fictionnelle réaliste. D'autre part, il revêt le masque de l'homme ordinaire dont il adopte la voix, fictionnelle et collective, pour proposer une herméneutique qui s'appuie sur une connivence avec le lecteur, le jeu sur la langue et les codes, et ainsi brouiller les catégories génériques traditionnelles.

■ Aurélie JOURNO⁷⁵

⁷⁴ NGUGI (James), « Editorial note », *Zuka*, n°2, mai 1968. *Zuka* est publié à Nairobi par l'Oxford University Press entre 1967 et 1972.

⁷⁵ Université Paris 13, Pléiade (EA 7338), Villetaneuse.