

LA DICTATURE DES NOUVEAUX RICHES

L'ouverture et l'« africanisation » de plusieurs secteurs économiques et administratifs, l'octroi des prêts bancaires aux autochtones et l'abolition des lois raciales qui empêchaient les Kényans de venir s'installer à Nairobi ont permis l'émergence de plusieurs nouveaux riches, une nouvelle bourgeoisie, et une augmentation vertigineuse de la population de la capitale. Usant de leurs relations, de la corruption et de l'instinct prédateur des félins, ces nouveaux riches ont profité de la situation pour amasser de l'argent et exploiter les plus démunis. C'est le cas par exemple du patron de Patel Chakur Contractors Limited dans *Going Down River Road* qui emploie les gens sur des chantiers pour un maigre salaire. Aussi Tumbo Kubwa (littéralement gros ventre), le propriétaire de Dacca House, dans *The Cockroach Dance*, est l'un des nouveaux riches :

Tumbo Kubwa was one of the first few Africans ever to open their eyes after the long slumber induced on the natives by colonialism. As soon as he realized that the winds of change and fortune were blowing hard, he unfurled his creased sails and struck out into the future of property investment. Roving on Grogan Road, his eyes landed on Kachra Samat's building. At once he saw the potential that lay behind the humble, cracked façade of Dacca House. Buried inside the mottled concrete walls were hundreds of thousands of easy shillings. All he had to do was get together his resources and borrow a little from the newly formed, nondiscriminatory credit companies. [...]

When the Indians evacuated the decayed and crumbling Grogan Road districts, Tumbo Kubwa had swooped down on them like a great big vulture with poisoned talons. [...] Using his numerous connections, he borrowed loans from the banks and other financial institutions and acquired himself several properties (*The Cockroach*, pp. 83, 151-152).⁶²

⁶² The Cockroach est utilisé à la place de *The Cockroach Dance* dans les citations.

Ces « gros ventres », ces prédateurs carnassiers sont des « vautours » avec des serres empoisonnées – (« poisoned talons ») (p. 151) – qui ont profité des prêts pour démarrer leurs activités. Soulignons que dans ce passage cité, la voix narrative condamne sans détour la voracité et la rapacité de Tumbo Kubwa. Comparé à un vautour, à un rapace, à un oiseau carnivore, il symbolise la corruption, l’avidité, et la brimade d’où l’utilisation de l’expression fondre sur (« swooped down on ») (p. 151) par le narrateur. Cependant, ils ne reculent devant aucune brutalité et bassesse pour faire fructifier leurs affaires. Les locataires de « Dacca House », les habitants de « Grogan Road » ou encore les ouvriers sur le chantier de la « Maison du Développement » en font les frais. Ces démunis, qui souffrent dans l’anonymat, ont-ils vraiment le choix ?

2.1 Les « faceless ones » de la postcolonie kenyane : *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*

L’univers sordide et sinistre qui sert de cadre à Meja Mwangi dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance* est marqué par l’omniprésence de la pourriture, de la salissure, des débris de toute sorte qui jonchent le sol, l’odeur pestilentielle qui se dégage des toilettes débordantes de Dacca House, des vomis dans des « Centres Karara » et des bordels infâmes. Les bidonvilles qui abritent ces naufragés urbains ressemblent plus à un dépotoir à ciel ouvert qu’à une habitation. C’est ce qui pousse Dusman Gonzaga, l’un des protagonistes de *The Cockroach Dance*, à se demander ce qu’il fait dans Dacca House qu’il qualifie de taudis ou dépotoir « dump » (p. 2) : « ‘What the hell am I doing in a dump like this ?’ » (p. 2). Dès les premières lignes des deux romans, le narrateur plonge le lecteur dans l’univers carcéral sans barbelés des « damnés de la terre » où la lutte pour la survie est l’élément primordial.

Si le chantier de construction de la « Maison du Développement » sert à l’auteur pour structurer son roman et présenter la vie quotidienne des ouvriers dans *Going Down River Road*, « Dacca House », dans *The Cockroach Dance*, lui permet de dénoncer les conditions inhumaines et dégradantes dans lesquelles végètent les déshérités avec la complicité et la bénédiction des propriétaires véreux et peu scrupuleux et tout un système qui les maintiennent

dans un état de dépendance. En somme, c'est l'exploitation des plus faibles, des plus fragiles par les plus forts (les riches) que le narrateur met en exergue. On assiste à l'application du « darwinisme social » où les plus forts écrasent les plus faibles : c'est la politique de la « survie des plus aptes ».

2.1.1 « The Tramp of the Damned »

Dans *Going Down River Road*, Meja Mwangi peint l'angoisse, l'oppression, le malaise et l'incertitude permanente qui assaillent les ouvriers qui travaillent sur le chantier de construction de la « Maison du Développement ». Ben, le personnage principal du récit, était un officier de l'armée, un lieutenant, qui a profité du système dirigé par les « faceless ones ». Mais, une sombre affaire de vente d'armes aux braqueurs dans laquelle il a été trempé lui a coûté son poste. Descendu de son piédestal et après un bref passage dans une compagnie d'assurance, la « Compagnie panafricaine d'assurances », il se retrouve sur un chantier de construction comme un manœuvre, en bas de l'échelle : « [like] the mire at the bottom of the social scale » (p. 54) en compagnie des autres ouvriers notamment Ocholla qui devient son ami. Sur le chantier, il rencontre Onesmus, un sergent de l'armée impliqué lui aussi dans la vente d'armes. Radié de l'armée tout comme Ben, il n'arrive pas à diriger sa radiation et tient Ben pour responsable.

Au-delà des problèmes personnels de Ben, d'Onesmus et d'Ocholla, c'est la situation précaire et violente des ouvriers qui est le thème central du roman. La « Maison du Développement » qui structure le roman est une métaphore du dysfonctionnement, de l'arbitraire et du chaos qui règnent dans la société. Le développement comme l'indique le nom du projet doit normalement permettre à chacun de profiter des retombées de la modernité. Cependant, dans ce système où les hommes ont abandonné le contrôle de leurs vies à une déesse aveugle qui porte le double nom d'argent et marché (« a blind deity with a double-barreled name of [...] money and market ») (Ngugi, 2006, p. 681), le développement se fait au détriment des gens ordinaires, des ouvriers, ceux-là même qui contribuent au développement. Ils n'auront jamais ni la chance ni l'opportunité d'entrer dans cette « Maison du Développement » une fois terminée : « Only crummy bastards ended up building hotels

they would never afford a cup of tea in, and offices they would never be allowed into once completed. Only buggers did a job like that. Buggers like Ben and Ocholla » (p. 12).

L'absurdité de la vie de ces ouvriers et le salaire de misère qu'ils perçoivent sur le chantier font qu'ils ne sortiront jamais de leurs conditions de damnés quels que soient leurs efforts. Tous les ouvriers du chantier ont une vie misérable parce que : « the kind of money they made on the construction site was the type that unhinged your nut when you tried to budget » (p. 12). Par conséquent, ils n'arrivent pas à joindre les deux bouts et sont pris dans un engrenage de dettes qu'ils doivent payer chaque fin du mois. Compte tenu de leurs revenus, ils ne peuvent pas trouver un logement décent en ville et sont obligés de vivre dans des taudis en périphérie de la ville et de la société.

Si Ben a la chance d'habiter dans un logement en dur avec Wini, sa compagne, et Baby, le fils de celle-ci, Ocholla n'a pas cette chance. Il habite dans une hutte faite de matériaux de récupération dans un « quartier de croissance spontanée » (Lopes, 2003, p. 65) :

The shanty village lies quiet, breathless, overwhelmed by the suffocating smell of the river. The huts lie low, mysteriously dark, silent and lonely in the overcrowded shanty town. One could get lost here on a moonless night. Nearby the sewage river trickles ghostly along hesitating in the rejected waste, subdued by death and decomposition (p. 161).

Sa hutte et celle des autres habitants du bidonville de Nairobi Valley sont rasées en permanence par les services d'hygiène de la mairie. Mais une fois les gros bras de la mairie partis, les habitants, avec détermination et patience reconstruisent leurs "bicoques". Cela fait partie du jeu de cache-cache que se livrent la mairie et les habitants de Nairobi Valley. Quand les cabanes partent en fumée, « no one cries, not even the babies. They are all expert players. The game is survival. The whole family just plays a role. Their part demands they keep calm, tolerant, and when the public health army is gone, rebuild with the same quiet patience and determination » (p. 177).

La description des lieux d'habitation des personnages en des termes scatologiques – où la puanteur et l'odeur rivalisent avec la saleté et la moisissure – montre l'état de dégradation morale et psychologique de ces derniers et leur impuissance à remédier à cette situation. En effet, le roman s'ouvre sur l'odeur suffocante de l'urine de Baby qui envahit la

pièce : « Baby should not have drunk coffee. He urinated all of it during the night and now the smell lay thick and throat-catching, overcoming the perfume of his mother's bed across the room. [...] The pungent baby urine stink had awakened him [Ben] long before his usual waking up time » (p. 2). En outre, l'odeur et la saleté des douches communales où Ben prend sa douche avant d'aller au travail laissent transparaître une misère liée à la pauvreté :

The communal shower room was *dark*, cold and stale-smelling as usual. The floor was littered with broken bits of soap, scrubbing rags, stones, cigarettes filters and general trash. Slimy green fungus grew on the outer edges of the floor and spread some way up the walls. A *woman's blood-stained under pants hung on the nail* behind the door. *The dim twenty-five-watt electric bulb threw an anaemic light on the peeling walls*. One of the strange-looking patches of peeled paint resembled the naked bottom of a bending woman (*Going Down*, p. 4, c'est moi qui souligne)⁶³.

Chaque matin, comme des déplacés en perpétuel exode, les ouvriers convergent vers le centre-ville, leurs lieux de travail. Les raccourcis que Ben et les autres ouvriers prennent pour rejoindre leurs lieux de travail – faute d'argent pour prendre un transport en commun – ressemblent à une décharge publique :

After leaving the block of flats where he lived, Ben took a short cut that led him round to the large patch of grassy wasteland that lay between Eastleigh and Kariakor. *Most of the paths criss-crossing the dewy grassland were scattered with human excrement. One of these mounds of shit was still steaming in the middle of the path*. It could have been planted there by any of the early risers ahead of him afraid to wet his arse on the dewy grass. Ben stepped over it and followed the general exodus towards the city centre. The whole field was swarming with pathfinders walking to their work stations. *The cold wind that blew across it carried, in the same medium with the smell of shit and urine, the occasional murmur, the rare expression of misery, uncertainty, and resignation. They walked slowly, quietly, their slow tortured boots kneading the mud and shit on the path. Every now and then one of them stopped to add hot urine to the dough. They resume their march, the endless routine trudge, the tramp of the damned at the Persian wheel*.

⁶³ Dans les citations, *Going Down* est employé à la place de *Going Down River Road*.

[...] There were a lot of people before him. Too bloody many. All the way down Racecourse Road and across the bridge over the stinking Nairobi River Road into town was full of people. Workers in dark old greatcoats, others with hats and some with tattered umbrellas were everywhere heading into town (*Going Down*, pp. 5-6, c'est moi qui souligne).

Cette obsession des auteurs⁶⁴ à se faire violence et à violenter les lecteurs en décrivant sans cesse et en détails un environnement urbain pollué et corrompu trahit non seulement leur dégoût et leur rage devant la misère incommensurable de la population mais également leur critique sans concession d'un environnement corrompu, souillé et violent. Aussi, ils dénoncent le laxisme des dirigeants qui maintiennent les gens dans des conditions inhumaines et avilissantes. La récurrence des images nyctomorphes (ténèbre et les menstrues, le sang menstruel)⁶⁵ et les images scatologiques des deux passages cités plus haut renforcent la violence, l'angoisse, et l'oppression de l'environnement des personnages. L'emploi des images nyctomorphes et scatologiques démontre le dégoût et la réaction des écrivains contre les conditions insupportables et dégradantes en Afrique post-indépendance. Comme le dit Jude Agho :

[the authors] employ scatological props in their novels, not as ends in themselves, but as means to an end; that of criticising the prevalence of corruption, oppression and dehumanisation in society. The presence of these features in the novels [...] shows the author's revulsion for the stifling and suffocating conditions in post-independence Africa. [...] They also indicate the author's readiness to protest and call for a remedy of the situation through the crucible of social criticism (2003, p. 197).

⁶⁴ Voir, par exemple, la description de Lagos dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri (1980/1989, p. 66) : « Besides a few cars passing the bridge above at top speed, the place was deserted. Under the bridge were several Mallams sleeping on tattered mats. There was the stench of goat dung » ou dans *The Man Who Came in from the Back of Beyond* de Biyi Bandele-Thomas (1991, pp. 91-92) : « Just beside the cashew trees was a heap of rubbish. Here the orange hawkers dumped their piles of orange peels at the end of the day and the housewives, every two days, loaded household refuse into a hired wheelbarrow and paid it a visit. Occasionally somebody returning from the river felt the call of nature and squatted boldly on the piles of putrid rubbish, visible to other people who were going to river. When people passed by this place, they held their breath or covered their noses with the palms of their hands until they were far enough away ».

⁶⁵ Selon Gilbert Durand (1992, pp.107, 110), « ... cette eau féminine et néfaste par excellence [est] le sang menstruel. [...] On peut dire que l'archetype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel ».

Les conditions de travail sur le chantier sont inquiétantes. Un manque de sécurité criant où les ouvriers sont perpétuellement exposés aux risques d'accident. Les ouvriers sont submergés toute la journée par la cacophonie et les bruits assourdissants qui règnent sur le chantier. Ils sont presque ensevelis sous les poids des tonnes de poussière de ciment, de sable et de gravats sans aucune protection. Ben, Yussuf, le contremaître, et les autres ouvriers sont en train de perdre leurs cheveux à cause de la poussière du ciment. Pour Ben, le chantier de construction est un lieu propice pour attraper des maladies :

Cement dust was quite sterilizing. It was a futile effort combing his hair. He [Ben] would lose it sooner or later. Yussuf, the foreman had lost most of his hair already, and the others were following. [...] He curses the damned cement dust, loudly wishes the bloody drivers would off-load their bloody lorries without raising so much dirt. Everyone seems determined to raise as much hell as they can today. [...] A construction site is just the place to catch something bad, something unhealthy. A few days back an old hand had to get some days off to rest. He was suffering from malaria (*Going Down*, pp. 5, 77).

Aussi, les camions utilisés sur le chantier sont dans un état lamentable : ce sont des camions fatigués qui ont la direction faussée avec des moteurs asthmatiques qui dégagent des fumées noires et toxiques. Ce qui explique que plus d'une fois, Onesmus, ancien sergent-major devenu chauffeur sur le chantier, a défoncé la clôture du chantier avec son camion qui n'obéit plus à aucune loi mécanique : « Ben makes sure to keep away as far away from the lorries as possible; one of them has faulty steering and a mad one-arse-mess in it. There is no telling what faults the others carry » (p. 35). Notons l'utilisation de la focalisation interne (point de vue de Ben) pour présenter les défauts des camions. Onesmus, le chauffeur, est décrit comme un « trou-de-cul » complètement fou. La grue qui est à l'origine de la mort d'Onesmus n'a pas été contrôlée depuis plusieurs années. Yussuf ne sait même pas à quand remonte la dernière révision de la grue :

Ben has never heard the foreman swear so vehemently. He looks up and perceives enough reason to swear in any language. Ocholla's crane bucket screams free line through the hot air. The thick steel cable swishes dangerously as the heavy bucket plummets to earth. Workers scatter out of the way. The bucket crashes into a truck, smashing the steel cockpit into scrap metal and splashing tons of fresh mixed concrete around. The explosion resounds through the

site and echoes across half the town. Then the noise fades. The dust settles. A hush falls over the site. Everybody, everything in sight stays froze in shock. [...]

The white-topped tipper has been converted to useless shell. Blood spills in a steady trickle from within the wreckage. Onesmu's squashed body lies trapped within a large mass of minced flesh and bones. [...]

Ben swallows dust in nervousness. Yussuf looks from Ben to the truck to the rest of the crew. They just stand around shocked stupid.

'Don't just stand there, bastards!' he shouts, 'Do something!' A weathered hand peeks into the wreck and shakes his head.

'The fucker is dead,' he informs the foreman (*Going Down*, p. 148).

Cet accident pourrait être évité et la vie d'Onesmus épargnée si un minimum de règles élémentaires de maintenance avaient été respectées. Notons l'utilisation du présent de la narration dans cet extrait. La présence du présent narratif donne une vivacité, une immédiateté et un semblant de vérité à la scène. Le lecteur, projeté au cœur de l'action, vit la scène comme s'il était présent. L'accident est dû à une défaillance technique qui trouve sans doute son origine dans une logique démesurée de faire plus de profits en investissant moins dans les outils de production. Également, l'incompétence notoire de Yussuf, le contremaître, qui préfère se cacher pour fumer son *bhang* (marijuana) que de se préoccuper de la bonne marche du chantier est à souligner. Il est décrit ainsi : « the drug-crazed foreman [with] the dark drug addict's eyes, eyes crammed with emotions that are neither love nor hate, eyes full of nothing » (pp. 9, 28). Il est contremaître non pas grâce à sa qualification mais parce que l'entreprise appartient à ses oncles, à sa famille.

Les conditions de travail des ouvriers sont le dernier souci des entrepreneurs. Quelques heures après la mort d'Onesmus le travail a repris comme si rien ne s'était passé : « construction goes on just as before, for the contractor has an obligation, a job to complete for his client. [...] When scum like Onesmus die, they are quite quickly forgotten » (p. 154). Après la mort d'Onesmus, Yussuf s'apitoie plus sur le cas du camion endommagé que sur le sort du disparu et se lamente sur ce que ses oncles vont dire :

'I told the bastard to be careful,' Yussuf turns to Ben. 'The truck is brand new. I don't know what my uncles will say.' [...]

'I may be fired, Ben,' Yussuf wails. [...]

'That truck was almost new, Ben. Brand new. My uncles will steam my arse for this.'
'I could get fired, Ben. Don't you understand, Ben... damn it, my uncles...'
(*Going Down*, pp. 148-149).

Les ouvriers ne sont que des bras, qui se bousculent aux portillons des entreprises pour trouver du travail. Et compte tenu de la forte probabilité de ne pas en trouver, ils sont prêts à subir toutes les humiliations pour garder leur travail ou soudoyer les responsables pour être embauché. Ocholla, par exemple, a dû verser un pot-de-vin à un responsable du recrutement avant d'être embauché sur ce chantier car, selon le « type de la Bourse du travail », il y a plus de trois millions de manœuvres rien que dans la ville de Nairobi.

Le travail des ouvriers sur le chantier est une forme d'exploitation, de déshumanisation et de dévirilisation. La position du manœuvre est comparable à une « bétonnière à moteur Diesel » : « when they are no longer virile, no more useful, they are towed away and replaced with another that works » (p. 154). On ne demande pas aux ouvriers de prendre des initiatives car :

Being a manual labourer one was not expected to have any initiative. Just hang around, look absurd but do as you are commanded. And at the end of the month file to the wooden office near the site gate and beg for you pay. You did not earn it. Not on the site. [...] If you had enough grey matter to earn yourself a living you would not be there. [...] Hands! That is what they are here. That is all they are good for. If the contractor could make hands he would never need labourers. To Yussuf and his uncles, Ben and Ocholla and their lot are simply hands. Not workers, and never people (*Going Down*, pp. 11, 28).

Les ouvriers ne sont que des objets à la disposition des entrepreneurs et employés comme tels. Ils ne seront jamais des personnes mais des bêtes de somme avec des visages mélancoliques : « The hand looks very much the beast of burden he is; his half-naked back pouring with sweat and the trousers rolled up to his thick muscular thighs. Rivulets of sweat sweep the dust down the melancholic face » (p. 88). Ainsi, le capitalisme déshumanise et abrutit l'homme. Comme le suggère Alan Swingewood : « [capitalism engenders] a denial of man's potentiality for creative intelligence and the building of a truly human society » (1975, p. 93).

Si la mort d'une personne n'est jamais source de réjouissance, celle, en revanche, d'Onesmus est une bouffée d'oxygène pour les ouvriers du chantier de la « Maison du Développement ». Onesmus qui aboie, fume de la marijuana et se saoule au Karara et Chang'aa tous les jours est une menace constante pour les ouvriers en général et Ben en particulier. Il n'a jamais digéré sa radiation de l'armée et a promis de la faire payer à Ben : « you will pay for this, lieutenant » (p. 81). Il a essayé deux fois de l'enterrer vivant sous les graviers et de le renverser avec son camion. Ocholla dit à Ben qu'Onesmus est très dangereux et il va devoir faire attention. « 'Watch out, Ben' Ocholla warns. 'He is dangerous. He killed three guys on the National Bank site. Just like that. [...] 'He runs over people for five pounds. That was what he charged to do away with a foreman some time back. We had to contribute to have it done' » (pp. 34, 41). Et à Yussuf de renchérir : « 'Onesmus is a killer, [he] killed three people last year. He does it for money, too. He drinks, smokes bhang and kills' » (p. 34).

Dans cette jungle de survie, la vie de l'homme vaut moins que cinq shillings ou un camion. Onesmus peut continuer à tuer des gens et à faire ce qui lui plaît sur le chantier parce que Yussuf dépend de lui pour sa dose journalière de bhang et que son ami Njenga a quelqu'un bien placé dans l'administration, au ministère. Leur licenciement équivaldrait probablement à ne plus avoir de contrat ou de permis de travail : « 'He [Njenga] comes to work drunk, sleeps on the job [...] but his brother is big in the Ministry. If we sack him no more government tenders, maybe no more work permits. See, Ben, my hands are bound » (p. 82).

À part l'ambiance chaotique et infernale – faite de bruits assourdissants, de poussières de toutes sortes qui ensevelissent les ouvriers et le danger constant que représente les camions – du chantier, c'est le temps de la pause déjeuner que l'auteur exploite pour nous présenter une autre facette de la vie des ouvriers, celle de la faim qui les tenaille constamment. Les ouvriers sont comparés aux cafards affamés de Grogan Road. La pause déjeuner offre un autre spectacle :

At long last the gong signals lunchtime. Time for grub. Everybody drops whatever they have in their hands. A driver leaves the engine on his truck running, the body raised in the process of off-loading some sand. [...] The mixer driver bangs the stone gurling machine dead and follows the stream of workers. The crane bucket sways uncertainly, hesitant, abandoned in mid-air by the bhang-smoking controller (*Going Down*, pp. 35-36).

Face au chantier, des restaurants improvisés tels que « Quick service », « Sukuma Wiki », « Tree Bottoms » et « Hilotoni » se sont installés dans des baraques de fortunes faites de bois et de carton. Les plats servis sont abominables et ressemblent à des restes destinés à la porcherie – « leftovers for pig-swill » (p. 38). L'hygiène est déplorable. Les ouvriers, assis à même le sol, prennent leur repas après avoir réussi à convaincre les patrons de leur vendre à crédit car ils n'ont jamais de quoi payer. Assis sous un arbre et entre deux bouchées, Ben et Ocholla discutent :

'Doesn't your stomach ever hurt from eating that stuff?' Ben asks him.

'So what,' he nods, chewing fast and efficiently. 'It also hurts when I am hungry.'

'Genius,' Ben flushes a giant green fly off the edge of his mug. [...].

Ocholla breaks off a bit of dry grass and fishes a green fly out of his hot porridge. Ben smiles.

'There must be hundreds of them in the teapot,' Ocholla tells him. 'I saw them strain your tea.'

'Pity they can't strain the porridge,' Ben grins (*Going Down*, pp. 37, 38).

Et selon la philosophie d'Ocholla,

Germes don't kill Africans,' [...] If germs did kill Africans, Development House would never have got off the ground. What with all those green latrine flies swimming in the pot, shitting in the porridge and dying all over, even drowning in the tea. [...] Germs cannot kill Africans, never will. He [Ben] looks round at the eating workers. Only hunger will kill an African – tough beast (*Going Down*, p. 38).

À travers ces extraits, transparaissent d'une manière ironique la misère et la pauvreté des manœuvres qui n'ont pas d'argent pour payer leur déjeuner. Afin de pouvoir manger, ils sont obligés de se ridiculiser encore une fois en suppliant les patrons des restaurants pour qu'un crédit leur soit accordé. Pourtant, ce sont ces gens qui travaillent dur sur le chantier, ces gens qui contribuent au « Développement ». Leur salaire de misère ne leur permet pas de se nourrir décemment. L'abondance des mouches vertes qui partagent les repas avec ces ouvriers témoignent de l'absence d'hygiène dans ces kiosks qui servent de restaurants. Telle est aussi la remarque du King, « le Roi des Mendiants », dans le roman *Graceland* (2004) de Chris Abani : « “All dese bukas no get hygiene,” he said. “But no worry, germ has no authority in black man belly” » (p. 31).

Le constat sarcastique et implacable doublé d'une touche d'ironie accusatrice du King, « germ has no authority in black man belly », ou celui d'Ocholla, « germs don't kill Africans », démontre à la fois l'ampleur de l'insalubrité et la résignation morbide de ces pauvres. Malgré que Ben appelle ce qui est servi, par exemple, dans le "restaurant" de Hilotoni, des « restes destinés à une porcherie », Ben, Ocholla et les autres ouvriers ne peuvent pas s'en passer.

Cette contrainte à manger ce qu'ils considèrent comme une nourriture destinée aux porcs est une violence, une insulte faite aux ouvriers. C'est aussi une façon de les déshumaniser. La nourriture servie dans ces kiosks est destinée aux pauvres qui n'ont pas les moyens et qui sont condamnés à souffrir aussi sur le plan physiologique. Pour éviter de manger de la nourriture infâme de ces restaurants et faute d'argent, Kanji Bhai, un ouvrier autoproclamé « le meilleur maçon de l'Afrique de l'Est », n'apporte qu'un demi litre de lait. N'est-il pas exagéré de qualifier de repas ce que ces ouvriers mangent à la pause déjeuner ? À cette cadence Kanji Bhai peut-il tenir le coup ? Sa posture à la pause laisse craindre le pire : « [he] lies asleep like a twisted drag doll under a truck. Only his grey moustache quivers » (p. 40).

Après le repas, il faut faire attention à ne pas se faire écraser par une voiture en tentant de traverser la route pour revenir sur le chantier. Les gens fortunés « hautins et indifférents » (p. 39) au volant de leur voiture n'aiment pas céder le passage aux piétons même au niveau du passage protégé et les accidents qui coûtent de vies humaines sont quasi quotidiens. Comme le résume si bien Ben : « starvation and cars [...] are the workers' number-one public enemy » (p. 38). En sécurité enfin sur le chantier, les ouvriers s'affalent avec leur corps fatigué là où il y a un peu d'ombre. Le spectacle est désolant : « Lunchtime is an amazing time on the site. Tools and machines lie dead wherever they were dropped by blistered hands. Their operators lie sprawled in all sorts of shapes wherever there is shade » (p. 40).

Ceux qui ont encore un peu d'énergie discutent de la politique sous la houlette de Machore, l'autoproclamé porte-parole, secrétaire général et conférencier de l'assemblée des travailleurs de la « Maison du Développement ». Prenant la parole, il s'adresse ainsi aux ouvriers : « 'I keep on telling you buggers' [...] 'unless we help ourselves the government is not going to shove progress up our arse. We have got to come out, help ourselves with spirit. We should form cooperative societies and do our own thing. Help one another » (p. 40). Aussi

l'annonce dans les journaux d'une imminente hausse du prix des denrées de consommation courante, met l'assemblée du jour en ébullition d'autant plus que la hausse des prix condamne les ouvriers à mourir de faim. « They have all joined Machore to quarrel with him, as though this will stop the price rise. Even Kanji Bhai has joined the labourers parliament today. Increasing the price of milk will definitely starve him to death at lunchtime » (p. 90).

Ce qui laisse perplexe les ouvriers, c'est le conflit d'intérêt qui s'y mêle : ceux qui décident de l'augmentation des prix, sont ceux-là mêmes qui ont le monopole du commerce. La gestion de l'État devient une affaire privée, une affaire familiale. Machore informe l'assemblée : « they own all the business in town, that is why they are raising the price of everything. What is there to do about it, friends. Starve to death. That is what we will do. Each and every one of us » (p. 55). Pour étayer ses propos, Machore demande :

Did you know the Minister for Food owns all the food kiosks in Eastleigh? Well, he does. His wife owns half the Tree Bottoms Hotels empire. The brother actually manages the Tree Bottoms across the road. [...]

'I hear they are applying for a *Sukuma Wiki* retail monopoly,' another labourer chirps in. 'Oh God,' someone moans (*Going Down*, p. 91).

Le roman est ponctué de réflexions des ouvriers sur la vie de la cité. Ces réflexions dénotent la prise de conscience de ceux-ci sur la nécessité de se prendre en main s'ils veulent changer leur situation. Malheureusement, ces débats organisés sur le chantier au temps du déjeuner (pp. 40, 54, 86, 90-92 et 193) ne vont pas plus loin car chaque ouvrier est plus préoccupé par les difficultés quotidiennes et les problèmes existentiels. Ils n'ont pas le temps et la force nécessaires pour aller au-delà du simple constat qu'ils sont les oubliés de cette société. De plus, ils ne comprennent pas tout et ne croient pas Machore. Souvent, ils écoutent celui-ci parce que c'est la pause et qu'il n'y a rien de mieux à faire. « The truth of the labourers conference is that no-one believes in it. Nobody takes Machore seriously. They only listen to him because it is the lunch break and there is nothing better to do » (p. 54).

Meja Mwangi, à travers les débats des ouvriers, soulève les problèmes qui minent la société en général et les gens ordinaires en particulier. Cependant, la réflexion n'est pas poussée très loin pour susciter la création d'une organisation ouvrière revendicatrice. Chacun préfère préserver sa part de misère : « He [Ben] never joins the anti-government rumour-

mongers. [...] Besides, he is not exactly one of them. He had his chance in the system they hate but screwed it » (p. 40). Et quand Kanji Bhai demande à Machore s'il appelle à une grève, la réponse est sans équivoque : « The fact is that Machore will never call a strike. The last three foremen lost their jobs over strikes. Machore is too wily to lose his daily *karara* fighting for a lot of barefoot labourers who will definitely never miss him when he is gone » (p. 90). L'indifférence et la philosophie de chacun pour soi dominant les relations humaines, les rapports entre les ouvriers, et laissent toute latitude aux exploiters de continuer à les exploiter. Par conséquent, on note une absence flagrante d'organisation de ces ouvriers qui s'accrochent à leur bout de misère et qui ont peur de perdre leurs emplois.

Le roman est structuré par rapport à la progression ou l'avancement de la « Maison du Développement ». Quand on découvre Ben pour la première fois au début du roman, il travaille déjà depuis huit mois sur le chantier de la « Maison du Développement ». La frustration des ouvriers – qui ne voient toujours pas le résultat de leurs efforts fournis toute une journée – est perceptible : « The tired workers mill off the site having made no impression on the twenty-five storey project. You can't build much in a day. You toil, sweat bitter salt, curse the foreman, then leave just as you came, a little fed up and frustrated » (p. 55). Si les ouvriers aimeraient voir leurs efforts récompenser par une progression rapide de la construction, en revanche ils n'ont pas intérêt à ce que la « Maison du Développement » se termine vite. Plus le chantier avance vite, plus les ouvriers du chantier craignent de grossir le rang des chômeurs : « there is no hurry in building a twenty-five storey Development House when you are only on the fourth floor. You will only throw yourself back into the masses of the hopeless jobless if you hurry » (p. 35).

Les ouvriers se trouvent dans une situation paradoxale. Ils souhaitent que leurs efforts quotidiens sur le chantier soient couronnés de succès et de satisfaction morale avec la fin de la construction et la réalisation du projet et en même temps ils craignent de se retrouver au chômage après le chantier. Au lieu de penser à cette équation quasi insoluble, il serait préférable de rêver d'un avenir radieux : « think of a beautiful woman you laid or would like to. Think of a day you will be rich and won't be have to burrow in the mess of the low-income underprivileged. Think of heaven, think of a bottle of *Karara*, or of a full stomach and a woman » (p. 55).

Le chantier de construction est un microcosme de la société kényane où l'inégalité, l'injustice et les antagonismes sociaux sont omniprésents. Il met en exergue la dissonance et

le paradoxe qui sous-tendent les projets de développement des villes africaines. Ces projets sont réalisés au détriment des gens ordinaires et des ouvriers qui contribuent à leur réalisation. Commentant le symbolisme de la « Maison du Développement » dans *Going Down River Road*, Eustace Palmer écrit ce qui suit :

Mwangi hits the clever device of using the framework of the construction of the luxurious 24-storey development building as a means of presenting the experiences of the ordinary workers whose life-style are in such stark contrast to all that the building represents, but who must look forward to its completion with apprehension since it will mean unemployment. The building fittingly suggests that while 'development' goes on in one form, squalor and poverty still coexist with it. It symbolizes the indifference of the authorities to the sufferings of the masses, which the corruption of politicians and the police, the inequalities of the system and the high cost of living help to accentuate (1979, p. 317).

Sur les vingt-deux chapitres que compte le roman, douze sont consacrés en partie au travail sur le site. Les dix autres dépeignent les bordels, les centres Karara, la maison de Ben et sa relation avec Wini et Baby. Aussi, l'amitié entre Ben et Ocholla occupe une grande place dans le roman. À travers la vie quotidienne de Ben et d'Ocholla, l'auteur amène le lecteur à découvrir les conditions de vie déplorables des gens ordinaires, des ouvriers, qui chaque matin sortent de leurs taudis situés à la périphérie de Nairobi pour aller travailler au centre-ville. Le soir venu, accompagnés des prostituées, ils espèrent noyer leurs soucis et leur misère dans les bouteilles de Karara et de Chang'aa.⁶⁶ La narration épouse le point de vue de Ben qui semble être la conscience du roman : les actions sont filtrées par le regard de Ben. C'est à travers ses yeux que le lecteur découvre les autres personnages du roman. Et grâce au narrateur hétérodiégétique ou omniscient, le lecteur perçoit en profondeur l'état psychique, psychologique et social (l'angoisse, le mal-être, le doute, la peur, la pauvreté et l'envie) de ces personnages.

« L'effet de réel » (Barthes, 1982, p. 81), ou « l'impression de réel » est entretenue par une description minutieuse et détaillée de l'environnement des personnages et par

⁶⁶ Nous reviendrons en détail sur ces désirs frelatés dans la partie intitulée « Milieu urbain et déstructuration sociale ». Karara et Chang'aa sont des boissons locales fabriquées souvent d'une manière clandestine.

plusieurs dialogues vifs dont le roman est truffé. Par exemple, les échanges vifs, grossiers, vulgaires et violents entre les deux frères d'armes qui sont Ben et Onesmus restent dans la mémoire du lecteur (pp. 32-33 et pp. 88-89) :

'Hi Lieutenant!'

Ben shakes his head sympathetically and tells him:

'You did not wash your face this morning, One-Arse.'

Onesmus laughs.

'Didn't clean your arse, either. I can smell it from here.'

Ben regards him for a moment, the weight on his shoulder forgotten. His lips part in a wan, automatic smile.

'Son of a pregnant baboon,' he says (*Going Down*, pp. 88-89).

Également, il y a plusieurs échanges entre Ben et Ocholla, Ben et Yussuf ou Ben et Wini. Cette atmosphère réaliste est accentuée par l'utilisation récurrente du jargon et des expressions locales. Par exemple, le roman regorge des mots vulgaires et des injures (« enculé », « merde », « salope ») et des expressions faisant allusion au « cul » : « One-Arse-Mess » (p. 33), « a pain in the arse » (pp.70), « go lick his arse » (p.78), « Big arse » (p. 118), « to swear on his mother's arse » (p. 148) qui reflètent le statut social et le mal-être des personnages. On assiste aussi à une « oralité écrite » de la part de l'auteur. Les paroles des personnages d'origine indienne comme Kanji Bhai, par exemple, sont transcrites phonétiquement pour être très proches des personnages :

'Yussup is *vere*?' they look up into the sunken face of Kanji Bhai, the self-declared first-class mason in East Africa.

'How much curry you bring for lunch, Bhai? Ochola demands.

'Yussup I vont, not talk chicken curry.'

'He has just left,' Ben tells him,

'Vere he go?'

'I don't know.'

'What is the matter?' Ben asks.

'*Pourty years I vork like mason,*' he says seriously. '*Pourty years I vork.* Mombasa, Kampala, Kisumu, whole East *Aprica*. *First-class mason, pirst-class carpenter. Pourty years.* Then, I come meet Yussup!' (*Going Down*, p. 29, c'est moi qui souligne).

Dans cet extrait apparaissent trois niveaux de langue : celui de Kanji Bhai qui oscille entre l'argot et l'impact de l'influence de sa langue maternelle, probablement le hindi, sur l'anglais. Il n'arrive pas à prononcer les sons [f] et [w]. Ocholla utilise un langage familier tandis que Ben parle un anglais soutenu. Ce processus dialogique permet au narrateur de faire progresser l'action sans monopoliser la parole.

Le présent de la narration est souvent utilisé et cela donne une certaine immédiateté, une actualité et une vivacité aux actions. L'analepse est également utilisée pour permettre au narrateur de donner des informations nécessaires à la compréhension de l'histoire, de situer les scènes et les épisodes dans leur contexte. Ainsi, l'utilisation du présent de la narration et l'analepse permet de varier la présentation en alternant action présente et retour en arrière. C'est au quatrième chapitre du roman que Ben revient sur l'incident qui lui a coûté sa place dans l'armée et les raisons qui font qu'il s'est retrouvé sur le chantier. Sa relation avec Wini nous est présentée aux chapitres un et six mais d'une manière non chronologique. Si le chapitre six relate sa première visite chez Wini et la découverte de Baby, le premier chapitre voit Ben s'installer chez Wini et les circonstances dans lesquelles il l'a rencontrée au New Garden Hotel :

Ben had met her on the day he was kicked out of the Panafrican Insurance Company. It must have been someone from the bloody Sixth Army who betrayed him, maybe the C.O. bastard. [...]

Ben collected his month's pay and went straight to the nearest bar. He got drunk and thought. It would be impossible to get a job in the civil service. [...] He was without a job and drinking his last pay. He was determined to do it in style, and probably with a woman (*Going Down*, pp. 12, 13).

Sa rencontre avec Wini lui donne un espoir, un début d'une nouvelle vie. Wini devient tout pour lui et il envisage de l'épouser : « There had never been another like Wini in Ben's entangled life. She paid the rent, bought food and did not mind too much if he drank all his pay. [...] Wini was all he had, everything he wanted » (*Going Down*, p. 12). Ce projet donne à Ben l'occasion de rêver, de se projeter dans l'avenir et de redémarrer dans la vie d'autant plus qu'elle attend un enfant. Cependant, Ben a une appréhension en ce qui concerne le vrai géniteur. Le projet tombe à l'eau quand Wini, enceinte, s'enfuit avec M. Caldwell

Johnny, son patron, en laissant Baby derrière elle. Une fois de plus, Ben est plongé dans la désillusion et la souffrance. La lettre et le chèque que Wini lui laisse au bureau de sa compagnie semblent être un dernier coup de boutoir, un poignard dans le dos :

His mind sits numb in his skull, unmade and unmakeable like a block of false ice. He feels lost. Alone, helpless and afraid. Just as he once was, a long time ago when he lost his job. Before Wini took him with him. Wini! And now just as then, his heart cries for something to do, someone to turn to. Now, unlike then, there is no Wini to turn to, only the empty words pursuing him. And just as before he crawls out of the cold stink of the back streets across the dusty bewildering human jungle that is River Road, down a familiar narrow lane into the stuffy warmth of Karara Centre (*Going Down*, p. 114).

La situation de Ben n'évolue pas et aucune amélioration n'est en vue. Elle ressemble à celle des deux protagonistes (Maina et Meja) dans *Kill Me Quick*, qui doivent sans cesse « pousser la roue de pierre ». L'impuissance de Ben à agir sur le cours de sa vie transparaît dans cet extrait sous forme de lamentations. Ben, tant bien que mal, tient bon et arrive finalement à s'occuper de Baby. Le nom Baby donné à l'enfant lui ôte son identité d'autant plus que ce nom est un nom commun donné aux nouveaux-nés. Il n'a pas de nom propre. Même devenu adulte, ce nom lui collera à la peau. C'est une façon de lui dénier tout statut social.

Les conditions de vie de Baby sont peu enviables. Quand le lecteur fait la connaissance de Baby en même temps que Ben, la première fois, celui-ci a quatre ans. Il a la fièvre et tousse beaucoup. Ce petit bout de chou est confronté, très tôt, à la rudesse de la vie. Il ne mène pas la vie que les enfants de son âge devraient mener. Il dort dans un berceau pratiquement imbibé d'urine et couvert de deux vieilles couvertures. Il est souvent abandonné ou fermé tout seul dans la chambre quand Wini n'est pas à la maison. « 'Sometimes I leave him with neighbours, sometimes I lock him in 'til I get back » (p. 74). Cela arrive souvent car sa mère doit gagner sa vie. Ainsi, le défilé des clients appelés « oncles » n'arrange rien. Baby a l'habitude de voir les étrangers sortir nus du lit de sa mère. Ce constat amène Ben à se demander : « Did the boy really know what the men were, that they represented his mother's keep, his daily bread ? » (p. 75). Abandonné à l'amant de sa mère, Baby doit vite apprendre à se débrouiller tout seul car Ben ne jouera pas l'éternelle maman. Ben songe à l'abandonner à

son tour mais épris pour cette âme innocente, il a dû se résoudre à s'occuper de lui. La situation ne s'arrange pas pour Ben et Baby quand le propriétaire, voulant augmenter le loyer, les met dehors et loue la chambre à une autre personne. Pourtant, Ben paie la nouvelle hausse de loyer (« the new cut-throat rent ») (p. 137). Accompagné de Ben, Baby trouve refuge dans la hutte d'Ocholla.

Ocholla, l'autre protagoniste du roman, est un personnage sympathique drôle, atypique et attachant avec son inséparable « casquette de pompier » toujours plantée sur sa tête. Considéré comme un réfugié économique, il a quitté son village, abandonnant femmes et enfants pour venir faire fortune à Nairobi comme tant de travailleurs non qualifiés qui ont mordu à l'appât des grandes villes. Contrairement à Ben, il est illettré et ne comprend pas la complexité de la situation socio-politique de son pays. Il fait son apparition dès le début du roman (chapitre 1, p. 9) derrière Ben et devant le bureau des registres où le planning est affiché. Ils se plaignent que le planning, le tableau de service, n'a pas été modifié.

En effet, les ouvriers travaillent par groupe et par roulement. Ben et Ocholla ayant travaillé la semaine d'avant au sol doivent normalement travailler la semaine qui suit dans les étages. Cependant, ils se retrouvent encore au sol. L'employé qui tient les registres reconnaît l'erreur : « some bastards forgot to change the goddamned roster. The new one is still at the headquarters in town and it is not my bloody fault... » (p. 10). Ocholla et Ben détestent travailler au sol puisque cela signifie avaler la moitié de la poussière du chantier en manipulant la bétonnière archaïque : « manning the antique concrete mixer and eating half dust on the site. One's eyes and nose got plugged with the dust while the noisy looping machine slowly drove him uncomfortably close to insanity » (p. 9). À la fin de la journée, Ben et Ocholla n'ont pas manqué de rappeler à l'employé du bureau des registres en des termes très durs qu'ils n'acceptent pas ce tableau de service : « 'Get your damned roster right tomorrow' [...] 'otherwise we plug your black arse with concrete' » (p. 55). Il convient de souligner le travail de documentation effectué par Meja Mwangi : on remarque une certaine connaissance du milieu qu'il décrit (détails fournis sur le déroulement du travail sur le chantier). Dans un entretien accordé à Bernth Lindfors à Nairobi en 1978, Meja Mwangi reconnaît volontiers que les détails de ces descriptions sont dûs à ses expériences personnelles :

Nobody to my knowledge has tried to explore in depth the lot of ordinary laborer in our society. I have known and lived among such people. The story is based on personal observations. [...] The same is true about the quarry episode in *Kill Me Quick*. That's based to some extent on personal experiences too. I lived for about a year at a quarry » (Lindfors, 1979, p. 71).

Ocholla est souvent présenté à travers le point de vue de Ben. Par exemple, aux pages dix et vingt-neuf ce sont les commentaires de Ben qui éclairent le lecteur sur les conditions de vie et le caractère d'Ocholla : « There were few practical human guys left in the rotting world, Ben thought. Ocholla was one of them. He took as much as he could out of the circumstances and never gave a shit more than he was expected to » (p. 10). Compte tenu de la hausse exagérée des prix des denrées alimentaires, Ben pense qu'Ocholla doit réduire sa consommation de Karara sinon il mourrait probablement de faim (« he would probably starve ») (p. 29). Il est toujours habillé en loques. Il porte des « chaussures démolies » et les jambes de son pantalon tombant en lambeaux laissent percevoir ses maigres jambes qui ressemblent à une paire de vieux parcmètres (« a couple of old parking meters ») (p. 10).

À l'instar de tous les ouvriers (« hands »), Ocholla n'a pas d'argent : « [he] had no money to buy any one lunch. He rarely had any for himself » (p. 11). Cette indigence financière le rend coléreux et nerveux d'autant plus que ses deux femmes ne cessent de lui réclamer de l'argent. Il est souvent sous pression et une lettre venant du village lui annonçant la naissance d'un centième enfant l'anéantit. Ben, voyant la lassitude générale d'Ocholla, se demande : « ...What sort of wives are they to run a man into the ground like that, Ben wonders » (p. 92). Les problèmes d'Ocholla vont à crescendo quand ses deux femmes, accompagnées de leurs enfants, arrivent un soir à Nairobi et envahissent sa petite hutte. Ben et Ocholla deviennent nerveux et semblent ne pas supporter cette violation de leur coin de paradis. Elles sont venues avec tous les enfants car il n'y a plus rien à faire au village. La sécheresse a décimé les troupeaux et il ne reste plus de nourriture dans les champs. La pauvreté qui les tenaille les a lancées, eux aussi, sur le chemin de l'exode. Cette intrusion met à mal l'amitié entre Ocholla et Ben. Leur espace vital est menacé par la famille d'Ocholla puisque la hutte est trop exiguë pour abriter tout ce monde.

Les problèmes personnels d'Ocholla ajoutés aux problèmes qui accablent les ouvriers sur le chantier font que celui-ci ne sait plus où donner de la tête. Le chantier lui-même est en ébullition constante. Affamés et enragés, les ouvriers ne veulent plus travailler.

Le propriétaire de l'hôtel Hilotoni a refusé de leur servir le déjeuner à moins qu'ils ne payent comptant. Évidemment, personne n'a de l'argent au milieu du mois et le montant de leur ardoise des mois passés reste à régler. Sans crédit, ils sont dans l'incapacité de déjeuner. La détermination de Hilotoni de les laisser mourir de faim tout en leur faisant la morale sur l'inflation confirme ce que pensent les ouvriers : « big or small, businessmen are mean, cheating bastards » (p. 86). De même, Ocholla affirme que les entrepreneurs sont les pires escrocs (« contractors are the worst cheats of them all ») (p. 83). Ainsi, dans la cacophonie qui règne sur le chantier, Yussuf éprouve des difficultés pour les faire travailler. En colère, hystérique et exténué, il semble être découragé devant le spectacle désolant qu'offre le chantier. Il semble faire l'expérience lui-même de l'adage : « ventre affamé n'a point d'oreilles ».

Malgré ce chaos ambiant du chantier, la « Maison du développement » continue de progresser lentement mais sûrement. Au chapitre quatorze, les ouvriers en sont au dix-huitième étage et au chapitre dix-sept, ils sont arrivés au vingtième étage ; il ne reste plus que cinq étages pour terminer la construction. Les ouvriers deviennent de plus en plus angoissés car le chômage pointe à l'horizon et avec lui une certaine forme de désocialisation :

There is no hurry to go back to work. Never! Development House will grow at its own pace, a steady, slow pace that makes sure of every foot, every support. And from up on the twentieth floor Ocholla's crane peers down at them. Twentieth floor!

'Five more to go, Ben,' Ocholla utters.

Ben is not surprised they were thinking the same thing. This happens when you work with a guy, smoke with him, toil with him and hunger with him. You get to falling sick together.

'Just a few more months,' Ben says. [...] 'And then what?'

Ocholla sits up. 'Then what, Ben! We shall be out of a job, that's all. Out of a job and penniless' (*Going Down*, p. 169).

La misère, le malaise et la violence des ouvriers sont nourries par leur dépendance à un travail qui ne leur permet pas de devenir meilleurs, par l'angoisse perpétuelle et incessante de se retrouver au chômage avec la fin des travaux et par leur impuissance à changer le cours des choses. Ainsi, la frustration, le malaise et la violence psychologique auxquels ces ouvriers sont soumis sont aliénants. Ils semblent vivre dans une prison à ciel ouvert où aucune issue de

secours ne se trouve à leur portée : ils tournent en rond dans un monde qui visiblement leur tourne le dos.

Si le milieu du mois est synonyme d'un état d'hibernation des ouvriers, la fin du mois, le jour de la paie, est, par contre, le « plus beau jour du mois » (p. 164). Sur le chantier de Yussuf, la paie se fait à l'heure du déjeuner dans la mesure où il ne veut pas perdre les heures de travail : « Yussuf is not going to waste busy work hours just to get a lot of bastards paid. They take it at lunch time or leave it » (p. 164). Avec l'argent durement gagné commence le vrai casse-tête. Si certains sont contents, d'autres, en revanche, sont plus tristes qu'ils ne l'étaient avant la paie. Ces deniers n'arrivent pas à élaborer un budget raisonnable qui leur laisse un peu de quoi s'amuser :

The more serious ones sit alone in the shade, thoughtfully scratching figures on the ground with twigs, trying to draw some kind of budget. A sensible budget; one that leaves a few drinks and some fun. Some of them discouraged there will not be enough money left even for one round at Eden lie or sit still, more miserable than they were this morning. They too dream, dream of the day they will earn enough to sustain the man and the family (*Going Down*, p. 165).

Même ceux qui vont profiter de leur paie pour s'amuser quelles que soient les circonstances ont du mal à faire un choix :

Now begins the real trouble. Where will it be, the bars, movies, night clubs or the brothels? It is easier when one has five shillings; there is only one place to go, the Capricorn or Karara Centre. But with fifty times that much money one is even expected to send some of it back home to one's wife or wives. It gets to blackmail. Send it before they decide to come fetch it themselves and find you with your Eden wives (*Going Down*, p. 164).

Avec ou sans argent, les ouvriers sont confrontés à un problème de survie. L'argent qu'ils gagnent ne suffit pas à les nourrir jusqu'à la fin du mois. Ocholla aurait préféré que les ouvriers soient payés en nature, « 'food and drink [and] a place to lay down one's arse » (p. 170). Cependant, aucun ouvrier ne risquerait son travail pour demander une augmentation : « No hands want to lose their jobs over a few miserable shillings » (p. 167). Ils ne sont que des « bras » exploités par les entrepreneurs pour arriver à leurs buts. Les loisirs

tels que le cinéma, le théâtre, et le restaurant sont si chers qu'ils ne songent même pas y aller. Nonobstant, ces démunis gardent toujours l'espoir qu'un jour ils gagneront assez d'argent pour poursuivre leurs rêves : subvenir aux besoins de leurs familles et embrasser un tant soit peu le « gleam ». En attendant de voir leurs rêves se concrétiser, les ouvriers de la « Maison du Développement » doivent se contenter de leur maigre pitance et continuer à broyer du noir. Ce constat amer amène le narrateur de *The Beautiful Ones*, à faire la réflexion suivante : « when will even that [the gleam] be reached ? It will be reached when you are so old you cannot taste any of it, and when you finally get to it it will not be a reward. It will be nothing but an obscene joke » (*The Beautiful Ones*, p. 96).

À la fin du roman, l'entreprise PATEL & CHAKUR ENTREPRENEURS a réussi à décrocher un nouveau permis de construire et l'adjudication d'un nouveau chantier. Ce nouveau bâtiment qui sera construit à l'emplacement des anciens kiosks est un hôtel touristique de huit cent lits dénommé « Sunshine Hotel ». Les bulldozers sont déjà à l'œuvre pour creuser les nouvelles fondations. Les kiosks sont rasés sans autres formes de procès et sans avertissements. Les ouvriers n'ont pas déjeuné et doivent terminer la journée le ventre creu.

They [the hands] are all hungrier than hell. No one has had lunch today. Treebottoms and Special and all the workers' hotels are no more. They were demolished yesterday afternoon to make room for something more useful to the economy of the nation, a new tourist hotel, a skyscraper. Just like that, without warning, the workers' hotels were gone. The workers are hungry and angry. [...] The hands are hungry (*Going Down*, p. 192).

Cet hôtel va être construit au détriment de ces kiosks qui servaient de restauration aux ouvriers. Encore une fois, le développement de façade se fait au profit de ceux qui ont les moyens de se payer un hôtel. Les ouvriers qui vont s'atteler à construire cet hôtel ne verront jamais les retombées de ces activités touristiques. Ainsi, pour Neil McEwan, « development in Kenya has reduced Mwangi's people to an alien kind of poverty » (1983, p.124). Néanmoins, le fait de garder leurs emplois avec le nouveau chantier qui démarre bientôt, les ouvriers peuvent se frotter les mains et avoir l'illusion que peut-être demain sera meilleur.

L'exploitation des ouvriers, le manque de respects des entrepreneurs à leur égard, le quasi dénuement et la précarité alarmante des gens qui contribuent au « Développement » ne font que renforcer l'inégalité, l'injustice et l'exclusion sociales qui caractérisent cette société kényane. Aussi, ces ouvriers ne croient-ils plus à rien. Ils ne croient pas aux politiciens et aux élections législatives qui se profilent à l'horizon. Ils deviennent cyniques, sceptiques et indifférents :

The labourers are a tired hungry people. They don't believe in anybody or anything any more. They do not even believe in the building any more. To the hands it makes little difference; just another name in the newspaper, another face in the headlines, a voice on the radio, more promises (*Going Down*, p. 197).

À la fin du roman, dans un Centre Karara, Ben remarque sur les posters des candidats aux élections que ces anonymes, ces politiciens véreux, ces riches sans scrupules et « sans visages » (« faceless ones ») qui exploitent les plus démunis portent des masques pour cacher leur vrai visage et camoufler leur vraie personnalité : « to succeed one needs a mask like the ones on the wall. Now, Ben realises that they, the faceless ones, have a face, a mean-eyed bloated face, an alias » (p. 207). Ce sont ces mêmes profiteurs qui, dans *The Cockroach Dance*, exploitent et violentent les anonymes de « Dacca House ».

2.1.2 Les Anonymes de « Dacca House »

The Cockroach Dance est le prolongement ou un « remake », si on peut dire, de *Going Down River Road*. Cependant, dans son troisième roman, l'auteur prend de distance avec la narration réaliste observée dans les deux premiers (*Kill Me Quick* et *Going Down River Road*). Le titre du roman, *The Cockroach Dance*⁶⁷, fait un clin d'œil au « symbole

⁶⁷ Plusieurs auteurs ont recours à ce procédé de « thériomorphisme » pour dénoncer les maux qui gangrènnent leur société. Voir par exemple, *Temps de chien* (2001) de Patrice Nganang ; *Beast of No Nation* (2005) d'Izodinma Iweala, *Les crapauds-Brousse* (1979) de Tierno Monémbo, *Les cancrelats* (1980) et *Les phalènes* (1984) de Tchicaya U Tam'Si.

thériomorphe » et indique que le récit s'organise autour de l'image de cet insecte fourmillant, grouillant et dégoutant. Le roman s'ouvre sur Dusman Gonzaga qui vient d'emménager dans « Dacca House » après avoir été licencié d'une manière abusive de son travail à l'Hôtel Sunshine construit, sans doute, par Ben, Ocholla et les ouvriers de la « Maison du Développement ».

Situé dans un quartier insalubre, infâme, malfamé et tristement célèbre de Grogan Road où s'entassent et s'agglutinent tous les rebuts de la ville, Dacca House est considérée comme un repaire des criminels (« a den for criminals ») (p. 366) et un monceau de déchets humains (« 'a heap of human dung' ») (p. 250). Effectivement, Dacca House est habitée par des gens à la fois intrigants, bizarres et pauvres qui luttent désespérément tous les jours pour leur survie dans un environnement infesté de toutes sortes de vices et de misère.

En effet, Dacca House est à l'image de Grogan Road : « One never mentioned Grogan Road. Everybody knew it was a rotten neighbourhood, the sewage smelled all night and all day, and everybody was either a mugger or a victim on Grogan Road » (p. 183). Aussi, les rues de Grogan Road sont littéralement prises d'assaut et envahies par les oisifs, les badauds, les voleurs et les mécaniciens peu honnêtes qui exercent leurs activités dans des ateliers à ciel ouvert. Les bidons vides d'huile de moteur, de carcasses de voitures et autres appareils dépiécés jonchent la rue. Un chaos indescriptible règne perpétuellement dans cette rue et sans rien arranger à la situation, un kiosk à musique émet un bruit assourdissant qui agresse les passants : « [Grogan] Road was cluttered with machines... [that] had been stripped of their lamps, doors and seats, wing mirror, wheels and anything easily detachable. All along the greasy, dusty road the numerous spare parts stores were doing brisk business and not even half of them sold honestly acquired parts » (pp. 17-18). En outre, la rivière derrière Grogan Road devient une décharge à ciel ouvert : « the river behind Grogan Road had become a permanent stream of human refuse full of diseased mosquitoes, discarded car bodies and aborted human embryos » (p. 311).

Dès les premières pages, le lecteur, à travers Dusman Gonzaga, la conscience et le personnage principal du roman, découvre les efforts et les affres quotidiens des habitants de Dacca House qui vivent dans un environnement étouffant. Nommés d'après leurs conditions ou leurs occupations, on rencontre dans cette maison des locataires comme The Bathroom Man, sa femme et son enfant handicapé, Sukuma Wiki, sa femme Vuta Wiki et ses enfants, Chupa na Debe, Mganga et Magendo. En plus de ces locataires aux noms évocateurs de

misère et de néant, il y a Toto, employé à la banque et colocataire de Dusman, et les sans-visages « faceless ones » (p. 128) :

The silent faceless ones was a reference term Dusman's roommate, Toto, had coined to encompass the seventy-five per cent of the inhabitants of Dacca House of whom very little or nothing at all was known. These were the ordinary folks who lived ordinary lives, had no distinguishing marks by way of character, appearance or profession and would probably die without any. *Few of them had names, faces or voices one would remember even vaguely twenty-four hours later.* Dusman did not see them in Dacca House for weeks on end, although he was all the time aware of *life around him in the form of a soft cough or a loud breaking of wind out in the yard. He detested them for this, their being present and absent at the same time, real but unreal, alive but dead* (*The Cockroach*, p. 128, c'est moi qui souligne).

L'insalubrité et l'environnement étouffant qui caractérisent Dacca House se manifestent par des poubelles qui débordent et qui deviennent vite le berceau des rats et des souris. Les odeurs des toilettes bloquées se répandent, envahissent et asphyxient les locataires, les chambres sont infectées de cafards et les toits fatigués ne peuvent plus empêcher l'eau de pluie de s'infiltrer. C'est dans ce décor, cet environnement nauséabond et insoutenable qu'évoluent les personnages de ce roman.

Quand Dusman emménage dans Dacca House après avoir perdu son travail, il croit que cela ne durerait que quelques temps. Pour lui, Dacca House n'est qu'une étape, une escale temporaire dans sa vie. Cependant, un beau matin il voit ses rêves s'envoler quand sa vieille voiture « Triumph », symbole de son passé glorieux et respectable et probablement un espoir pour l'avenir, a été saccagée et dépouillée : les voleurs ont emporté les roues, les phares et les fenêtres. « Triumph » – (le nom et aussi la marque de sa voiture) – qui peut se traduire par « victoire éclatante, succès décisif ou joie extrême » et sa personnification « she » accentuent l'attachement de Dusman à cette voiture. À la vue de cette carcasse qui ne pourra plus jamais bouger, Dusman reconnaît que son sort est désormais scellé et que sa descente aux enfers ne fait que commencer. Le vol de sa « Triomphe » symbolise sa chute. Dusman tient à cette voiture dans la mesure où :

He believed in *her*. *She* was his whole past, the only past he remembered without regret. She reflected the respectable side of his life's achievement. What Dacca House took out of his

personality, *the car* gave back. Even as *she* lay immobile on the street below, *she* gave him pride as the only member of Dacca House who owned a car. But most of all *she* was his ticket out of Dacca House. As long as *she* was there he knew he would one day leave. He had come to Dacca House in the old *Triumph*, and that was the way he would leave. To give *her* up would be like selling not his past, but the promise of a better future as well (*The Cockroach*, p. 8, c'est moi qui souligne).

Mais la promesse d'un avenir meilleur pour Dusman s'étirole petit à petit quand les promesses de son patron, le Superintendent Kimende, à l'hôtel de ville où il est employé tour à tour comme releveur de compteur d'eau et comme agent de stationnement ne sont jamais tenues. Le narrateur, à travers l'utilisation d'analepses revient sur le travail de Dusman en tant que releveur de compteur d'eau. Ses journées passées dans les quartiers aisés des banlieues à relever la consommation d'eau des plus fortunés ne sont pas de tout repos. Terrorisé par les chiens méchants (« *Umbwa Kali* ») (p. 39), Dusman a demandé une mutation qu'il a obtenue. Cependant, Dusman se retrouve vite submergé et trouve inintéressant et fastidieux son nouveau travail en tant qu'agent de stationnement. Fatigué et plongé dans un « burn out » et une dégénérescence psychologique probablement à cause de la routine de son métier qu'il déteste (mais qu'il est obligé de faire faute de mieux), Dusman tente d'obtenir une nouvelle mutation auprès de son patron. Il veut revenir à son premier poste, le poste de releveur de compteur d'eau qu'il a pourtant détesté. Après son entrevue avec Kimende, Dusman ressort avec un arrêt de maladie d'une semaine et une recommandation de consulter Dr Bates, le psychiatre de son travail.

C'est justement à travers les deux consultations de Dusman chez le Dr Bates (Chapitres 7 et 10) que le lecteur est amené à mesurer l'ampleur et la profondeur du malaise, de la dissonance et de la violence qui rongent Dusman et que le Dr Bates nomme sans aucune conviction « fed up to here » (p. 137), « schizophrenia » (p. 139), ou « psycho-phatic » (p. 141). Les préoccupations, les inquiétudes et les questionnements de Dusman sont de deux ordres. D'une part, son cas personnel en ce qui concerne son travail et ses conditions de vie à Dacca House, et d'autre part, la misère et l'exploitation auxquels les habitants de Dacca House et de Grogan Road sont confrontés.

Le cas personnel de Dusman est préoccupant. On note la lassitude, le mal-être et le poids de son travail qu'il n'aime pas et la désagrégation de son état psychologique et mental. Dusman est sous employé eu égard à ses qualifications. Son cas fait échos aux cas des autres

protagonistes principaux de Meja Mwangi tels que Ben dans *Going Down River Road* et de Meja et Maina dans *Kill Me Quick*. Ce constat amène Angus Calder (1984) à décrire le personnage, le héros mwangien, « Mwangian Man », comme intelligent, qui a fait des études mais qui faute de trouver un emploi lui permettant d'utiliser ses compétences ou se trouvant quelques fois au chômage le plonge dans la désillusion, le cynisme et le désespoir. Au-delà de la désillusion et de la désespérance du personnage, c'est sa santé et son intégrité physique et mentale qui sont en jeu. C'est le cas de Dusman qui, en obtenant un rendez-vous avec Dr Bates, le psychiatre, espère que celui-ci pourrait l'aider :

If anyone could help Dusman Gonzaga out of his present rut, the recommended Dr H.C.R. Bates would be the one to do it. Only a doctor could understand the dangers of working in an unsuitable occupation. It rotted the brain and dulled the senses like continuous deep intoxication. Only a man with a good educational background could understand that Dusman was never cut out to be a meter reader. He was made for the more interesting chores in nation-building, administrative and intellectual work. He could quote his deteriorating squint as an example. If more proof was needed, he would drag in the whole Dacca House (*The Cockroach*, p. 123).

Les cauchemars doublés d'une angoisse déconcertante, contagieuse et permanente qui se caractérisent par les hallucinations répétées de Dusman, et l'érosion de sa santé mentale témoignent de la frustration et de la pression sociale et économique imposée par le monde moderne. Il n'arrive plus à supporter la vue d'un parcmètre d'autant plus qu'il est constamment agressé et hanté par cet outil de travail (pp. 23, 231, 233, 235, 236) qu'il trouve partout (devant les toilettes, les salles de bains, dans la cour) :

The parking meters had multiplied incredibly in the past twenty-four hours and they rankled him by continuously getting in his way no matter how he tried to evade them. He resented them because they reminded him of gravestones in an infinity vast cemetery. [...] Dusman peeked out of the window and, sure enough, the parking meter was back against the lavatory wall. He moaned and covered his eyes with his hands. Oh God, it's true I am going nuts, he thought. I am crazy, I've got to get help (*The Cockroach*, pp. 231, 235).

Le parcmètre est associé à la mort dans la mesure où celui-ci lui rappelle des tombeaux qui s'étendent à perte de vue dans un cimetière. Ne sachant pas d'où provient son problème psychologique, il se demande s'il n'a pas attrapé la rage, s'il n'est pas infecté par d'autres maladies ou s'il n'est pas ensorcelé : « maybe he had contracted rabies from the frothing suburban mad dogs. How long did the rabies virus take to incubate? [...] Maybe the spitting woman had infected him with the rabies or worse, still, some incurable brain-rotting disease. [Maybe he was] bewitched » (pp. 167-168). La maladie (la dégénérescence mentale) de Dusman est l'expression métaphorique de son malaise et de son mal-être. Soulignons que la violence dont Dusman fait l'objet le conduit à des comportements de paranoïa et de schizophrénie.

Malgré ses interrogations, Dusman reconnaît lui-même que son mal-être et son angoisse proviennent en partie de son travail qu'il n'aime pas : « 'I'm not at all suitable for reading meters any more. They have driven me right to the brink. [...] My work is driving me up the wall. Driving me crazy » (p. 193). En dépit de ce malaise et au risque de perdre la raison, il n'obtient pas le transfert :

They would never transfer him now because, as they told him, he was their best man for the muckiest job. You are the best night-soil man we have, they had implied. His cast was thus made and he had only two alternatives. To resign, or be a good dumb ass and play his part (*The Cockroach*, p. 278).

Le constat sans équivoque de Dusman – « the best night-soil man » – traduit la violence du dilemme devant lequel il se trouve. L'absence de choix par Dusman accentue son malaise et sa frustration : il doit se taire et subir la violence de son travail ou démissionner. Le travail de Dusman ou « Dustman » (le nom de Dusman évoque Dustman), loin de lui assurer sa dignité, loin d'être « le sel de la vie », (« the salt of life ») (p. 54), comme le prétend Kimende, le déshumanise, le rend vulnérable et agressif. Ironie du sort, Kimende lui-même est constamment hanté par l'angoisse d'un complot qui aurait pour but de donner son travail à des expatriés. Traité aussi par Dr. Bates pour cette phobie, « expatphobia », cette angoisse paralysante, il est finalement envoyé à la fin du roman dans un asile psychiatrique. Il convient de souligner ici la récurrence de ces personnages (Dusman, Kimende) obsédés qui suggère une approche stratégique chez Meja Mwangi : on note une vision obsessionnelle de la réalité.

Ainsi, il n'est pas étonnant que Dusman imagine qu'il ne sera jamais un homme heureux puisque : « he was destined to die a sad man » (p. 64). Âgé prématurément, il ressemble à un vieux fossoyeur retraité (« a retired grave-digger ») (p. 175) qui n'a plus rien à attendre de la vie : « 'I give up, [...] Everything. I have had it up to here » (pp. 173-174). Sa déchéance, son impuissance et son pessimisme devant sa situation sont souvent martelés dans le roman comme le montre le passage suivant :

He [Dusman] was a troubled man. [...] The job bothered him, yes, and the mysterious parking meter. But then there was his life, a monster sworn to destroy him. There was Grogan Road. There were the neighbours, Sukuma Wki, the Bathroom Man and others, the faceless ones. [...] Not only could he smell the fire, but he could actually feel the heat of friction generated by the conflict of bodies so closely packed together. He could feel it and it was not healthy. Not for him. *His mind cried for room to think, his heart air to breathe. But relief lay nowhere in sight. Everywhere he turned, life was crammed with endless vistas of bleak hopelessness (The Cockroach, pp. 64-65, c'est moi qui souligne).*

Dans cette situation de désespérance morbide et contagieuse, combien de temps Dusman pourra-t-il tenir avant de sombrer définitivement dans la démence ? Combien de temps encore pourra-t-il porter le fardeau quotidien que représente son travail ? Combien de temps durera son sursis ? Existe-t-il une sortie honorable pour lui ?

À part ses propres soucis, ce sont les conditions sordides et abominables dans lesquelles sont piégés les habitants de Dacca House qui font l'objet des inquiétudes de Dusman. Plus particulièrement, c'est le cas de « Bathroom Man » qui retient son attention. En somme, Dusman est perpétuellement et constamment bousculé par une double quête : une quête de justice sociale et une quête existentielle. Il est sans cesse assailli par des questions auxquelles il ne trouve pas de réponse.

Lors de ses consultations chez Dr Bates, la lumière se fait petit à petit sur le malaise et les problèmes psychiques et existentiels qui accablent Dusman. Il se pose mille et une questions sur l'existence des enfants de Dacca House, sur les « sans-visages », bref sur les conditions avilissantes et déshumanisantes des habitants de Dacca House, de Grogan Road et tous les désœuvrés et déshérités des bidonvilles de Nairobi. Lors de son premier entretien avec Dr Bates – qui selon Dusman ne comprendra jamais les réalités de Dacca House –, Dusman pose d'une manière claire et sans circonlocutions la situation alarmante de Bathroom

Man et demande au Dr Bates d'agir pour qu'on puisse faire sortir celui-ci de son trou. Dusman se demande pourquoi une famille (Bathroom Man, sa femme et son enfant) habite dans une salle de bains dans l'indifférence générale, et pourquoi on laisse faire : « 'Why should a human being live in a dank bathroom and pay for it? I mean, why do they let it happen? » (p. 131). Et plus loin, il plaide la cause de celui-ci : « [...] but for heaven's sake, clean up Dacca House and get the man out of the bathroom' » (p. 198). Au-delà du cas de Bathroom Man, ce sont les conditions de vie déplorables de Dacca House, l'égoïsme, la cupidité et l'exploitation de Tumbo Kubwa, le propriétaire, et tous ceux qui profitent de la situation des faibles qui sont mises en cause.

En effet, avant l'acquisition de Dacca House par Tumbo Kubwa, l'immeuble ne contenait que quinze chambres. Après les travaux, et par un tour de force celui-ci a réussi à transformer les chambres, les toilettes, les salles de bains et les cuisines en studios pour les mettre en location. Donc, à partir des quinze chambres de l'ancienne Dacca House, Tumbo Kubwa a doublé le nombre des chambres qui s'élève à trente en réduisant d'une manière drastique les superficies habitables et les sanitaires. Pour quarante locataires, Dacca House ne dispose que d'une salle de bains, d'un WC et un point d'eau (un robinet) dans la cour. À part cette transformation, la vieille Dacca House – qui depuis longtemps n'a plus vu une couche de peinture sur ses murs et où les fuites d'eau sont omniprésentes – n'a connu aucune amélioration à la fin des travaux .

The old fifteen-room Dacca House had now thirty single rooms, including the two kitchens and bathroom, one toilet, a shower room and water faucet. Each room was just slightly larger than a giant packing crate, completely independent of the others, but they all shared the one toilet and one shower. Apart from these necessary alterations nothing else was touched. The dirty peeling paint remained dirty and peeling, the leaking roof stayed leaking, and any windows that had not been fortunate enough to have window panes stayed without window panes (*The Cockroach*, p. 84).

Outre l'obsession de Tumbo Kubwa à faire de l'argent sur la misère des pauvres, c'est son indifférence face à la détresse de ces gens qui interpellent le lecteur. Les conditions sanitaires des locataires sont repoussantes et le propriétaire rechigne à faire des travaux : les toilettes sont bloquées depuis une semaine, l'eau chaude, apparemment déconnectée par le

propriétaire pour réduire sa facture d'eau et d'électricité, ne marche pas et les poubelles ne sont pas ramassées.

Le tableau que brosse le narrateur de *Dacca House* est très sombre. Le bien-être des locataires est sacrifié sur l'autel du profit. Ils sont privés d'un minimum d'espace vital et un environnement sain. Tumbo Kubwa n'ignore certainement pas que l'environnement dans lequel évoluent les locataires a des répercussions sur leur santé. Ils sont parqués comme du bétail dans un environnement exigu et sont obligés de payer les loyers qui ne cessent d'augmenter au bon vouloir du propriétaire avide d'argent (« raving money-mad ») (Mwangi, 2013, p. 145) qui n'est autre que le Tumbo Kubwa. Faute de payer le nouveau loyer dans *Going Down River Road*, le propriétaire aidé d'une « bande de demi-criminels » n'hésitent pas à jeter *manu militari* à la rue les mauvais payeurs, les locataires récalcitrants. Dans *Going Down River Road*, un employé de banque a appris à ses dépens qu'il ne faut pas résister à « l'odieux propriétaire » qui ne recule devant aucune bassesse pour avoir son argent. Avant lui, c'est un marchand de légumes, sa femme et ses six enfants qui sont expulsés. L'absence ou l'inefficacité de l'autorité de régulation des loyers doublée d'une pénurie de logements donnent une carte blanche aux propriétaires d'agir comme bon leur semble : « That is a fact. Even at the elevated rent the house will be occupied in no time » (*Going Down*, p. 136). La demande étant supérieure à l'offre, la plupart des locataires s'estiment chanceux d'avoir un toit et n'osent pas réclamer à leurs propriétaires un minimum de conditions décentes.

Les images thériomorphes et nyctomorphes qui se dégagent de cet extrait suivant accentuent le malaise et la violence de la situation :

As he [Dusman] hauled himself up the precariously inclined stairs, he could make out distinctly the choking smell of the blocked toilets above the stench of the overflowing trash can. The toilet, which, like the cold shower was shared by forty tenants, had been blocked for a week. The stink was progressing to an epidemic level and spreading into the living rooms. *The garbage cans were breeding bigger, healthier, more voracious families of rats and roaches. Nothing was done about them either. That very morning, Dusman had found a giant rat drowned in the toilet bowl, an old-fashioned floor-level horseshoe, probably drowned reaching down for food. It looked swollen and ugly, floating upside down with tiny pink legs up. [...]* One of these fine days, the landlord would have to fish his rent money out of the overflowing toilet. [...] The shower-room, which had no window, was dark as the inside of a pit latrine (*The Cockroach*, pp.105-106; p. 107, c'est moi qui souligne).

Dusman n'hésite pas à comparer la situation de Dacca House à une condamnation à l'enfer (« Hell and damnation ») (p. 107) et se demande : « is there any end to this [?] » (p. 107). La chambre de Toto et de Dusman n'a rien à envier à une cage de chien pour laquelle ils payent trois cents shillings (p. 307). La salle de bains qui sert de chambre à Bathroom Man (d'où sa nouvelle personnalité et son nom) est si petite que celui-ci a dû couper les pieds de son lit pour le faire rentrer. À part le lit, il ne reste aucune place dans la chambre :

The room was full as soon as they moved their bed into it. From that day on, the only way to be in the room was by being on the bed itself. The rest of their property; clothes, crockery and the wooden crates used as seats were kept under the bed. The wife cooked on a charcoal burner by the toilet wall outside. [...] As night fell, thick and sticky like hot tar, [...] the Bathroom family said their evening prayers, climbed into the bed and pulled the door shut. The only ventilation was the original fine grille above the bathroom door (*The Cockroach*, pp. 157, 158).

Aussi la petite chambre de Chupa na Debe ressemble à un dépôt :

The only place free of retrieved materials was near the door where Cupa na Debe sat on his sleeping mat, anvil between his crossed legs, surrounded by crushed pots and pans. His bed was also his workshop. The room was like a miniature private garbage dump, and smelt somewhere between a clinic, a garage, a beer hall and a real garbage dump (*The Cockroach*, p. 214).

Il faut noter que l'onomastique⁶⁸ joue un rôle très significatif dans ce roman. Les noms des personnages sont associés à leur métier ou à leur habitation (chambre). Par exemple, Bathroom Man est appelé tout simplement ainsi pour la simple raison que lui et sa famille habitent dans la salle de bains attenants aux toilettes. Ce n'est pas un endroit digne d'être habité par un être humain. Notons le jeu de mots qui est fait avec Bathroom + Man. Cela

⁶⁸ Pour l'utilisation de l'onomastique dans la littérature, voir, par exemple, Hamon (1982), Rigolot (1977) et Baudelle (2008).

rappelle BINFUL et « been-to » dans *The Beautiful Ones*. Sukuma Wiki littéralement « pousse la semaine » est un légume considéré comme la nourriture des pauvres. Le personnage Sukuma Wiki est vendeur de légumes. Le nom de sa femme « Vuta Wiki » veut aussi dire « pousse la semaine » ou « faire durer la semaine ». Selon Eleonore Schmitt (1992), « Sukuma wiki is an expression widely used in Kenya and Tanzania for the cheapest vegetable which helps the poor to “survive the week without meat” » (p. 135). « Chupa na Debe » signifie « bouteilles et boîtes de conserves » car ce dernier gagne sa vie en vendant les objets (bouteilles vides, les boîtes vides, les chaussures abandonnées...) trouvés dans des poubelles. « Mganga » est le « docteur, le sorcier guérisseur » de Dacca House qui selon Toto lit l'avenir à travers les traits de la paume des mains. « Magendo » est surnommé le racketteur par Dusman à cause de ses activités peu recommandables. Si le patron de Dusman (Dustman) est appelé Kimende ce qui signifie « le petit cancrelat », le propriétaire de Dacca House s'appelle Tumbo Kubwa qui littéralement veut dire « gros ventre ». Pour l'explication de ces noms (qui sont en kiswahili) se référer au livre de J. Roger Kurtz (1998, p. 130). Voir aussi l'article « Sukuma Wiki: Food and Drink in the Nairobi Novels of Meja Mwangi » d'Eleonore Schmitt et Werner Graebner (1992).

Ainsi, par exemple, « The Bathroom Man » est rabaissé au même niveau qu'un objet, d'où l'insignifiance du personnage. Les noms « Chupa na Debe » et « Sukuma Wiki » sont déterminés par leur fonction. On note ici la confusion entre le personnage et sa fonction. Le nom du métier prend la place du nom réel du personnage. Par conséquent, l'individu ou le personnage n'est appréhendé qu'à travers son métier. C'est donc à juste titre qu'Eugène Ionesco, cité par Michel Pruner (2003/2005), peut observer : « Cette utilisation du métier pour désigner un individu rappelle la confusion que la société fait entre l'être et la fonction ». En plus, « ce qui est ennuyeux dans la société, c'est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s'identifier totalement à la fonction ; ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est un homme qui se déshumanise, qui perd son visage [...] ; il y a là une aliénation certaine » (p. 112). Aussi, « Toto » l'autre protagoniste du roman est désigné simplement par un surnom, un nom à consonance onomatopéique. C'est seulement à la fin du roman et au commissariat que son vrai nom est révélé. Il s'appelle Mohamed Ahamed Abdi. Ironie du sort, c'est au commissariat que Toto retrouve son identité, sa vraie personnalité et son vrai nom. Nous remarquons à travers les noms des personnages de *The Cockroach Dance* que la notion d'identité joue un rôle très important dans la stratégie

narrative de Meja Mwangi. Ainsi, ces personnages qui n'ont aucune identité propre sont des gens aliénés, violentés et qui ne peuvent pas changer le cours de leur vie.

En outre, Tumbo Kubwa n'hésite pas à escroquer des jeunes prostituées en leur louant des chambres à trente shillings par jour. Les chambres louées à ces filles qui sont au nombre de soixante sont les plus chères de la ville. Tumbo Kubwa, dans sa générosité de « businessman », fournit quelques matelas aux filles, partage les chambres avec des rideaux et les met deux ou trois par chambre. Le propriétaire de Dacca House ne manque aucune célébration eucharistique : « He was a God fearing man » (p. 152). Par conséquent, Il monte rarement chez les filles pour réclamer son argent : « he would not enter the house of evil » (p. 152). C'est son frère Kichwa Kubwa qui se charge de ramasser les trente shillings que chacune des filles paie chaque soir et les restituent à Tumbo Kubwa.

On note un certain paradoxe entre sa foi ou sa croyance et son rapport avec l'argent. Il prêche aux pauvres le paradis alors que lui-même s'acharne à amasser des fortunes ici-bas. Voir, par exemple, cette référence biblique qui est souvent détournée par les riches pour tromper les pauvres. Matthieu 6 :19-20 : « Ne vous amassez pas des trésors sur la terre, où la teigne et la rouille détruisent, et où les voleurs percent et détruisent ; mais amassez-vous des trésors dans le ciel, où la teigne et la rouille ne détruisent point, et où les voleurs ne percent ni ne dérobent ». Avec une pointe d'ironie qui révèle la contradiction et l'hypocrisie de Tumbo Kubwa, Meja Mwangi fustige ceux qui, comme le « gros ventre », détournent le sens des écrits bibliques pour duper les gens. Leurs actes sont en parfaite contradiction avec la parole qu'ils prêchent. La foi de Tumbo Kubwa ainsi que sa pratique religieuse ne sont qu'une farce ou un masque derrière lequel il se cache pour exploiter les autres. À travers Tumbo Kubwa, c'est tout un système qui est remis en cause. Même la bonne parole est comparable à de l'argent contrefait. La foi de Tumbo Kubwa et ses acolytes est associée à de l'argent sale :

Tumbo Kubwa was a rich, self-respecting man of God, and a mean-eyed son of the devil where money was concerned. He took his family to street congregation prayers on dusty streets in Kariokor and at the crowded bus stop at Tusker House, or wherever the good Word was passed round urgently like counterfeit money. He never drank or smoked and his only recreations, apart from a daily review of his ever-growing estate, were the Sunday revival meetings. He missed none and made sure his family did not. [...] They preached love and brotherhood and the promise of heaven. They read sermons, they testified, denounced the ways

of the devil, thieving, drunkenness and fornication. They preached that man would reap what he had sowed, and he that sowed nettles would reap giant cacti, the hungers of hell. [...]

Tumbo Kubwa rarely went upstairs to the crowded dingy rooms. Kichwa Kubwa handled the rooming business and delivered the thirty shillings each girl paid every night. Tumbo Kubwa would not enter a house of devil. He was a God-fearing man. But The Lord had warned that those of his servants who had not traded their shillings by the time He returned would have their money taken away from them and handed to the ones who had traded their money. Those who did not have did not deserve to be given. Then the Lord in all his generosity had made available the rooming houses and the girls. It was all tax-free money, since the operation of brothels was still illegal, and, being a God-fearing man, Tumbo Kubwa could never declare any income thus acquired.

He professed the meek would inherit the earth, and the poor, the lazy-boned ones, would eat in heaven (*The Cockroach*, pp. 151, 152).

Ce passage fait allusion à plusieurs passages de la Bible notamment le Nouveau Testament : Voir, par exemple, Luc 19 v.11-26 (qui parle d'un maître qui avant son départ pour un voyage confie dix mines à ses serviteurs et leur demande de les fructifier. Certains ont réussi à fructifier leur agent. Par contre, d'autres ne l'ont pas fait. Pour punir ceux qui n'ont pas gagné plus d'argent il dit : « Je vous le dis, on donnera à celui qui a, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a ». Dans Mathieu 13 v.12, on retrouve la même parabole : « Car on donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a ». La dernière phrase du troisième paragraphe cité fait allusion à Matthieu 5 v.5 : « Heureux les débonnaires, car ils hériteront la terre ». Il s'agit d'un texte de base du christianisme : le sermon sur la montagne.

La fourberie de Tumbo Kubwa est à l'image de la dupérie des missionnaires et des Blancs lors de la pseudo « mission civilisatrice ». A l'instar des missionnaires et des colons, Tumbo Kubwa utilise la parole biblique pour tromper les autres. L'hypocrisie et la tromperie des colons sont dénoncées par Ngugi wa Thiong'o dans *I Will Marry When I Want* (1982) :

When the British imperialists came here in 1895,
All the missionaries of all the churches
Held the Bible in the left hand,
And the gun in the right hand.
The white man wanted us
To be drunk with religion

While he,
In the meantime,
Was mapping and grabbing our land
And starting factories and businesses
On our sweat (pp. 56-57).

La dénégation de l'homme, son avilissement et son exploitation par des gens comme Tumbo Kubwa ou des institutions censées promouvoir les valeurs humaines sont simplement aberrants et criminels. Les pauvres sont des proies faciles puisque « dans notre société » comme le souligne Ibrahima Ly (1988), « les faibles ne sont pas protégés, mais asservis » (p. 6). L'utilisation des références religieuses par Meja Mwangi est une manière de déconstruire, de subvertir l'image d'honnêteté, de moral, de droiture, de compassion, et de vertu associée souvent à la religion. C'est aussi semble-t-il un moyen de dénoncer le rôle joué par les missionnaires dans le processus de colonisation et de démantèlement de la culture traditionnelle africaine. Tumbo Kubwa représente ici le symbole de l'exploitation des Africains par des Africains. Il a su intérioriser la duperie des missionnaires et l'appliquer à son tour. Ajoutons que le narrateur fait aussi probablement allusion aux nombreux évangélistes financés par les Etats-Unis qui sont très actifs en Afrique aujourd'hui. Les églises qui poussent comme des champignons dans les villes, les villages et les hameaux les plus reculés en Afrique témoignent à la fois de l'aliénation de la religion et la quête d'un sauveur qui soulagerait le peuple meurtri de son fardeau. Loin de déshumaniser uniquement l'exploité, l'exploiteur est également déshumanisé. Avant de subjuguier l'Autre, il est obligé de tuer l'Homme qui est en lui.

Face à ce dysfonctionnement qui devient de plus en plus insoutenable, et devant l'inertie des locataires, Dusman prend conscience que son silence contribue également à pérenniser la souffrance de tout le monde. Les questions sans réponses à propos de la situation de Bathroom Man et des autres locataires le poussent à réagir et à agir. Pensant à Bathroom Man, et à l'action de l'Homme à subjuguier son prochain ou à profiter de sa situation pour enfoncer l'autre dans la déchéance, Dusman est rongé par le remords, la honte, la culpabilité et parfois par la peur :

Thinking about the Bathroom Man filled him with despair. Suddenly he was assailed by overwhelming storms of shame, guilt and, sometimes, fright. He was embarrassed for the Bathroom Man, ashamed that anyone should live in a dark bathroom like a slimy, black African toad. Unreasonable as it was, he felt he had contributed to the ostracization of the Bathroom Man. Fate had given the Bathroom Man a retarded child, but men had done worse; they had casually and irrevocably condemned the half-wit to grow up in an old disused bathroom. The thought of how extremely vulnerable human life was filled him with a bitter helplessness that sometimes frightened him into a violent, destructive rage (*The Cockroach*, p. 66).

La prise de conscience de celui-ci va bouleverser et changer sa manière de voir les choses. Il décide de mobiliser les anonymes pour réclamer la baisse des loyers et demander à Tumbo Kubwa de faire des travaux pour rendre vivable un tant soit peu Dacca House. Souilgions que la révolte de Dusman – le seul qui se révolte à l'échelle politique (car peut-être le mieux éduqué) – est une prise de conscience de ce dernier. Ainsi, Dusman – contrairement aux autres protagonistes – apparaît comme un personnage unique chez Meja Mwangi.

2.1.3 Dusman, « The awakener ? » : la prise de conscience et la révolte de Dusman

La prise de conscience de Dusman et sa révolte contre le statut quo d'un ordre établi sont l'un des aspects les plus importants de ce roman. Loin de subir la situation en victime résigné comme les personnages dans *Kill Me Quick et Going Down River Road*, il décide de donner un coup de pied dans la fourmilière pour faire entendre sa voix.

Pourtant au début du roman, la réaction de Dusman à propos des désœuvrés, des badauds de Grogan Road ainsi que les sans-visages (« faceless ones ») de Dacca House est très sévère. Dans une lettre anonyme adressée aux journaux et qui est restée lettre morte, il demande aux autorités : « *give them a job, force them to work, or take them out and let the army use them as dummies for target practice, but please for Christ's sake get the bastards off the streets* » (p. 58 , en italique dans le roman). De même, dans une autre lettre intitulée « *Does Anybody Care?: the ultimate solution to the malignant problem of habitual*

vagrancy » (p. 58, en italique dans le roman), Dusman préconise que les autorités amènent de force ces oisifs (« idle throngs ») (p. 58) au nord du pays dans la partie semi-aride et éloignée de la capitale et les obliger à travailler la terre. Cela, selon Dusman, permettrait à ceux-ci de penser d'une manière positive et décider de ce qu'ils veulent faire de leur vie. Cette solution préconisée par Dusman frôle l'ironie et rappelle au lecteur celle de Jonathan Swift dans *A modest Proposal* (1729)⁶⁹. En effet, pour régler le problème de la pauvreté en Irlande ou plutôt « pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents », Jonathan Swift recommande de les transformer en aliments et les donner à manger aux riches anglais.

Cependant, une semaine de repos durant laquelle il consulte Dr Bates et réfléchit sur le drame qui se joue quotidiennement dans le quartier, l'a amené à changer sa vision des choses :

[T]he events that take place daily on these same streets leave you with a dry acid taste in your mouth. Real life dramas, written by an eccentric old bastard, having no apparent beginning or end, no winners, only losers, and choreographed by a sadistic bitch-goddess. Each passing day Dusman saw the people re-enact the tragedy by being, and witnessed them suffer and breed to death on the parched streets at the merciless hands of their laughing fellow country-men (*The Cockroach*, p. 43).

Il arrive à la conclusion que le désordre règne partout (« the whole world was out of order ») (p. 37) et que c'est le système qui maintient les gens dans cet état de dépendance, d'oisiveté et d'autodénigrement. En un mot, c'est le système qui violente les gens. Il décide d'agir en s'attaquant au représentant du système en la personne de Tumbo Kubwa. À travers un programme de boycott des loyers, ce que Magendo, le racketeur, appelle d'une façon sarcastique « *the coup de house* » (p. 265), Dusman veut faire pression sur Tumbo Kubwa pour obtenir la réduction des loyers et l'assainissement de Dacca House.

Il sait que la tâche ne sera pas aisée, que le chemin sera semé d'embûches et que Tumbo Kubwa ne se laissera pas faire : « The road to justice was rough and long. Tumbo

⁶⁹ Titre complet : *A Modest Proposal For preventing the Children of Poor People in Ireland, From Being a Burden on Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public.*

Kubwa would fight back with all the weapons at his disposal. He would call down the wrath of the gods upon the defiant tenants, and he might even cry ‘politics’ to gain sympathy from the mightier » (*The Cockroach*, p. 265). Malgré cela, il va falloir que quelqu’un prenne le risque et fasse quelque chose pour sortir les gens de leur torpeur et changer le cours des choses. Dusman entreprend de rédiger ce qu’il nomme le Manifeste de Dacca House (« ‘Dacca House Manifesto’») (p. 320) qui sera signé par les locataires et adressé à Tumbo Kubwa avec copies aux autorités compétentes pour la régulation des loyers : « they [the higher housing authorities] might look into the plight of the hundreds of others like him who were left at the mercy of bloodless exploiters and money-makers like Tumbo Kubwa » (p. 143).

L’autre écueil, à part la réaction imprévisible du propriétaire, c’est la réticence, voire la peur des locataires à signer son fameux « Manifeste ». Les réactions négatives et surprenantes de la part des locataires à propos du boycott des loyers sont nombreuses. Pour Toto, Dusman a une idée folle derrière la tête : « This is the craziest idea I have ever heard » (p. 307). Toto, ami et colocataire de Dusman, est un employé de banque qui passe son temps entre le travail, les bars avec les prostitués et Dacca House. Sa seule envie est de sortir au plus vite de ce taudis. Comme son ami, Toto n’aime pas son travail : « more than ever he hated his job at Commercial Bank. It was a rotten job through and through » (p. 85). Il veut tout juste profiter de la vie et sa devise est très simple : « live and let live » (p.291). Magendo aussi ne va pas par quatre chemins pour qualifier le projet de Dusman de non-sens et pense que c’est une idée absurde (a crazy idea » (p. 319) et sur un ton moqueur, il ajoute : « but I don’t want to go down in history as the bastard who killed the revolution’» (p. 319). Ainsi, les adjectifs tels que « crazy », « mad », « nuts » et « insane » pour qualifier la santé mentale et le projet de Dusman ne manquent pas. Si Toto veut profiter de la vie et ne s’embarrasse pas de problèmes de Dacca House, Magendo, le racketteur, lui entretient un lien ambivalent avec la société. Malgré qu’il soit du côté des opprimés, il ne supporte pas l’idée de Dusman. Il prend par force ou par ruse ce que la société lui refuse : il vole. Ainsi, l’acte criminelle de Dusman est déjà une forme de révolte.

Les réactions de Toto et de Magendo font probablement penser aux réactions des prisonniers dans le mythe de la caverne dans *La République* de Platon. En effet, dans le mythe de la caverne de Platon où sont enchaînés des prisonniers, un des leurs a réussi à en sortir pour s’imprégner de la lumière à l’extérieur, symbole de vérité. À son retour dans la caverne, ceux

qui y sont restés ne croient pas aux dires de celui qui momentanément a « brisé sa chaîne » et le traite de fou. Ainsi, la caverne, au même titre que Dacca House, apparaît comme une métaphore de la servitude et de l'aliénation.

Après le refus de la plupart des locataires et en l'occurrence Bathroom Man de signer le « Manifeste », Dusman n'arrive pas à comprendre le comportement et le mode de raisonnement de ceux-ci et se demande : « [h]ow could people be so myopic? How could they be so blind to the blatant exploitation by Tumbo Kubwa that had them living in sewers and bathrooms! » (p. 220). Il conclut d'une manière crue et cynique : « [t]here were no human beings in Dacca House. Only mice and cockroaches and zombies. [...] Then he cursed first Dacca House, then the human race and finally himself for living with such low-down scum » (pp. 211-212). En effet, les habitants de Dacca House ne sont que des gens zombifiés et vampirisés par le système qui les oppresse. De même, dans *Temps de chien* (2001) de Patrice Nganang, le narrateur s'offusque devant l'inertie et l'indifférence des gens à combattre l'oppression : « Où est passé l'homme en vous ? Vous ne savez même plus revendiquer la justice ? Vous ne savez plus ce qu'est le droit ? Des loques vous êtes ! incapables de raison, incapables de réflexion, incapables de courage ! [...] Où est l'homme en vous, Je vous le demande à vous tous : où est passé l'homme en vous ? Où est l'homme ? » (pp. 165-166).

Le manque de solidarité des locataires fait écho à celui des ouvriers dans *Going Down River Road*. De même, la réflexion de Machore en ce qui concerne un probable appel à la grève rejoint celle de Dusman dans *The Cockroach Dance* à propos de l'organisation du boycott du loyer : « Dusman would not do it for the love of humanity. He was in it for himself, and so would they all be » (p. 219). Ce manque de solidarité transparaît dans les propos de Magendo, quand il dit à Dusman : « when the cops commence tossing you one by one down the stairs like dead rats, I won't help them. But if you are still here at the end of the showdown, then, of course, I will be with you » (p. 219). Pour Dusman, Magendo dit ce que pensent les autres locataires : « Magendo had at last voiced what the faceless ones had tried to say without speaking. What it amounted to was simply this: If you win, we win, if you lose... you lose » (p. 219).

Cependant, Dusman ne s'avoue pas vaincu pour mener à bien son projet de boycott du loyer (« a peaceful and orderly demonstration against one tyrannical landlord ») (p. 269). Il est prêt à contourner certaines règles de bienséance et user de la force pour amener les locataires de Dacca House à la raison : « use force to let them think positively » (p. 272).

Selon Dusman, la plupart des locataires ne pensent pas – « most of them [the tenants] don't think » (p. 304) – et qu'ils doivent être aidés contre leur volonté : « people had to be helped against their will. Telling them what was good for them was not enough. He had to twist their arms to get them to do right » (p. 314).

Ce que Dusman oublie c'est que le système empêche et décourage toute initiative de révolte en utilisant la force et la culture de la peur. De même, le système a tout mis en place pour endormir les esprits, et ce faisant mieux les asservir, les exploiter. Il faut les affamer pour qu'ils n'aient pas le temps de penser à autre chose. Il faut les occuper à gagner leur vie en fouillant dans les poubelles et en les maintenant dans l'ignorance la plus abjecte. C'est le cas du vieux Chupa na Debe, qui à soixante ans, ne sait ni lire ni écrire et est obligé de vendre des bouteilles vides et des objets de récupération dans les décharges pour survivre : « [the tenants of Dacca House are] grown up men whose greatest preoccupation in life was keeping their stomachs full » (p. 217). Aussi, la peur des forces de l'ordre, ici la police, anéantit complètement toute velléité de révolte. C'est cette peur qui empêche Bathroom Man de signer le « Manifeste de Dacca House ».

Ne pouvant plus contenir sa rage et sa frustration, Dusman décide une nuit de régler son compte avec Bathroom Man. Caché dans sa salle de bains, il n'ouvre pas sa porte malgré les coups assenés à la porte. La violence des propos de Dusman fait fondre en larmes la femme de Bathroom Man et son enfant. Sukuma Wiki ne peut pas intervenir sans faire monter d'un cran la rage de Dusman. L'incident pourrait être sans gravité si Magendo, un peu éméché, ne s'en n'était pas mêlé. Dusman qui a toujours détesté Magendo ne manque pas l'occasion de lui asséner un coup. Pris au dépourvu au premier abord, Magendo se ressaisit et fonce sur Dusman. Toto prend parti pour Dusman et sort une épée. À la vue de cette arme blanche, Magendo préfère se barricader dans sa chambre. Cette explosion de violence est l'expression d'un refoulement des frustrations et du mal-être trop accumulés de la part de Dusman et des autres :

Dusman roamed the cold yard like a rogue bull-buffalo and challenged the world to a duel. No one took up the challenge. In the course of his raving, he remembered they had all denied him the support he needed in his imminent battle with the hateful landlord. Like a frenzied demon, he dived for another dustbin and swung it around. The shadows disappeared back in their rooms and bolted their doors. He pitched the bin at the nearest door and shrieked like a mortally wounded beast (*The Cockroach*, pp. 224-225).

Cet incident n'empêche pas Dusman de demander à Tumbo Kubwa pourquoi il laisse son cousin, the Bathroom Man, habiter dans la salle de bains et combien ce dernier lui paie. Le dialogue de sourd entre les deux hommes résume l'hypocrisie et la mesquinerie de Tumbo Kubwa :

'How much rent do you charge the Bathroom Man? Dusman asked Tumbo Kubwa one miserable wet and grey rent- morning.[...]

'Who did you say?' he turned to face Dusman, his dark eyes dripping suspicion.[...]

'The Bathroom Man,' Dusman told him.

'Who is that?' [...]

'The man who lives in the bathroom,' Dusman said. 'How much does he pay?

'Oh, him,' [...] 'Not much really. He pays almost nothing. [...] As a matter of fact, I offered him one of the larger rooms but he declined. Couldn't afford it, you know. He pays very little. Back in the village we are neighbours. He is a distant cousin, in fact.' [...]

'It is against the law, you know,' Dusman finally said after he had got over the shock of meeting the Bathroom Man's relative.

'What's against the law?'

'Cheating your own cousin. It is going against the rent tribunal.'

'The what?'

'The rent tribunal,' Dusman told him soberly. 'You cheat us a lot, you know, and that could put you into a lot of trouble with the law. These hovels are not worth what you make us pay for them. And charging the man for living in a bathroom is worse than murder. What would the health inspector think if they knew you had a tenant in a bathroom? A bloody bathroom! They would lynch you, you know.' [...]

'No one should live in a bathroom even for free,' Dusman told him quietly.

'I don't ...' the landlord cleared his throat, 'don't want trouble-makers on my premises. If you don't.. don't like it here, get... out!' (*The Cockroach*, pp. 163-165).

Le propriétaire ne veut rien savoir des doléances de Dusman et menace de le mettre dehors s'il continue à empiéter sur son territoire, son Dacca House qu'il considère comme son industrie. Dusman, ne sachant plus à quel saint se vouer, se confie à Dieu : « where the hell was justice in life, where was God? On whose side was He, the slum landlord or the tenant's? » (pp. 165-6). Parlant de la justice, Tumbo Kubwa met en garde Dusman : « 'if I hear you have been stirring up trouble in my premises I will throw you out of this room, you and your justice!' » (p. 376). Malgré ce chantage et cette intimidation, Dusman, à la fin du roman, réaffirme envers et contre tout son intention de continuer son combat pour une justice

sociale : «The fight for the lower rents would take place exactly as scheduled. Let Tumbo Kubwa bring out all the riot police in the world » (p. 383).

Pour conjurer le sort de mourir dans l’anonymat et d’être abandonné à la merci des services de la voirie et sans pierre tombale, Dusman a intérêt à poursuivre le combat quel que soit le prix à payer. On se souvient de sa crainte de mourir dans l’indifférence la plus totale :

[...] I am going to die in this stinking building and no one, not even my brother or my sister will ever know. His nameless carcass would be chopped up for medical experiments and the remaining scraps thrown out onto Grogan Road for homeless mongrels to feast on, or burned to cinders in the city dumps or buried wherever lonely street beggars were buried. He would go out of this world just as he had come, alone, bundled up in rags and labelled ‘unknown male African’ (*The Cockroach*, p. 237).

Au-delà de son cas personnel, Dusman pense qu’il faudrait brûler Dacca House pour que les « slippery faceless ones » et les autres locataires soient comptés, reconnus et ainsi sortis de l’anonymat et de l’oubli. Leur reconnaissance doit forcément passer par un acte de violence : « he [Dusman] promised that he would one day set fire to Dacca House. That was the only way left to make the residents get off their butts and be counted and to smoke the faceless ones out into the open so he could see them before he died » (p. 232).

L’utilisation de la structure manichéenne – de la juxtaposition et du contraste – permet à Meja Mwangi de mettre à nu la dissonance et la cacophonie sociale. Le narrateur, à travers plusieurs signes, ne cesse de mettre l’accent sur le gouffre social qui sépare les locataires (les démunis) et leurs propriétaires (les nantis). Tandis que les propriétaires habitent dans les quartiers résidentiels, (les « rich white suburbs »), et possèdent des voitures de luxe (« Mercedes car [et] Morris Mini ») (*Going Down*, p. 139), les locataires sont logés dans des conditions inhumaines et les prix des loyers augmentent constamment.

Également, la description de l’apparence physique des personnages est mise en exergue pour montrer l’embonpoint ou la misère de ces derniers. La richesse du propriétaire est mise en relief par ses vêtements et sa corpulence : il est décrit comme un vieil homme avec un triple menton, vêtu d’un costume trois pièces sombre (« the triple-chinned old man dressed in a dark three-piece suit ») (*Going Down*, p. 137). De même, dans *The Cockroach Dance*, Tumbo Kubwa, vu son apparence grotesque marquée par un corps anormalement gonflé, est comparé à un animal : « the landlord snorted out of the room and shook the stairs

with animosity as he heaved his bloated carcass out of Dacca House » (p. 376). Par contre, la misère de Dusman transparaît dans sa décrépitude physique :

At thirty-five he felt old and worn. An old man of thirty-five, thoroughly worn, like the soles of a man with only one pair of shoes to his name. [...] Still unmarried at thirty-five, and he was falling apart. The five foot eight inches frame carried as the saying went *less meat than could fill a skewering pin*. The clothes which at one time had fitted him snugly now hung loose and flabby over him like a retired scarecrow. The blue turtle-neck shirt had lost its colour and all its clinging elasticity so that it now hung over his body loose like a track suit. The faded jeans had shrunk up to two inches above the bony ankles. [...] The tennis shoes, a legacy from the not-so-bad old times, stank like poison. [...] The feet and legs tired faster than ever, and the long arms flopped uselessly by his sides like those of an aged baboon. It seemed there was nothing he could do about it. He was resigned to dying of old age by the time he was forty (*The Cockroach*, pp. 22-23, en italique dans le roman).

Dans cet extrait empreint de mélancolie, d'impuissance et de résignation, Dusman n'est qu'une épave humaine ballotée sans cesse au gré du vent. On note une certaine exagération descriptive. L'emploi d'hyperbole (à la limite du réalisme) ici a pour but de mettre en relief la dégénérescence physique et mentale de Dusman.

Les cafards, bien qu'ils soient un indicateur d'insalubrité, d'un manque d'hygiène et de propreté dans le roman, représentent également une métaphore des exclus, des démunis, des gens qui ont vu leur dignité bafouée et foulée aux pieds, ces gens qui peuplent Grogan Road et par ricochet les bidonvilles de Nairobi. Les locataires, à force de vivre constamment avec les cafards, se confondent avec ceux-ci : leur vie est comparable à celle des cafards. La danse de ces cafards⁷⁰, pour paraphraser le titre du roman, n'est autre chose que la danse macabre des locataires, des gens en agonie. Ainsi, l'expression peu flatteuse telle que « avoir le cafard » et les mots « bourdon, mélancolie, spleen, tristesse » qui font référence aux cafards connotent la vie de misère des locataires. Par effet de métonymie, ces locataires sont assimilés

⁷⁰ L'image de ces cafards grouillant et fourmillant renvoie aux images thériomorphes évoquées par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

aux cafards qui ont trouvé en Dacca House leur habitat de prédilection compte tenu de la pourriture du lieu. Dans ce roman, l'auteur pousse l'exemple de la métonymie à ses limites extrêmes, aux limites du réalisme standard en donnant une force obsessionnelle, presque hallucinatoire aux cafards.

Étant donné que l'habitat fait partie des attributs du personnage, Meja Mwangi ne cesse de décrire d'une manière récurrente et en détails les habitats des personnages qui peuplent ses trois romans. La description de Dacca House permet de dénoncer la misère des occupants. En effet, il y a une corrélation entre le personnage et ses attributs (décor, habitat et milieu). C'est aussi le point de vue de René Wellek et Austin Warren (1971) quand ils affirment que : « le décor, c'est le milieu, et tout milieu, notamment un intérieur domestique peut-être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage. La maison d'un homme est une extension de cet homme. La décrire, c'est le décrire » (p. 309).

Mais, ces cafards, ces damnés de la terre qui, contre vents et marées, arrivent à supporter leurs conditions abominables, gardent toujours l'espoir de s'en sortir : « Just as the hyenas eventually benefit from staying close to the feeding lion, the wretched of the earth will in the infinite long run, prize something out of the tight claws of the not so wretched » (p. 157). En outre, les insecticides utilisés pour les anéantir n'ont aucun effet sur eux. Dans *Going Down River Road*, les cafards jouent avec le tube d'insecticide : « 'You cannot kill them,' [...] 'I have tried all I can in my house. You find them playing with the insecticide container, trying to eat the plastic lid' » (pp. 19-20). Et dans *The Cockroach Dance*, ils mangent la boîte : « he [Dusman] found a hungry cockroach gnawing at a plastic nozzle of a can of the most reputable insect decimator on the market » (p. 189). Aussi les insecticides apparaissent-ils comme la métaphore de la souffrance et de la misère.

Le drame du spectacle qui se déroule quotidiennement sous les yeux de Dusman aussi bien à Dacca House que sur Grogan Road et ses interrogations constantes amènent le lecteur à saisir la dissonance de cette société, le malaise et la violence qui la sous-tendent : la vie apparaît comme un drame, une « scène de théâtre ». Dans cet environnement urbain, l'exploitation des démunis, des « sans-pouvoirs » et leurs conditions de vie indignes sont favorisées par la cupidité et la course sans cesse renouvelée de la part des puissants pour amasser de la richesse. La richesse confère à ces derniers un prestige et une valeur. Ainsi,

comme le dit Karl Marx, « où la richesse comme telle devient l'étalon universel de la valeur de l'individu, on assiste à un irrésistible besoin d'étaler celle-ci aux regards » (1980, p. 170).⁷¹ Ce qui fait que, selon toujours Karl Marx, le « pouvoir social [de l'individu], tout comme sa connexion avec la société, il les porte sur lui, dans sa poche » (1980, p. 92).

Il ne faut pas non plus perdre de vue que les gens sont venus en ville pour faire fortune. Ainsi le mobile de la réussite coûte que coûte fait que tous les moyens sont permis pour arriver à ses fins. L'argent, « le nerf de la guerre », devient un instrument déshumanisant tant convoité et ceux qui, comme Tumbo Kubwa, veulent l'appriivoiser le font sur le dos des pauvres tout en piétinant leurs propres valeurs :

It [money] has no life of its own, no character and no loyalty to any particular person or thing. It belongs to whoever has it in his pocket, and the more one has, the more of its negativity, and its amorphous nature one acquires. A case in point – Tumbo Kubwa, honourable councillor and successful businessman. *Wealth had torn him from his God and whatever good he may have sincerely believed in and dropped him smack in the centre of the necropolis. It had turned him into an unashamed dealer in social diseases and human cadavers. There were many others like him, who gauged human worth by how much it would bring into their business coffers. [...]* Ironically, while Tumbo Kubwa, in all his semi-literate wisdom, sincerely believed that wealth had given him a name, it had, on the contrary, saddled him with an anonymity worse than death. It had uprooted him, almost overnight, from being himself into simply being the owner of Home Building and the focus of the bitterest curses from all in Dacca House. If the gods in all their wrath at being jilted and deserted in deference to wealth, should take away what they had given the man, if the embers of Sodom and Gomorah were visited simultaneously on Dacca House and Home Building, Tumbo Kubwa would be worse off than he had ever been in his entire life, an empty shell of a man who had abandoned his *self* (*The Cockroach*, pp. 197-198 c'est moi qui souligne).

Dans ce passage, la voix narrative, qui se veut moralisante, condamne sans détours le comportement scandaleux de Tumbo Kubwa et de tous ceux qui comme lui exploitent sans

⁷¹ Voir aussi, par exemple, le deuxième chapitre « The Ostentitious Cripple » du roman *Two Thousand Seasons* (1973) d'Ayi Kwei Armah où les « ostentitious cripples » font étalage de leur richesse, et leur goût prononcé à la débauche et à la gloutonnerie.

vergogne la misère des autres pour s'enrichir. Ici, la voix narrative qui n'est autre que la voix du narrateur omniscient (qu'on peut probablement assimiler à la voix intrusive de l'auteur) lui permet de faire un travail pédagogique. Le narrateur porte un jugement de valeur sur les actions des personnages. Cette esthétique semble liée au roman populaire. De même, le rapport qu'entretiennent ces gens avec l'argent est dénoncé. Les relations interpersonnelles et sociales sont basées sur l'argent. Ainsi, dans les méandres de la vie urbaine, les rapports sociaux sont faussés, les mœurs travestis et corrompus, la violence, tapis dans l'ombre, est toujours aux aguets. La philosophie de chacun pour soi et de la survie deviennent le leitmotif et on assiste à une déstructuration sociale.

2.2 Milieu urbain et déstructuration sociale

Dans un milieu urbain qui accentue l'anonymat et l'isolement, les individus pris dans ce piège sont prêts à tout pour s'en défaire, se faire une place au soleil, réaliser leurs rêves urbains : faire fortune. Ainsi, les tabous, les interdits et les valeurs qui régissent la vie traditionnelle vont voler en éclats pour laisser la place à la loi de survie. On assiste, dès lors, à la loi de la jungle urbaine et à la dégradation des relations interhumaines. La dépravation des mœurs s'accroît car les données elles aussi changent. Pour s'intégrer les néo-citadins doivent se débarrasser de leurs oripeaux et apprendre de nouvelles règles de survie. Comme le souligne Roger Kurtz : « The city is [...] a place where accepted social norms are temporarily inverted or suspended » (1998, p. 83). Ils deviennent des étrangers dans un monde étrange où ils viennent faire rapidement fortune. Cette réalité est révélée d'une manière explicite et poignante dans *Jagua Nana* (1961/1982) de Cyprian Ekwensi :

Like Freddie she [Jagua Nana] was an Ibo from Eastern Nigeria, but when she spoke to him she always used pidgin English, because living in Lagos City they did not want too many embarrassing reminders of clan or custom. They and many others were practically strangers in a town where all came to make fast money by faster means, and greedily to seek positions that yielded even more money (pp. 5-6).

Cette relation entre Jagua et Freddie dans *Jagua Nana* fait écho à la relation entre Ben et Wini dans *Going Down River Road*. On se souvient de la réaction de Wini quand Ben a osé protester du fait que Johnny, le patron de celle-ci, passe régulièrement la chercher les matins pour aller au travail. Pour Wini, Ben n'est qu'un compagnon et pas plus. Ce faisant, il n'a pas le droit d'être mécontent ou jaloux quand Johnny vient la chercher. De plus, il ne pourra pas subvenir à ses besoins et la combler des objets de valeurs, de luxe dont elle rêvait. Dans ce cas, l'argent est plus fort que les sentiments : « In a city where money was the idol of the women, an idol worshipped in every waking and sleeping moment, sentiment was a mere pastime. And to Jagua, Freddie classified as sentiment » (Ekwensi, 1961/1982, p. 30). Wini, dès le début de leur relation, n'a pas manqué de le lui signifier :

The bastard Johnny, her office manager, drove by to pick her up every morning. Ben did once object to his wife being picked up by a strange white man, but the protest did not work out too well. Wini lost her temper, told him Johnny was not as strange he thought and stopped just short of reminding Ben in whose house he was living. The implication was plain. Ben was an honoured guest; a privileged refugee. They made up after that, both of them apologized and Ben knew what was expected of him (*Going Down*, p. 5).

Ainsi, ce n'est pas surprenant que Wini s'enfuit avec son patron en abandonnant Baby derrière elle. Si on peut supposer que Wini est partie avec son patron pour être à l'abri du besoin, on ne saura jamais pourquoi elle a abandonné son unique enfant. La voix des femmes est inaudible dans la trilogie urbaine de Meja Mwangi. La société décrite par Meja Mwangi est une société patriarcale qui ne donne pas la parole aux femmes. Les femmes sont présentées comme des objets sexuels, des objets de consommation courants et comme des parasites des hommes. C'est le cas, par exemple, de Sara (la copine de Razor) et de Delilah (l'amie de Maina) dans *Kill Me Quick*, Wini et les prostituées dans *Going Down River Road* ou les prostituées des centres Karara de *The Cockroach Dance*. Wini disparaît trop vite de la narration sans qu'on sache ses motivations. Hormis sa description physique (sa beauté) et ce que Ben dit d'elle, le lecteur ne sait pas plus sur elle. Comme Ben, elle n'a aucune famille à part bien sûr son enfant.

Les autres filles, qui n'ont pas la chance de Wini de trouver un patron qui subviendrait à leurs besoins et faute d'avoir trouvé un travail, tombent, malgré elles, dans la prostitution. Wini, avant d'emménager avec Ben, était une prostituée occasionnelle.

2.2.1 Violence et dépossession de soi

Le thème de la prostitution occupe une place importante dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*. La peinture sociale et économique qui se dégage de ces deux romans montre les filles/femmes dans une situation très précaire où elles sont des victimes : elles sont exploitées et violentées par les hommes. Pour subvenir à leurs besoins, elles se prostituent, vendent leur corps. Les bars et les maisons closes, ces supermarchés modernes du sexe (« modern super sex-market » (Ekwensi, 1961/1982, p. 13), sont leurs lieux de prédilection. L'image de la prostituée est omniprésente dans la littérature africaine⁷² et particulièrement dans le roman urbain. Comme le suggère Xavier Garnier,

La prostituée est un personnage de prédilection du roman urbain en ce qu'elle concentre sur sa personne le désir frénétique de toutes les classes sociales. Son corps est un kaléidoscope social. Sa séduction opère tous azimuts, du fond de la nuit. La voix de la prostituée démultiplie toutes les voix anonymes de ceux qui passent sur son corps. Elle porte en elle la solitude et l'errance individuelle que tous ces clients d'origines diverses incarnent (2003, p. 13).

Ainsi, la prostitution apparaît comme un baromètre de la décadence sociale avec ses cortèges de maux comme souffrance, misère, criminalité, drogue, alcool débauche et corruption sous fond de violence.

Dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Meja Mwangi décrit en détail et avec une minutie les bars crasseux et immondes où la puanteur des vomis et des toilettes se mélangent avec l'odeur des cigarettes et des parfums bons marchés des prostituées. Elles passent tout leur temps dans ces bars à la recherche d'un hypothétique client et leur situation semble être statique car aucune évolution n'est en vue. Elles sont condamnées à rester là jusqu'à la fin du monde : « the girls [...] had always been there. And there was no doubt they would still be there come Doomsday » (*Going Down*, p. 13).

⁷² Dans l'introduction de son livre *The Prostitute in African Literature* (1982), F.E.M.K. Senkoro considère que : « the prostitute has not only been a recurring character in African literature; she has, indeed, become one of the major literary motifs in Africa » (p. xii).

Dépeintes dans *Going Down River Road* comme des « parasites » (p. 66), des « truies » ou des « charognes » (p. 115) ou encore des « vautours » (p. 103), et dans *The Cockroach Dance* comme des « salopes » (p. 89), des « amazones » (p. 89) et des « cannibales » (p. 327), ces filles/femmes, ces prostituées ont souvent faim et sont prêtes à tout pour gagner davantage d'argent : « They look all sleepy and [...] they also look hungry, murderously groveling for more money » (*Going Down*, p. 119). Et dans *The Cockroach Dance*, le narrateur les décrit comme des gens sans vie, prostrés et éparpillés dans un bar. Elles attendent probablement leur salut d'un client qui viendra les sortir de leur torpeur :

They sat scattered all over the large unswept floor, on chairs, on wooden forms, leaning on the jukebox with one leg raised on a chair so that anyone who cared to look around could see up their miniskirts all the way to hell. [...] They were hungry and lacking whatever magic ingredient made them hop around at the end of the month. They were a subdued, sober and desperate lot (*The Cockroach*, p. 259).

Ces prostituées sont diabolisées et présentées comme des « monstres » (*The Cockroach*, p. 182) qui font tourner « l'industrie de la chair », (« the flesh industry ») (*The Cockroach*, p. 113) et donc sont la cause de la perversion morale et de la dépravation des mœurs. En se prostituant, elles se font violence : c'est une forme de dépossession de soi car leur corps ne leur appartient plus. Elles sont considérées comme des objets de consommation courants. Des passages tels que : « 'I must have one [woman] tonight. Want one Ben? [...] I will buy you one harlot at Eden' » (p. 64) et « [...] those business-wrecking monsters who never gave average income guys a chance to buy themselves a woman » (p. 13) dans *Going Down River Road*, témoignent de la dévalorisation de la femme et son assujettissement. On note une certaine réification de la femme où le verbe acheter « buy » est omniprésent. De plus, le prix des « passes » est débattu entre les clients et les prostituées, ce qui fait penser à un marché aux puces. On pense à la jeune fille sous un poteau électrique dans *The Beautiful Ones* qui est obligée de baisser ses tarifs pour espérer accrocher un client (p. 36) ou la prostituée que Toto amène chez lui après avoir réussi à négocier le prix dans *The Cockroach Dance* (p. 285).

Cependant, elles n'ont pas le choix. Pour elles, la prostitution reste le mal nécessaire pour s'insérer dans le tissu économique et subvenir à leurs besoins. Par exemple, Charity,

dans *The Cockroach Dance*, s'adonne à la prostitution parce qu'elle a deux enfants à charge et n'a aucun revenu. Arrêtée et amenée au commissariat avec Dusman, elle est contrainte de payer une amende pour racolage et exercice illégal et indécent de la prostitution : « Delivering the sentence, the magistrate pointed out that prostitution and immorality were on the increase and asserted that young women must learn to earn their living like others without resorting to indecent employment » (*The Cockroach*, p. 368).

L'épisode à la fois révoltant et qui témoigne de la condition des opprimés et des laissés-pour-compte des bidonvilles de Nairobi et qui restera probablement gravé dans la mémoire des lecteurs est celui de Susan, une jeune fille d'à peine quinze ans, qui se prostitue dans un bordel infâme nommé à juste titre « New Eden ».⁷³ Mère d'un bébé d'un mois, elle partage sa chambre avec une autre prostituée. Alors qu'elle est au lit avec Dusman, la dispute qui éclate entre sa camarade de chambre et son client réveille son bébé qui dort dans une boîte en carton étiquetée « CORNED BEEF » qui lui sert de berceau. Sans hésiter, elle sort le bébé du carton, s'assied sur le lit et lui donne à téter : « she yanks one of the breasts he [Ben] lay on a moment ago and sticks it into the tiny red mouth. [...] Ben watches the rough skin peeling off the face and hands, the baby as fragile as the yolk of an egg » (*Going Down*, p. 129).

Voyant la situation de la fille et la misère de ce nouveau-né, Ben ne peut contenir sa rage, son dégoût et sa déception. La discussion entre lui et la fille révèle l'impasse dans laquelle elle se trouve et la torture morale, psychologique et psychique dont elle est l'objet mais aussi le malaise de Dusman. Ce n'est pas avec gaieté de cœur qu'elle amène avec elle son bébé dans ce bordel. Ne pouvant plus retenir ses larmes pendant longtemps, elle éclate en sanglots. L'échange verbal entre Susan et Dusman est édifiant :

'Whose is it?'

'Mine.'

'Yours?' he pauses in doing up his pants.

'Yes.' [...]

⁷³ Ce « New Garden » fait probablement allusion au jardin d'Éden, le jardin des délices dans la Bible qui est considéré comme le lieu de perdition, le paradis perdu, « The Paradise Lost », où Adam a consommé le fruit défendu. « New Eden (must be the Eden the devil made) » (*Going Down*, p.122) ou « The New Eden is a joint Adam missed » (*Going Down*, p.123).

'How old?'

'One month.'

He gets off the bed, grabs his coat. 'I must be going now.'

She says nothing. He takes out five shillings, tosses it on the bed.

'One month old... and this!' his hand sweeps the dingy room.

She bites her lower lips, a little frightened and pitiful.

'Come ... come to trade in this kind of ...'

'Please stop it.'

He snorts, gets into his dark coat.

'You shouldn't have...'

'Go away,' she says.

'Bastard slut,' he regrets it almost immediately.

She burst into shuddering sobs, clutching the baby to her bosom. Her frame shakes violently as she cries. And she cries not as a harlot, not as a mother, but just as a helpless girl cries.

'Go away please,' *she sobs*, 'take your money!' she throws the five shillings at him. 'Take it and go away. Just leave me alone.'

Ben stoops and picks up the money. He fidgets restlessly, shuffles to his feet. He drops a pound, his last pound, on the bed and storms out, pursued by *her sobs* (*Going Down*, pp. 129-130, c'est moi qui souligne).

Le malaise qui se dégage de cet extrait est exacerbé par la violence dont les prostituées font face tant au niveau des pouvoirs publics qu'au niveau des clients. Elles sont, d'une part, constamment insultées et violentées par les clients et arrêtées, brutalisées et harcelées par les forces de l'ordre, d'autre part. Leur tentative de s'organiser en association dénommée « the Walkers Committe » pour défendre leurs intérêts et avoir un statut légal a été étouffée dans l'œuf. Les leaders sont arrêtées et poursuivies pour racolage et trouble à l'ordre public : « They were ... charged with various offences, ranging from smoking bhang to indecent exposure, to loitering for immoral purposes and making a disturbance likely to cause a breach of peace » (*The Cockroach*, p. 99). En somme, les femmes sont à la fois opprimées par un système qui ne leur accorde aucun droit et sont ainsi des proies faciles aux mains des hommes qui les agressent. Elles ont difficilement accès à la propriété privée, aux terres agricoles et aux crédits. Ce sont les conditions sociales désastreuses dans lesquelles vivent ces femmes/filles qui les forcent à se prostituer. Pour ce faire, il faudrait supprimer ces conditions. Ainsi, pour Taban Lo Liyong, ce ne sont pas les prostituées qu'il faut supprimer mais les conditions sociales et économiques qui les produisent :

Not prostitutes, Sirs,
Should be removed,
But the social conditions
And economic conditions
Which produce them.
Otherwise you're closing your eyes
To a wart advanced;
Or destroying the barometer
For recording well (1971, p. 128).

Si l'image de la prostituée est diabolisée et utilisée comme métaphore de la dégénérescence et de la décadence morale de la société par la plupart des écrivains tels que Ngugi wa Thiong'o (*Petals of Blood*), Cyprian Ekwensi (*Jagua Nana, People of the City*) ou David Maillu, *After 4:30* (1974), d'autres écrivaines telles que Oludhe Macgoye, *Victoria and Murder in Majengo* (1993) et Genga-Idowu, *Lady in Chains* (1993) pensent que la prostitution permet aux femmes de s'épanouir, de se libérer du joug de leur mari et d'être indépendante sur le plan économique. Commentant les deux romans de ces deux écrivaines dans un article intitulé « *“The Sweet Pepper :” Prostitution Declosetted in Kenyan Women's Wrting'’* », Colomba Muriungi suggère :

Macgoye and Genga-Idowu do not totally condemn prostitution but they perceive it as an avenue that can possibly make life livable. They both portray prostitution as a means of capital accumulation, therefore turning what has traditionally been viewed as an evil enterprise into an economically viable venture. [...] The two authors show that women who become prostitutes are not inherently immoral, but that they are compelled by the kind of life that they face daily to reinvent their survival strategies in an environment where poverty is increasing, economic life changing and traditions are becoming unbearable (2004/2005, pp. 286-287).

En Outre, Colomba Muriungi pense que la ville, loin de corrompre les mœurs, offre une opportunité aux femmes :

The city is also viewed as offering opportunities for women in [both novels]. Moving to the urban space and subsequently involvement in prostitution not only allows Victoria to resist

sexual subordination but also allows her to become empowered economically. She therefore redeems herself culturally and economically (2004/2005, p. 296).

Même si la prostitution dans une certaine mesure peut permettre aux prostituées d'être indépendantes financièrement et subvenir à leurs besoins, la question est de savoir si Susan et Victoria les héroïnes respectives de Genga-Idowu (*Lady in Chains*) et d'Oludhe Macgoye (*Victoria and Murder in Majengo*) allaient embrasser ce métier si elles avaient d'autres choix. La prostitution est-elle un métier librement choisi par Susan et Victoria ? Il ne faut pas non plus perdre de vue que la prostitution est une source de diffusion et de propagation des Infections Sexuellement Transmissibles (IST) dont le VIH/SIDA. Dans *The Cockroach Dance*, Dusman et les autres personnes qui fréquentent les prostituées, « the trouble merchants », sont constamment contaminées par les virus responsables des maladies telles que le « Nylon » et le « Hong Kong flu » et qui, selon le Dr Patel, sont introduits à Nairobi par les touristes et les marins (pp. 112-119). Les ravages de ces fléaux notamment le SIDA au Kenya est le thème principal d'un roman de Meja Mwangi intitulé à juste titre *The Last Plague* (2000). La Sénégalaise Abibatou Traoré aborde cette thématique dans son premier roman *Sidagamie* (1998).

Loin d'être l'apanage de Nairobi, le phénomène de la prostitution décrit dans les deux romans touche plusieurs villes africaines et les grandes métropoles en Europe, en Amérique et en Asie. Les femmes sont forcées à se prostituer sous la coupe d'un proxénète avec tout ce que cela comporte comme humiliation, souffrance et violence. C'est ce phénomène que dénonce Amma Darko dans son roman *Beyond the Horizon* (1995). Mara, l'héroïne du roman, évoque son désarroi, son malaise par rapport à l'exploitation et à la violence sexuelle dont elle fait l'objet :

What my poor mother back home in black Africa would say to these hideous traces of bites and scratches all over my neck, should she ever have the misfortune of seeing them, I fear to imagine. They extend even far beyond the back of my ears, several bruises and scars left generously there by the sadistic hands of my best payers, my best spenders. And even back down my spine too run a couple more – horrendous ones which I fortunetaly do not suffer the distate of seeing vividly like those on my neck, and so I care less about them (p. 2).

La ville, comparée à « une pirogue vide sur la lagune » (Loba, 1960, p. 24) et ballotée par le vent, est un espace où les repères habituels sont sans cesse brouillés. Comme le dit Véronique Bonnet, « la représentation fictionnelle de la ville africaine se conjugue souvent avec une mise en scène des différents types de violences susceptibles de toucher, sinon d’anéantir les personnages, de dégrader inexorablement les lieux, de briser les symboles qui leur sont associés » (2002, p. 18). Si les femmes se donnent à la prostitution dans ce cadre qui les déshumanise, les hommes, quant à eux, déboussolés et sans travail, exploités et sous-payés et qui n’arrivent pas à s’en sortir, basculent dans « l’enfermement éthylique ou la violence autiste » (Garnier, 2003, p. 16) et dans la débauche. Ils croient trouver le réconfort dans l’alcool et entre les cuisses des prostituées.

C’est le cas de Ben et Ocholla dans *Going Down River Road* et de ToTo et Dusman dans *The Cockroach Dance*. Ils passent leur temps à écumer les bars tels que « Capricorn bar », « New Garden », « Delicious Day and Night Club » et le « Centre Karara »⁷⁴ de Grogan Road. Pour oublier leur misère, leur impuissance et leur désespoir, ils se lancent à corps perdu dans l’alcool. Pour Ocholla, c’est la seule façon d’oublier les soucis : « ‘Guys like you and me, Ben,’... ‘we have got to drink, Ben. Drink and drink. That is the only way to stay sober in this bloody hell’ » (*Going Down*, p. 60). Cet avis est partagé par le père d’Azaro dans *The Famished Road* : « ‘A man must be able to hold his drink because drunkenness is sometimes necessary in this difficult life’ » (1991/1992, p. 35). De même dans *Kill Me Quick*, par exemple, Maina et la bande de Razor fument de la marijuana et boivent du gin nubien pour s’évader momentanément de ce « foutu enfer ». C’est aussi le cas de Maanan, the man et Kofi Billy dans *The Beautiful Ones* d’Ayi Kwei Armah : « it had been possible [for them] to take drink in the search for comforting darkness of the memory » (p. 69). Dans *Song of a Prisoner* (1971) de Okot p’Bitek, le prisonnier, pour oublier le calvaire, l’enfer qu’il vit et le désenchantement postindépendance, trouve sa consolation dans l’alcool :

⁷⁴ « Karara Centre, the next warmest place after home. One of the extremely few places in town where one can take one’s bottle of Karara, lose oneself in a dark corner and tell the world to go to hell without having to apologize » (*Going Down*, p. 206).

I want to drink
And get drunk,
I do not want to know
That I am powerless
And helpless,
I do not want to remember anything,
I want to forget
That I am a lightless star,
A proud Eagle
Shot down
By the arrow of Uhuru! (pp. 103-104).

La plupart du temps, les beuveries qui se déroulent dans ces endroits crasseux sont à l'image de la déchéance des clients. Ainsi, Koullou, le narrateur-griot dans *Les écailles du ciel* (1986) de Tierno Monénembo, par exemple, parle du cabaret *Chez Ngaoulo* comme un « passage obligé des itinéraires les plus fortuits, refuge prédestiné des âmes les plus incurablement vagabonds ». C'est ainsi que lui et ses « compères », « des années durant, avec une assiduité de sentinelles » tentaient « de conjurer le sort à coups de pots et de paroles narcotiques dans un décor miteux » (Monénembo, 1986, p. 14). Ce sont les déshérités, les clients en loques et sous-payés qui viennent se saouler dans les bars sordides qui encombrant Grogan Road. Ils se font violence pour oublier leur frustration. Dépossédés de leur dignité, ils n'attendent plus rien de la vie. Ils boivent le plus souvent de la boisson locale (Karara et chang'aa), des boissons de qualité douteuse qui les assomment et qu'on nomme au Kenya « Kill me quick ». Ces boissons font plusieurs victimes chaque année. Pour remédier à ce phénomène, le gouvernement a légalisé la fabrication du Chang'aa pour mieux la contrôler (BBC, consulté le 03/03/2013). Ces boissons locales peuvent être comparées à l'absinthe au 19^{ème} siècle en France (interdite en 1915, réautorisé en 2011) ou le « gin » en Angleterre.

Karara est décrit comme un poison lent avec l'odeur étouffante, un concentré d'acide qui brûle le ventre : « Karara, same tartness, same choking smell and same consuming fire in the belly. [...] That stuff is slow poison. [...] It tastes like concentrated acid. [...] A bit of it makes you zoom into the streets. A bit more than that grounds you for a few days » (*Going Down*, pp. 59, 103). Commentant sur la beuverie des pauvres, Charles Ambler estime que : « drinking is an escape; it anesthetizes men plagued by poverty, hunger, and loneliness; it

provides an opportunity for socializing and meeting women in a harsh urban environment. Drinking also forces into relief the powerful divisions in society » (2000, p. 184). En effet, « Karara Centre is one of the very few places in town where it's fun all month. The beer is cheaper, the air warmer, stuffier, more friendly » ou « the next warmest place after home. One of the extremely few places in town where one can take one's bottle, lose oneself in a dark corner and tell the world to go to hell without having to apologize » (*Going Down*, pp.103, 206). Dans cet environnement très pessimiste, l'ambiance du Centre Karara ponctuée de rires, de plaisanteries et d'humour des clients, les « joyous patrons », semble être les seuls moments de détente et de mise en suspens des problèmes quotidiens qui minent les pauvres.

À part ceux qui croupissent dans les arrières cours des bars, dans les bas-fonds des quartiers et dans les vomis, il y a d'autres qui sont décidés à profiter du plaisir qu'offre la ville. Ils sont prêts à tout pour parvenir à leurs buts, recourir à la violence s'il le faut : prendre par la force ce que la société leur dénie.

2.2.2 Briser le cycle de la résignation

Les deux romans regorgent de cas de vol. Dans *Going Down River Road*, les membres de la bande de Mbunga à qui Ben a vendu les armes veulent dévaliser des banques. Les vols à mains armés, les braquages des banques sont légion et la presse locale en fait état : « BANK ROBBED, GUARDS KILLED ». Ben, après avoir lu le journal, dit à Ocholla : « the same story. Same bank ransacked again. This time three guards and two dogs got themselves killed and the bank lost two million shillings in cash » (*Going Down*, p. 168). Dans les années 60 et 70, le Kenya a connu une vague de violence urbaine ponctuée par les vols à mains armés qui ont fait plusieurs victimes. Ce phénomène a inspiré un des acteurs de ces vols. Dans un roman autobiographique, intitulé *My Life In Crime* (1984), John Kiriamiti revient sur ces années de terreur. Dans sa préface, il explique comment il a basculé dans la criminalité :

The late 1960s and early 1970s may be remembered as the years of great bank robberies in Kenya. This is the true story of one of the participants in some of these robberies, John Kiriamiti. In raw and candid language he tells the story of how he dropped out of secondary

school when he was only fifteen years old, and for a time became a novice pickpocket, before graduating into crimes like car-breaking and ultimately into violent robbery. This spell-binding story takes the reader into the underworld of crime, and it depicts graphically the criminal's struggle for survival against the forces of law (p. i).

Même ceux qui arrivent à se procurer de l'argent d'une manière peu recommandable s'adonnent eux aussi aux plaisirs frelatés, aux plaisirs de la chair et de la beuverie puisque, comme le dit Xavier Garnier, « le plaisir sexuel est l'aboutissement naturel de la course à l'argent. Les flux d'argent correspondent à des flux de plaisir. C'est au bout du compte dans le trou sans fond du corps stérile des citadines que l'argent vient s'engloutir » (2003, p. 15). Ocholla rêve lui aussi d'avoir de l'argent pour profiter de la vie : « ... they will make money, big money. And what will they do with it? Women; drink; what the hell else could one do with money? Can't screw the stuff, you know » (*Going Down*, p. 174).

Dans *The Cockroach Dance*, Toto est arrêté et condamné à cinq ans de travaux forcés après avoir été rendu coupable de falsification des chèques de voyage avec des expatriés qui ont pris la fuite. Le préjudice pour la Banque Commerciale où il est employé est estimé à cinq cent mille dollars. Sukuma Wiki, le vendeur de légumes est condamné à quatre ans pour vol de six parcmètres. Magendo reste en prison en attendant son jugement. Il a été appréhendé en possession d'objets volés évalués à des milliers de livres sterling. Les locataires de Dacca House qui sont condamnés pour vol veulent eux aussi prendre leur part du gâteau et sortir de la misère. Ce sont les conditions insoutenables dans lesquelles vivent ces gens qui les poussent à commettre de petits larcins. Tandis que les petits truands sont en prison, les « big thieves » sont en liberté et continuent leurs malversations.

Ceux qui exploitent les pauvres et volent en toute impunité sont des puissants qui font la loi. Cette manie de posséder des biens matériels initiée par ces nouveaux riches, des gens comme Tumbo Kubwa est devenue une pandémie qui se propage à une vitesse vertigineuse dans la population :

It had got so that if you did not breathe in your precious air in time on Grogan Road, someone would try to steal it. They did not have to need anything or be able to use it. There was possession-mania sweeping like a deadly flu through the city and it had affected them too. The itch to grab, grab and grab, initiated by Tumbo and his kind, was spreading like an epidemic so that if someone left a battered old shoes outside his door, the others stole it. Their being

constantly in need was developing in them some very strange characteristics (*The Cockroach*, p. 180).

Toto ne cache pas son envie de sortir de Dacca House, avoir une situation meilleure et acheter une voiture pour se pavaner comme les autres. Cependant, son salaire de misère ne lui permet pas de réaliser ses rêves : « He [Toto] detested passing out thousands of shillings to complete strangers every day, while his pocket is empty.[...] Too much hateful work, too little pay. The algebra was lousy, and so the equation would never balance, ever » (*The Cockroach*, p. 86). Sukuma Wiki a besoin d'argent pour renouveler sa licence dont le prix ne cesse d'augmenter. Il a été arrêté plusieurs fois par la police parce que sa licence est périmée. Et sans sa licence, il ne pourra pas continuer son commerce et subvenir aux besoins de sa famille (six enfants et sa femme).

Ces tracasseries policières et ces harcèlements permanents dont les vendeurs et les vendeuses à la sauvette font l'objet ont conduit un vendeur ambulancier à s'immoler en désespoir de cause dans *Graceland* (2004) de Chris Abani. L'homme vend les « Okirika », les friperies, pour nourrir ses dix enfants. Un jour, il a vu sa marchandise confisquer et jeter dans le feu par la police. Et devant son impuissance à sauver sa marchandise qui se consume lentement mais sûrement sous ses yeux, il s'est jeté à son tour dans le feu :

A man came running toward him, carrying some clothes on hangers, a policeman hot on his heels. Just before he got to where Elvis stood, the man tripped and fell. The policeman pounced on him and snatched the clothes away, carrying them to the ranging bonfire and throwing them in. [...]

The heat slowly crumbled the fuel and the flames reflected off the face of the fallen man. Still prone from the policeman's tackle, he watched the fire slowly turn his goods into a mass of hot ashes. [...]

He stared into the blaze and the flames ripped through his heart, the fire entering him. His mind reached back and, like a dead star collapsed upon itself. He screamed. [...] The man screamed again and tore his clothes off, dancing around the fire naked, emitting piercing calls, bloodcurdling in their intensity.

Before, anyone could react, he jumped into the fire. As the flames licked around him, it seemed the fire smacked its lips in satisfaction. And in the fire, he continued to yell as he wrestled with it. The last thing Elvis heard before the man died was his terrible laugh. Its echo hung in the air (pp. 73-74).

La frontière entre cet extrait et le malheureux événement qui a eu lieu à Sidi Bouzid (Tunisie) le 17 décembre 2010 où Mohamed Bouazizi, un vendeur ambulant, s'est immolé après avoir été la cible des exactions policières est très poreuse. C'est cette immolation qui a déclenché ce qu'on appelle désormais le « Printemps arabe » ou la « révolte du jasmin ». On voit comment la réalité rejoint la fiction d'une façon macabre même si leurs modes opératoires ne sont pas les mêmes. La police est omniprésente dans la trilogie romanesque de Meja Mwangi et dans les romans urbains en général. Loin de maintenir l'ordre, leur mission non avouée est de terroriser la population pour que cette dernière ne réagisse pas face à la misère, la corruption ambiante et au dysfonctionnement à la tête de l'État. La police n'hésite pas à dépouiller les gens qui sont gardés à vue. Dusman l'a appris à ses dépens quand il est dépouillé de son porte-monnaie et de sa montre au commissariat par les deux policiers qui l'ont arrêté. La police est de ce fait la représentation ou le symbole de la violence d'État postcolonial. L'image de la police est ainsi écornée et les gens ne font plus confiance aux fonctions régaliennes de l'État (faire les lois, assurer la sécurité et rendre la justice) pour protéger la population.

Ainsi, les verdicts populaires au cours desquels les gens se font justice eux-mêmes et des meurtres gratuits pour des broutilles sont monnaie courante dans les villes africaines.⁷⁵ Dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri, par exemple, un pickpocket est battu à mort : « [...] the pickpocket was caught and beaten to an unrecognisable pulp. It was a crude justice » (1980/19992, p. 85). Dans ce même registre, dans *The Cockroach*, un voleur est poursuivi et tué par une foule en furie : « By the time the law arrived, [...] there would be nothing for the police to do but collect the unidentifiable victim and go away. The mob was the effective law around here » (p. 312). Aussi, dans *The Man Who Came in from the Back Beyond* (1991) de Biyi Bandele-Thomas, un voleur est brûlé vif par une foule après lui avoir mis au cou un pneu arrosé d'essence :

⁷⁵ Voir les journaux africains qui font état de ces cas de verdicts populaires dans le livre *L'État en Afrique : La Politique du ventre* (1989), p. 295 de Jean-François Bayart. Pour le lynchage des voleurs par la foule au Kenya, il cite par exemple, *Sunday Nation* (Nairobi) du 1^{er} février 1981, *Standard* du 21 janvier 1980 et le *Daily Nation* du 20 décembre 1979. Pour le Nigeria, il nous renvoie à l'article « Cette loi qu'on prend entre ses mains. La pratique de l'instante justice au Nigeria (1979-1983) » de G. Nicolas (1984).

“Wet him! Let them wet him!!” Someone got a can of petrol, another got hold of an old worn-out tyre from a nearby vulcanizer and with tyre like a necklace around his neck they poured petrol on him and set him ablaze. At first he took leave of his sense, screaming as he roasted alive, running in all directions. The mob dispersed and became men again, the angry, indignant, invincible mob scattered into scurrying little men and women running for dear lives. [...] At long last he acquiesced, collapsed on the ground and slowly roasted away. And life was back to normal at Mile 2 (p. 16).

De même, dans *Waiting for Angel* (2002) de Helon Habila un adolescent – soupçonné d’avoir volé et pris en chasse – a subi le même sort :

Sudden loud shouts draw my eyes to the street.

‘Ole!’

‘Thief! Catch am o!’

A mob wielding cudgels and cutlasses is hot on the heels of a youth who desperately crosses to the other side of the road, narrowly missing the fender of a truck. The mob follows, growing bigger as it goes. The youth, looking over his shoulders as he runs, crashes into a light pole falls senseless to the ground. Before he can regain a second wind the mob is on him. I watch the cudgels rise and fall, I hear him wailing, ululating scream finally turn into a whimper. They pour petrol on him and set him ablaze. I watch the fiery figure dancing and falling until it finally subsides on to the pavement as a black, faintly glowing, twitching mass (p. 40).

Cette justice populaire – « crude justice » – qui ne s’embarrasse d’aucune valeur humaine est un signe indéniable du délabrement d’un État pour lequel la protection de la vie des citoyens n’est pas une priorité. La violence, omniprésente, est devenue le lot quotidien des citoyens. Chacun semble intérioriser cette loi de la jungle et cette loi du talion qui, sans doute, deviennent un réflexe : « they just love to kill, kill, kill. [...] They were trained to run after and kill a thief, not listen to sermons. It was a conditioned reflex » (*The Cockroach*, pp. 27-28). En outre, certains bidonvilles comme Kibera et Mathare Valley sont des cités de non-droits où la police n’ose pas aller : « Mathare Valley is a pain in the police arse » (*Going Down*, p. 140). Présentée comme un dépotoir à ciel ouvert, elle est le berceau des dealers, des trafiquants de toutes sortes mais aussi une place de concentration des ouvriers qui

travaillent sur des chantiers en ville. Les habitants, les femmes et enfants inclus, sont des vagabonds qui boivent du Chang'aa et fument bhang (la marijuana).

De temps en temps, la police fait une descente musclée dans ce bidonville en mettant le feu aux cabanes et procède à quelques arrestations avant que les habitants n'organisent la riposte : « in the resulting smoke and chaos the policemen descend into the forbidden valley, make a few desperate arrests, then scramble out before the place regenerates into solid, obstinate, granite resistance to law and order » (*Going Down*, p. 140). Les policiers ont peur d'aller dans ce quartier car ils ont peur d'être agressés ou tués : « a few coppers have got themselves knocked cold by unknown assailants down there » (*Going Down*, p. 140). La violence est quasi permanente pour sauvegarder et protéger son territoire et ses intérêts : c'est la politique de survie au jour le jour. Ils n'ont plus rien à attendre de cette vie, d'où la violence comme moyen d'expression, une façon de se faire entendre.

À travers l'analyse des cas personnels de ces protagonistes dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Meja Mwangi a su exposer les problèmes quotidiens auxquels les gens ordinaires, les ouvriers et les gens qui vivent à la périphérie de Nairobi sont confrontés. La prostitution, la pauvreté, le crime, la violence, la corruption et l'exploitation sont les maux que dénonce Meja Mwangi dans sa trilogie. Il faut peut-être rappeler que les récits des trois romans (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*) de Meja Mwangi sont construits autour de deux amis, deux protagonistes, qui essaient de faire face aux problèmes quotidiens de la vie urbaine. L'amitié de ces personnages n'est-elle pas une valeur dans ce désert d'égoïsme incarné par l'individualisme ?

Tout comme *Kill Me Quick*, ces deux romans de Mwangi sont très pessimistes. L'image de la chute est omniprésente dans cette trilogie. Dans *Kill Me Quick*, on assiste à la descente aux enfers des deux héros. De même, dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Ben et Dusman sont licenciés de leur travail et viennent grossir le rang des éternels précaires. La situation de Ben est dans l'impasse. Aucune porte de sortie n'est envisageable : « The past is dead and rotten, butchered by his own ambition. The present is slowly spurring itself to an inevitably violent end. The future lies dark and mysterious in the uncertainty of the void beyond » (*Going Down*, p. 40). Au-delà du cas personnel de Ben, c'est l'absurdité de la vie, la vie en tant qu'impasse et fardeau qui est pointée du doigt. Le « dégoût de la vie » est palpable : « nobody seems aware of where they are going, where they are coming from, or whether they are doing anything at all » (*Going Down*,

p. 92). Commentant sur l'atmosphère qui prédomine dans *Going Down River Road*, Charles Ambler la compare au climat de dégénérescence généralisé qui régnait au Kenya dans les années 1976 : « *Going Down River Road* is a pessimistic work and, in that regard, very much reflects its time. By 1976 a sense of decay and decline had begun to undermine the optimism and confidence years in Kenya » (2000, p. 178).

La narration embrigade sans cesse les personnages dans une impasse où le bout du tunnel s'éloigne chaque jour de plus en plus. Même le Centre de Karara qui procurait un peu de réconfort dans cette ambiance morose offre à la fin du roman une scène de désolation :

This is not the Karara Centre that used to be. It is no more the smokey, dusty, warm Karara Centre of merry drunkards. Patrons used to sing, dance, shot, laugh, fight and vomit on the dirty floor. Not any more. There is nothing to sing about, nothing to laugh at, nothing to fight for and nothing to vomit. Now they just sit and stare blankly back at the campaign posters on the opposite wall and the ads. They just sit like dead fish; hardly drunk, cold and lonely, each lost in his own dark small world. Bleak, contagious loneliness surrounds each and every one of them. Infectious hopelessness that angers and frightens Ben. Desperate terror encroaches on him from all sides (*Going Down*, pp. 214-215).

A cette image apocalyptique vient s'ajouter l'abandon de Baby par sa mère Wini. Cet abandon peut être interprété comme un signe d'abandon d'une nouvelle génération, une génération livrée à elle-même, une génération sacrifiée. Son cas ressemble fortement à celui de l'enfant d'Araba sacrifié sur l'Autel de Dieu de l'argent dans *Fragments* (1969). Cependant l'abandon de Baby, et l'image apocalyptique qui transparait dans cet extrait sont contrebalancés par quelques lueurs d'espoir et quelques notes d'espérance. L'attachement de Ben à Baby malgré le comportement de Wini et l'acceptation de celui-ci de reprendre le chemin de l'école après une tentative infructueuse dans *Going Down River Road*, représentent un signe d'espoir, et un geste d'amour dans un environnement souvent marqué par la violence, l'égoïsme et l'individualisme. C'est une fenêtre qui s'ouvre timidement sur l'avenir.

Dans *The Cockroach Dance*, c'est la prise de conscience de Dusman et sa détermination de continuer le combat contre l'exploitation et la tyrannie de Tumbo Kubwa, symbole de l'oppression, qui permet d'espérer. En effet, *The Cockroach Dance* rompt avec la résignation et l'aspect contemplatif et morbide de l'anti-héros. Aussi, le changement d'avis, l'évolution positive du personnage de Bathroom Man à la fin du roman et sa prise de

conscience que seule la lutte libère est un signe d'optimisme. Sa résolution de signer finalement le fameux « Dacca House Manifesto » et d'affronter Tumbo Kubwa quel que soit le prix à payer est un signe palpable d'une prise de conscience et de changement de mentalité : « 'I realised,' he said finally, 'that a time comes when a man himself can improve his own lot' » (p. 380). Et dans *Kill Me Quick*, malgré les vicissitudes, Meja voit le visage souriant de Maina lui adressant un message d'espoir : « 'somehow we have to live !' » (p. 151). Oreste, un des personnages dans la pièce *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre, ne dit-il pas que la « vie humaine commence de l'autre côté du desespoir » ? (2005, p. 66). Le narrateur, voyant la situation désempérante dans *Fragments*, fait la même remarque : « There was a desperation here that was so deep it was beginning to be indistinguishable from hope » (*Fragments*, pp. 104-105).