

« VILLE CRUELLE » : LUEUR ET LEURRE

Les villes ou les mégapoles africaines, en tant qu'espace géographique et humain, décrites par la plupart des romanciers africains dans leurs œuvres, apparaissent comme un lieu, un environnement inhospitalier, hostile, étranger et étouffant où l'exacerbation de l'individualisme et la lutte pour la survie tranchent radicalement avec la vie communautaire de la campagne. En ville, comme le souligne Maina, l'un des protagonistes de *Kill Me Quick*, chacun vit pour soi : « everybody minded his own business and none noticed the other. Not as a fellow human being anyway. Everybody had his part to play in the game of life and everybody did just that » (p. 8). Nairobi, la capitale kényane, qui sert de décor et de cadre à l'intrigue des trois romans (*Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976) et *The Cockroach Dance* (1979) de Meja Mwangi est qualifiée de « cruelle », d'« étrange » et de « terrifiante » : les gens y sont indifférents et affairés. Nairobi ressemble à nouveau monde : « a new strange world way out of the universe where every other human being was a rival, every car a charging beast and every building a mysterious castle » (*Kill Me Quick*, p. 3).

Compte tenu de la concentration du secteur économique, administratif, éducatif et socio-culturel dans les villes, celles-ci attirent beaucoup de gens en quête de travail, de bien-être et d'épanouissement. Cependant, la ville sous son aspect éclatant d'eldorado et de pays de cocagne se présente comme un piège qui se referme sur les néophytes en quête de la réalisation de leurs rêves. Tous les personnages de Meja Mwangi qui ont succombé aux lueurs de la ville sont dépeints comme des individus broyés, déboussolés et étrangers qui n'arrivent pas à comprendre ce nouveau monde.

À travers une description de la vie dans les bas-fonds de Nairobi, Meja Mwangi plonge le lecteur au cœur de la déchéance des laissés-pour-compte de la société kényane. Pour Elizabeth Knight, ces trois romans de Meja Mwangi constituent un reflet de la réalité (« a mirror of reality ») : « [Mwangi] has [...] accurately depicted the real life of

Nairobi's inhabitants, the transient workers, the down-and-outs and the underworld behind the gleaming modern façade » (1983, p. 156). Ayobami Kehinde, quant à lui, parle de l'« aesthetics of reality » (2004/2005, p. 223). En effet, dans sa peinture de la réalité sociale, Meja Mwangi accorde une importance capitale à la description minutieuse des « personnages ordinaires », de leur environnement, du cadre de l'action, de leurs caractéristiques sociales et de leur psychologie. Cette description «réaliste» de la vie s'inscrit dans le sillage de ce que Claire Dehon appelle le « réalisme africain ».⁵³ Cependant, Meja Mwangi semble plus proche du courant naturaliste qui, selon Emile Zola (cité par Jarrety, 2001, p. 284), doit « tout voir et tout peindre » – tous les milieux sociaux sont explorés – sans prétention de présenter une copie du réel. Ainsi, le naturalisme, pour Emile Zola, se définit comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament », celui de l'artiste.

Pour s'en sortir, ces néo-citadins ne peuvent que compter sur eux-mêmes et sont prêts à enfreindre les lois. Même, s'ils sont animés, au départ, d'un bon sentiment et d'un réel désir de gagner honnêtement leur vie, la société va les précipiter dans un gouffre sans fin en les marginalisant, et ce faisant leur dénier les droits les plus élémentaires. C'est le cas de Maina et de Meja, dans *Kill Me Quick*, qui après leur diplôme de collègue, sont partis à Nairobi pour chercher du travail. Cependant, leur quête se transforme en un chemin de croix qui les conduit vers une descente aux enfers.

⁵³ Selon Claire Dehon (2002), « le mode réaliste implique : le goût de la vérité – « c'est-à-dire ce que la majorité des hommes [appartenant à une même culture] croit, admet comme possible, dans les événements, le cadre, les personnages, la morale » – la réalité des faits dans leur diversité, l'exactitude dans les détails, une préférence pour le concret, une pénétration dans la représentation de la société, une observation quasi scientifique. Il préfère des personnages ordinaires, souvent médiocres, déterminés par le milieu, décrits physiquement et psychologiquement avec plus de ou moins de détails suivant l'auteur, mais toujours dans le but de les particulariser [...] Le style imite des façons de s'exprimer régionale ou par la classe sociale » (pp. 18-19).

1.1 « La ballade des perdus » ou la descente aux enfers : « *Kill Me Quick* »

L'épigraphe et la dédicace de *Kill Me Quick* donnent le ton d'une atmosphère pessimiste où les protagonistes n'attendent plus rien de la vie car tout effort pour sortir de la misère est voué d'avance à l'échec. Le roman, dédié à tous ceux qui habitent dans les bas quartiers en attendant une issue fatale à leur vie de rebut, ne laisse aucune porte de sortie aux protagonistes : « this little book is dedicated to all those little Mejas still in the back streets of the city, destined to stay until they come of age, when the green van will come and whisk them off to Number Nine ». Ces locataires des bas quartiers sont submergés par une force extérieure contre laquelle ils sont impuissants. En conséquence, comme aucun espoir ne pointe à l'horizon, ils demandent tout simplement que leur souffrance et leur peine soient abrégées :

Days run out for me
Life goes from bad to worse,
Very soon, very much soon,
Time will lead me to the end.
Very well. So be it.
But one thing I beg of you.
If the sun must set for me,
If all must come to an end,
If you must be rid of me,
The way you have done with all my friends,
If you must kill me,
Do so fast.
KILL ME QUICK.

A l'exemple de *The Beautiful Ones*, *Kill Me Quick* s'ouvre sur un ton très pessimiste où les premières pages du roman plongent le lecteur dans un dégoût devant les conditions abominables de survie des deux protagonistes. En effet, le roman s'ouvre sur Maina et Meja

dans un parking vide, près d'un caniveau, dans les bas-fonds de Nairobi en train de manger des tranches de pain rassis et des fruits pourris trouvés dans les poubelles des supermarchés :

There were various kinds of fruit in *various stages of decay*. There were also slices of stale, *smelly bread and a few dusty chocolates*. Some rock-hard cakes glared stonily back at them. [...] The oranges were no longer orange and beautiful but a deathly grey with mould. The cakes were no longer cakes but fragments of rock, and the chocolate looked like discarded shoe polish (*Kill Me Quick*, p. 1, c'est moi qui souligne).

Cette vie d'errance des deux garçons ressemble à celle de Faustin Nsenghimana, le jeune héros dans *L'aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monénembo :

Pour manger, j'escaladais la muraille du marché et avec un morceau de pelle je déterrais les restes d'arachides, de manioc et de bananes vertes pris dans la gadoue. Fallait y penser ! [...] Je lavais ces précieux denrées dans les flaques d'eau des ornières, faisais du feu dans le tas d'immondice de la rue de l'Épargne, et le tour était joué (pp. 48-49).

Aussi, Maina et Meja sont obligés d'attendre le passage des éboueurs la nuit avant d'aller dormir s'ils ne veulent pas se retrouver dans une décharge publique :

The two [boys] waited by the ditch behind the supermarket for the city rubbish collectors to come around. Until then they could not sleep without the risk of ending up in that rubbish dump five miles out of the city. Whenever a night watchman or a policeman was sighted they dived into the spacious culvert to avoid having to explain that somebody had not cleaned their house yet and so they could not go home. [...] Then when the vehicle had gone and there was no policeman in sight they sprinted across the road and hopped into the largest of the supermarket dustbins » (*Kill Me Quick*, pp. 8-9).

Ainsi, la vie des deux protagonistes s'organise autour des poubelles⁵⁴: « the boys [Maina and Meja] fetched food from *bins*, slept in *bins* and lived in the backyards, in *bins* » (p. 9, c'est moi qui souligne). Par effet de métonymie narrative, Maina et Meja sont réduits aux déchets de la société et donc leur place est dans les poubelles. La poubelle, faisant partie intégrante de leur décor, est comparable à leur habitat. Comme le dit Vladimir Propp (1970), l'habitat ainsi que « l'ensemble des qualités externes des personnages : leur âge, sexe, situation, leur apparence extérieure avec ses particularités » font partie des attributs des personnages (pp. 106-107). Ce procédé métonymique où le décor ou l'habitat est assimilé au personnage, selon Roman Jakobson (1963), est peut-être propre aux auteurs réalistes :

C'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste ». [...] Suivant la voie de la contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques (1963, pp. 62-63).

Cependant, Meja Mwangi utilise le symbolisme de la pourriture et de la poubelle non pas seulement pour structurer son roman et mettre en relief les conditions insupportables de ceux qui sont privés de « matunda ya Uhuru », (« [the] fruits of independence » (Odhiambo, 2008, p. 73), mais aussi l'incapacité et l'inaptitude des autorités kényanes à subvenir aux besoins les plus élémentaires de la population. Le minimum vital (logement et nourriture) est un luxe pour les déshérités comme Maina et Meja qui sont condamnés à vivre dans un environnement pollué qui symbolise à la fois la pauvreté, la misère mais aussi la corruption, la gabegie et le clientélisme. Ainsi, la poubelle, dans *Kill Me Quick*, apparaît comme la métonymie de la misère mais aussi un élément de structuration de la narration.

À l'instar de *The Beautiful Ones*, la narration dans *Kill Me Quick* épouse le point de vue des deux protagonistes et du narrateur démiurge. C'est à travers un dialogue sous forme

⁵⁴ La poubelle devient la métaphore de la déréliction sociale où les lieux publics sont jonchés de détritiques de toute sorte. Voir, par exemple, le roman de Pape Pathé Diouf intitulé *La Poubelle* (1984).

d'analepse des protagonistes que le lecteur prend connaissance de la cause de la venue de Maina et de Meja à Nairobi et les conditions inhumaines et dégradantes dans lesquelles ils se retrouvent dans les bas quartiers. Entre deux bouchées, Maina, l'expérimenté des bas quartiers, parle de la vie de la ville (Nairobi) à Meja nouvellement arrivé du village. On apprend que Maina, après avoir cherché en vain du travail, s'est finalement résigné à accepter son sort. Pour apaiser sa colère, il décide d'oublier qu'il est allé à l'école et qu'il méritait plus qu'une vie de rats :

'I tried to get a job' "What qualifications?" they would ask me. "Second Division School Cert..." I would start to say but before I had finished the man behind the desk would roar, "Get out, we have no jobs." [...] There was no job for anybody, anywhere. [So] 'Me I turned into the backstreets and thrived.... And the food is not at all bad if you allow for smell, and such minor things' (*Kill Me Quick*, pp. 1, 2).

Après avoir écouté attentivement les conseils de Maina, c'est le tour de Meja de faire l'expérience de la vie en ville en allant chercher du travail. Si les déboires de Maina sont racontés par lui-même, de son point de vue et donc empreintes d'une certaine subjectivité, les péripéties et les tribulations de Meja sont présentées au lecteur par un narrateur omniscient, un narrateur hétérodiégétique. Ces changements de perspectives dans la narration permettent à la fois à l'auteur de laisser les protagonistes du récit s'exprimer et fournir au lecteur les renseignements, les détails nécessaires à la compréhension du contexte dans lequel se déroule l'histoire. Par la narration omnisciente (caractéristique de la tradition réaliste), le texte permet, par exemple, au lecteur d'avoir accès à la conscience et à l'intimité des personnages. Si la focalisation interne permet de présenter les événements à travers le point de vue du personnage et donc soumis au filtrage de celui-ci, la focalisation zéro, à travers la narration omnisciente, par contre, permet au narrateur de raconter tout sur le personnage dans la mesure où il sait tout de lui. L'utilisation de la focalisation zéro permet de créer une illusion réaliste et donc empreinte d'objectivité.

Comme Maina avant lui, sa quête s'avère infructueuse. Les réponses à leur recherche d'emploi restent toujours négatives où qu'ils aillent. C'est toujours la même histoire et la même chanson : « NO VACANCY. HAKUNA KAZI » (p. 5). Cette quête infructueuse des

deux protagonistes rappelle le constat amer fait par Karega dans *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o:

There is room for all of us at the meeting point of a victorious struggle. Fruits of Uhuru. You do your bit... I do my bit....we move mountain....why not? There was a big city. I walked from office to office and everywhere, it was the same. No vacancy. Hakuna Kazi. Occasionally they would ask you: who sent you? My face became familiar to the door- keepers who sympathized and asked: don't you know anyone big? (p. 124).

Résigné, désespéré et en colère, Meja vient de faire lui-même l'expérience douloureuse de la vie en ville. Cette expérience renforce la thèse de Maina qui lui dit qu'il n'y a de travail nulle part, du moins pour eux qui ne connaissent personne pour intercéder en leur faveur. Leurs qualifications ou leurs diplômes seuls ne peuvent pas leur garantir l'accès à l'emploi.

Meja refoule quelque part dans son subconscient la véracité, la dureté de la vie en ville et le constat implacable qu'il ne trouvera pas de travail pour subvenir à ses besoins et ceux de sa famille. Ce faisant, il abandonne toute recherche et suit les conseils de Maina. Tant qu'ils n'ont pas de travail, il vaudrait mieux se faire passer pour mort.

Sans pour autant baisser les bras, et décider de gagner leur vie d'une façon honnête et digne, les deux protagonistes font n'importe quels travaux pourvu qu'ils arrivent à gagner un peu d'argent. Dans la banlieue résidentielle, ils coupent du bois, arrosent les choux et les fleurs pour des gens fortunés ou revendent des ustensiles en aluminium cabossés, des fils de cuivre, des bouteilles, des boîtes de métal et des morceaux de ferraille qu'ils ramassent dans des poubelles. Ils sont toujours à la merci des gens véreux et peu scrupuleux qui sont prêts à les exploiter ou les voler. Ils arrivent à cette conclusion empreinte de lassitude : « whatever you did, no matter how you did it, nothing ever paid. Everybody tried to cheat you, from the ragged scrap metal buyer to the barrel woman for whom you chopped wood » (p. 10). Dans cette course à la survie, tout le monde veut se servir de l'autre, de son prochain pour arriver à ses fins. Comme le souligne Jonathan Okwe, le héros de *Flowers and Shadows* de Ben Okri : « *we are in a sick society where nobody would hesitate to exploit you if you gave them the slightest chance* » (1980/1992, p. 35, en italique dans le roman).

Ce qui fait que dans cette jungle urbaine qui constitue la toile de fond de ces romans de Mwangi, chaque personnage est un prédateur et/ou une proie potentielle. Le constat de Wanja, l'héroïne de *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o, est sans appel. On est soit un prédateur soit une proie : « In a world of beasts of prey and those preyed upon, you either preyed or you remained a victim » (p. 349). Dans cette société où la devise de la loi semble être écraser ou être écrasé, manger ou être mangé (« eat or you are eaten ») (Ngugi, 1977, p. 347), le choix ou la décision de Wanja ne souffre d'aucune ambiguïté : « I have had to be hard [...] it is the only way [...] the only way [to survive]. No, I will never return to the herd of victims. [...] Never... Never » (Ngugi, 1977, p. 348). Contrairement à Wanja, Maina, Meja et la plupart des laissés-pour-compte appartiennent à la majorité silencieuse sans défense : « [those] who could not, who would never acquire the *fangs* and the *claws* with which to prey » (Ngugi, 1977, p. 349, c'est moi qui souligne).⁵⁵ Ils sont et resteront des éternelles victimes d'un système qui contribue et perpétue l'exploitation, l'injustice sociale et la violence.

Ainsi des bas-fonds des quartiers de Nairobi, les deux protagonistes se retrouvent dans une ferme à vingt kilomètres de la capitale où ils sont logés dans des cases : « crowded together to save land for the more important wheat and maize fields. The huts sat back, some leaning to one side, in a sad group as subdued and resigned as the occupants who day by day toiled on the farm for their miserable pay » (p. 16). Ces cases, infestées de rats et de punaises, sont personnifiées et comparées aux occupants qui sont englués dans un sentiment de soumission et de résignation :

In the glow from the fireplace their [rats] eyes sparkled just like stars. They made a circle just where the roof met with the wall, and apart from their eyes, they were immobile, their dark grey bodies very still. And they were watching the two sleepers. [...] Another moment and they rained down on the two occupants of the hut, a charging mass of furry bodies. Maina saw them come.

'Retreat,' he screamed. 'The bastards are attacking.'

⁵⁵ On utilise volontiers un vocabulaire zoologique pour comparer les êtres humains à des oiseaux de proie où la force brute domine : c'est la loi de la jungle.

Meja twisted and turned in an effort to discourage them, but in effect he left an unguarded opening. One of the beasts charged in. There was a scuffle under the blanket. Meja leaped to his feet and shook the rat free.

‘This cannot go on,’ he cried. ‘The monsters will even eat us while we are asleep. [...]’

Maina gave a slight cry, caught a bed bug and crushed it between his finger and thumb. Involuntary he smelt the finger and groaned (*Kill Me Quick*, pp. 31-32, 35).

On note l’utilisation des symboles thériomorphes : des bêtes chtoniennes fourmillant et grouillant comme les rats et des punaises. Ces bêtes répugantes font partie des images ténébreuses qui, selon Gilbert Durand, communiquent une très forte angoisse face au temps et à la mort (1969/19992, pp. 76 -77).⁵⁶ Ici, l’exagération hyperbolique porte sur des rats et des punaises qui sont comparés à des montres ou à des animaux féroces qui attaquent.

Les deux garçons sont employés comme des ouvriers à tout faire et partagent le salaire d’un adulte en travaillant douze heures par jour (de six heures jusqu’à dix-huit heures). Ils ont droit à leur ration alimentaire quotidienne si, et seulement si, le « tout-puissant et omniscient » contremaître de la ferme est satisfait du travail de la journée : « They were to be provided with a tinful of maize meal every evening at six o’clock, and that only if the foreman was satisfied by the day’s work » (p. 17).

En outre, le patron blanc de la ferme n’hésite pas à les violenter quand ils sont surpris en train de somnoler au lieu de travailler puisque : « Nobody was to stop and rest or worse to sit and rest. He and the foreman exacted punishment if any of the workers was found idling » (p. 20). Un après-midi, le patron trouve Meja en train de faire un somme près du ruisseau d’où il a l’habitude de puiser de l’eau pour arroser le jardin. Sans une autre forme de procès, celui-ci le soulève et le balance au milieu de l’eau.

Malgré les conditions dégradantes et humiliantes dans la ferme, celle-ci semble être un havre de paix comparé aux bas-fonds des quartiers de Nairobi. Ils ont au moins un toit et pour la première fois depuis des années ils ont pris un repas : « that night in their own hut they had their first self-served meal ever. It took them most of the evening to prepare and it was certainly better than the fruit from the back of the market » (p. 18). Si les garçons préfèrent la ferme aux bas-quartiers, il n’en demeure pas moins que leurs conditions d’exploités et de

⁵⁶ Voir le livre premier « Le régime diurne de l’image » et la première partie consacrée à « Les visages du temps ».

victimes les hantent et resurgissent à chaque fois qu'ils pensent à leur famille. Bien qu'ils aient décidé de refouler leurs souffrances, celles-ci ne cessent de les harceler et ils deviennent tristes : « the world was dark, cold lonely and miserable » (p. 22). En effet, le monde n'est que le reflet de leur misère, de leur angoisse devant le devenir. Ainsi, Meja, avec un ton empreint de regrets, de souffrance et de mélancolie, résume leur situation : « Here they were, two educated young men earning one-tenth of what their education entitled them to and living under forced labour conditions » (p. 21). Et leur condition ne semble émouvoir personne :

'Eating from waste bins, sleeping in them and hanging around the backstreets, as though we have no homes. And nobody seems to understand or care.'[...] All the others just saw days come and go as usual, and the moon rise and set as always. But to Meja [and Maina] every dawning day meant more pain and more hopelessness wondering in the world of the lost (*Kill Me Quick*, pp. 27, 105).

Le semblant de répit trouvé dans la ferme ne sera que de courte durée. En effet, une sombre affaire de vol de caméras et de vêtements a mis le feu aux poudres. Apparemment les objets cachés dans la case des deux jeunes seraient un coup monté par Boi. Boi est le cuisinier de la ferme. C'est lui qui a amené Maina et Meja dans la ferme quand son patron cherchait des gens pour travailler à moindre coût. Les relations entre lui et les jeunes se sont dégradées, surtout avec Maina. Maina et Boi se mesurent à la tactique de la « guérilla urbaine » faite de coups bas. Les deux jeunes sont sortis perdants de cette confrontation, car ils sont renvoyés et ramenés *manu militari* en ville où deux ans plus tôt ils avaient commencé leur vie d'errance.

À travers une structure narrative cyclique et une esthétique binaire (comparaison et juxtaposition), le narrateur introduit de nouveau Meja comme dans l'incipit qui ouvre le roman :

Meja sat by the ditch swinging his legs this way and that. A few people passed by engrossed in their daily problems and none of them gave the lanky youth a thought. But the searching eyes of Meja missed nothing. They scrutinized the ragged beggars who floated ghostly past him as closely as they watched the smart pot-bellied executives wrinkling their noses at the foul stench of the backyards. And between these two types of beings, Meja makes comparisons (*Kill Me Quick*, pp. 1, 42).

En effet, le roman s'ouvre sur Meja, nouvellement arrivé du village et à la recherche d'un emploi, assis au bord du caniveau et quand il est revenu en ville après la ferme, on le voit à nouveau s'asseoir au bord du même caniveau. Il doit, comme son ami, tout recommencer : chercher du travail, manger et dormir dans des poubelles, et errer dans des quartiers malfamés de Nairobi. « He went through the same old, old processes he had gone through ages ago when he first left school. He was now more than ever convinced that there was no job anywhere. So he gave up waiting and set about getting used to existing without one » (p. 42). La répétition de l'adjectif « old » et de la préposition « through » sous forme d'une litanie et l'emploi des substantifs « waiting », « getting » et « existing » accentuent l'image du néant qui se dresse devant eux et l'inexistence d'une porte de sortie. Leur vie semble être un éternel recommencement. Cette structure narrative cyclique qui emprisonne les protagonistes où tout effort est voué d'avance à l'échec est abordée précédemment dans la première partie consacrée à *The Beautiful Ones* et *Fragments* d'Ayi Kwei Armah.

Au premier et au troisième chapitres de *Kill Me Quick*, Meja assis sur le caniveau fait une comparaison entre les mendiants en haillons (« ragged beggars » (p. 1) et les cadres bedonnants (« pot-bellied executives ») (p. 1) qui passent devant lui. Le narrateur précise que le regard scrutateur du jeune homme ne laisse rien échapper (« the searching eyes of the young man missed nothing ») (pp. 1, 42) quand il observe les passants. À travers les yeux scrutateurs de Meja, le lecteur peut identifier deux catégories de gens : les riches (« the pot-bellied executives ») et les pauvres (« the ragged beggars ») qui vivent dans deux mondes bien différents. Un gouffre les sépare car les riches aimeraient protéger leurs privilèges et les pauvres, quant à eux, attendent avec impatience leur part du gâteau national.

Meja, affamé et fatigué, à la recherche d'un travail, rentre dans un bureau où le directeur visiblement somnole après un déjeuner copieux. Le directeur, avec une certaine nonchalance hautaine, lève la tête de son travail et jauge le jeune homme : « The manager took his cigar from the corner of his slippers, placed it on the ash tray, took his spectacles next then scrutinized Meja. He took the youth in slow and deliberately, the way a scientist studies a specimen » (p. 4). Le contraste entre Meja et le directeur est évident. Le snobisme ou le mimétisme grotesque du directeur semble sortir tout droit d'un film hollywoodien. Ici la satire du narrateur est dirigée contre l'arrogance de « tous ces gens propres dans les bureaux qui mangent le pays » (Traoré, 1982, p. 98), tous ceux qui se sont emparés des secteurs clés de l'Etat et qui piétinent les autres. L'utilisation de la comparaison et de la juxtaposition met en

lumière l'inégale répartition des ressources, la frustration et le malaise des gens qui sont privés du minimum vital à l'instar de Maina et Meja et l'existence de deux mondes antithétiques qui se regardent en chiens de faïence.

La corpulence et l'apparence physique des personnages accentuent également le gouffre entre les profiteurs/dominants et les exploités/dominés. La description physique du patron de la ferme appelé Gros Porc (« Fat Pig ») (p. 15) par Maina contraste avec la silhouette frêle et fragile de Meja. Quand Meja a été jeté au milieu du ruisseau, il ne s'attendait pas à voir un « géant » :

What he had expected was a big brawny youth or frail old man, not the *giant* who now stood at the edge of the steam. His master's clothes were bulging with the rolls of fat that lay behind them, and his *puffy cheeks* were soft and curled into a funny contented smile. [...] Seeing the *ham hands* and the *massive belly*, he decided against it [telling his master who he thinks is having too much to eat]. Those hands could cause a lot of damage if let loose on a youngster like himself. [...] He laughed, exposing rows of white teeth and a red mouth. The rolls of *blubber* round his neck danced vigorously like rings of necklace (*Kill Me Quick*, pp. 20, 24. C'est moi qui souligne).

Contrairement à la corpulence malingre qui caractérise les « morts-vivants », les affameurs sont dépeints comme des gens jouissant d'une bonne santé, d'un embonpoint insolent et s'exhibant avec des ventres proéminents et bedonnants. Sans doute l'image de mi-homme et mi-animal avec « puffy cheeks », « ham hands » et « massive belly » et l'utilisation du lexique se rapportant au domaine animal comme « boomed, » « roared » et « blubber » renforcent le caractère grotesque de ce personnage. Cette description rappelle au lecteur le profil d'Amankwa, le marchand de bois, dans *The Beautiful Ones*. Il est décrit ainsi : « a belly swathed in kente cloth. The feet beneath the belly dragged themselves and the mass above in little arcs, getting caught in angular ends of heavy cloth » (*The Beautiful Ones*, p. 27). Aussi, il a une gueule de loup (« [Amankwa's] mouth was a wolf shape ») (*The Beautiful Ones*, p. 27). Amankwa est comparé à un loup, un prédateur, prêt à sauter sur sa proie. La bestialisation de ces personnages et l'image thériomorphe « gueule de loup » qui se dégage servent à les ridiculiser et à dénoncer leur cupidité/avarice et leur caractère inhumain. Ce sont des fauves humains avec des « gueules dévorantes ». Selon Gilbert Durand, « c'est donc dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de

l'animalité : agitation, manducation agressive, grognements et rugissements sinistres » (1992, p. 91). Ces figures grotesques rappellent l'oeuvre allégorique *The Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan⁵⁷. Voyant l'énorme stature du contremaître, Meja en déduit : « it took men like him to make the others miserable » (*Kill Me Quick*, p.17).

Ironie du sort, cette société qui prive les jeunes de l'insertion dans le tissu social en les marginalisant et en les excluant des activités socio-économiques, fermant ainsi toute possibilité aux jeunes de subvenir dignement à leurs besoins vitaux, cette société qui produit les désœuvrés et les pousse au vol et aux petits crimes n'accepte pas les petits truands. Meja qui porte à vie les séquelles d'un grave accident de voiture a été propulsé sous les roues d'une « Ford Capri toute neuve » par une foule en furie et un policier qui croyaient qu'il avait volé des « pierres précieuses ». Mais en réalité, le paquet que Maina lui a lancé quand il est poursuivi par le surveillant du supermarché ne contient que deux pommes pourries :

Meja was still holding the thing Maina had thrown to him in his hands. Now that he was no longer in any hurry he decided to have a look. The parcel was lying in his outstretched hands, and through a wide tear in the wrapping, he looked. He stared at it long and hard. At first he did not believe what he saw. But it was there, as much as the killing pain and everybody was staring at it curiously.

A man dressed in the supermarket attendant's uniform stepped forward and grabbed at the parcel. The wrappings came off and the thing rolled out on to Meja's bloody hands.

Two rotten apples.

[...] 'He had them,' he [the supermarket attendant] screamed. 'He had them.'

'What?' he [the policeman] asked him.

⁵⁷ L'influence, la popularité de *The Pilgrim's Progress* en Afrique Occidentale est mentionnée par Claude Wauthier dans son ouvrage, *L'Afrique des Africains* (1977, p. 321). Bernth Lindfors, dans son article « Amos Tutuola and D.O. Fagunwa » signale l'existence d'une version abrégée de cet ouvrage dès 1937 (1970, p. 64). Philip Whyte (2003, p.138) se référant à une lettre publiée dans le *The Journal of Commonwealth* (7, 2, December 1972, p. 156) et à un article dans ce même journal datant de 1971, p. 141, signale l'existence des éditions de cet ouvrage en quatre langues africaines et la traduction de celui-ci en yoruba qui remonte à plusieurs années avant la deuxième guerre mondiale. Par ailleurs, Philip Whyte (2003, p. 119) estime que « l'influence de Bunyan se manifeste dans *The Beautiful Ones* sur le plan formel essentiellement ». Il ajoute que : « Sans que l'on puisse affirmer que *The Beautiful Ones* à l'inverse des contes de D.O. Fagunwa et, dans une moindre mesure, ceux d'Amos Tutuola, soit calqué sur l'allégorie de Bunyan, il est néanmoins possible d'établir une série étonnante de ressemblances entre ces deux ouvrages qui écartent, par leur nombre et leur précision, toute hypothèse de simple coïncidence » (p. 138). Se basant sur un article de Bernth Lindfors (1995, p. 64), Philip Whyte (2003, p. 138) met en exergue la familiarité d'Ayi Kwei Armah avec cette oeuvre de Bunyan.

‘The gems, the gems,’ the man cried hysterically (*Kill Me Quick*, pp. 44-45).

La vie d’un Meja dans la société post-indépendante kényane vaut moins que deux pommes pourries. Sa vie, comme dirait Ahmadou Kourouma, ne vaut pas plus que « les chiures d’un charognard » (1968/1970, p. 23). Lors de cette course poursuite, les deux amis se sont séparés. Cela permet au narrateur de se focaliser maintenant sur Maina. Depuis le début du roman jusqu’à l’accident de Meja (Chapitres 1-3), le narrateur omniscient s’est plutôt consacré aux faits et gestes de Meja.

Les chapitres 4-7 sont exclusivement consacrés à Maina. Sa fuite le conduit dans la banlieue résidentielle. Il se sent mal à l’aise comme un spécimen égaré : « a moving rag among the trimmed hedges and the big cars » (p. 46). Il se presse pour sortir de ce lieu qui ne correspond pas à l’habitat naturel des rebuts de la société. Ses haillons tranchent avec le « gleam » des luxueuses villas, des haies bien taillées et les grosses voitures de ces beaux quartiers d’où échappent des airs de « cha-cha-cha », et de « soul music ». L’odeur de la cuisine qui attend les fortunés fait gargouiller son ventre. À cet instant précis, il se souvient de Meja et des pommes.

Au croisement de la route de la Colline et celle de la Forêt, Maina rencontre Razor, un ancien camarade de classe, qui lui vante les exploits d’une bande dont il serait le chef. Sans savoir ce qui est arrivé à Meja, Maina et Razor tentent de le trouver dans les poubelles et derrière le supermarché, près de l’égout, son endroit de prédilection, mais en vain. Vu la puanteur de l’endroit et les grimaces de Razor, Maina se résigne à poursuivre sa recherche et promet de revenir plus tard.

Suivant Razor, ils sortent de la ville mais Maina ne demande pas à son ami où ils vont car Razor semble savoir où il met les pieds. Ils sont arrivés à « Shanty Land », le bidonville de Razor, si vite que Maina ne croit pas ses yeux. Les disparités qui existent entre la ville et ses grattes ciels, ses quartiers résidentiels bien propres et bien entretenus et les ghettos/les bidonvilles aux odeurs fétides, aux décharges à ciel ouvert et aux ruelles sales et repoussantes sont criantes : « They [Razor and Maina] came to the shanties so abruptly that Maina was stunned by the quick change from the city and its skyscrapers. [...] Maina held his breath at a sight he would never have thought existed, out of the fiction books he had read at school » (p. 51). Maina, confronté à la réalité de « Shanty Land », fait un parallèle avec des romans qu’il a lus à l’école : il n’y a plus de différence entre la fiction et la réalité. Cependant,

Maina ne mentionne pas les livres auxquels il fait allusion. Les cabanes de « Shanty Land » ressemblent à un immense « dépôt d'ordures » :

The shacks were built of paper, tin, mud and anything that could keep out the rain, thrown together in no particular pattern. The shacks were so closely built that from the top of the rise where Maina and the Razor paused to gaze at the view below them, they looked like *a rubbish dump* full of paper and shining tin. A humming noise floating from the shelters was the only sign that there were people within. [...] *The air was heavy with the smell of smoke, urine and countless other odours.* [...] All he could see was a lot of desperately poor people trying their best to hold on to the only thing they had in the world, Life. A very pitiable lot indeed, but they did not seem to be suffering from self pity. They seemed to be getting along with their dark little hole and their fat cigars very well (*Kill Me Quick*, pp. 51, 53, c'est moi qui souligne).

La description de « Shanty Land » et des bas quartiers de Nairobi montre une pauvreté sordide et des conditions sanitaires déplorables dans lesquelles vivent les laissés-pour-compte, les plus fragiles de la société, ceux qui, comme Meja et Maina, « had fallen into the darker side of life » (p. 105). Le parallèle fait entre les bas quartiers/ « Shanty Land » et les banlieues/quartiers résidentiels fait écho à cette organisation de la ville coloniale que Frantz Fanon a dénoncé dans son livre *Les Damnés de la terre* (1961). Selon lui, la ville coloniale est divisée en deux zones : le quartier des Blancs et le quartier des indigènes. Le premier est bien organisé et bien soigné tandis que le second est sale et privé des services de base :

La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, où les poubelles regorgent toujours de restes inconnus, jamais vus, même pas rêvés. [...] Les rues de leur ville sont nettes, lisses, sans trous, sans cailloux. La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville de colon est une ville de blanc, d'étrangers. [Tandis que] la ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu malfamé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. [...] La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautreée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots (1961/2002, pp. 42-43).

Cette description de la ville coloniale⁵⁸ correspond à la description faite par maints romanciers africains à propos des villes et des capitales africaines postcoloniales. Rien n'a été fait pour pallier ces dysfonctionnements après les indépendances. La nouvelle bourgeoisie noire et les élites se sont empressées d'occuper les locaux et les quartiers résidentiels laissés vacants par le départ de leurs maîtres. Ainsi, les différences raciales de la période coloniale se sont transformées en différences sociales après les indépendances. Ce constat amène Roger Chemain à dire qu' « avec l'indépendance, la ségrégation n'a fait que se déplacer, et, de raciale, elle est devenue sociale » (1981, p. 88). Dans *Graceland* (2004) de Chris Abani, par exemple, Elvis, le héros, est choqué par l'état de délabrement et de saleté de son quartier Maroko. De même, il reste pantois devant la propreté irréprochable et insolente du quartier des riches :

As he left the buka and walked to the bus stop, Elvis realized that nothing prepared you for Maroko. Half of the town was built of a confused mix of clapboard, wood, cement and zinc sheets, raised above a swamp by means of stilts and wooden walkways. The other half, built on solid ground reclaimed from the sea, seemed to be clawing its way out of the primordial swamp, attempting to become something else.

As he looked, a child, a little boy, sank into the black filth under one [of] the houses, rooting like a pig. [...] To his left, a man squatted on a plain walkway outside his house, defecating into the swamp below, where a dog lapped up the feces before they hit the ground. [...]

On the way there [residential area] he [Elvis] had been stunned by the smooth tarred roads, well-laid-out grounds, huge villas and mansions in white, high metal fences patrolled on the inside by stone-faced guards armed with automatic rifles (pp. 48, 164).

Maina intègre tant bien que mal la bande de Razor. Après avoir été initié au vol pendant quelques temps, Maina passe son test, son baptême de feu haut la main en réussissant

⁵⁸ Voir, par exemple, le roman *La Carte d'identité* (1980, pp. 17-19) de Jean-Marie Adiaffi. Parlant de Nairobi, la ville coloniale, J. Roger Kurtz écrit : « The early planning commissions – the Williams Report of 1907, the Simpson Report of 1913, and the Feetham Report of 1926 – recommended explicitly racial segregation as the basic for city planning. As Nairobi grew, a strikingly polarized residential pattern developed, with spacious white areas in the north and west, the densely populated African sections to the south and east, and the Asian areas as a sort of buffer in between » (1998, p. 78).

à dérober une veste avec son portefeuille au domicile du propriétaire. Avec cet argent, la bande retrouve vie et enthousiasme :

For the first time in a long time, there was merriment and feasting in the little drab hut in the middle of Shanty-Land. Food littered the floor and talk flowed as freely as the Nubian Gin in the little white bottles. The gang devoured the food efficiently and savagely and talked in grunts, their cheeks filled to bursting point. They had never owned so much money, nor so much food and drink in their lives, and they said so (*Kill Me Quick*, p. 65).

Maina retrouve ainsi un tant soit peu la joie de vivre et la chaleur humaine qu'il a ressentie dans la ferme. Mais la faim, la disette et l'ennui prennent le dessus dans la bande dès que l'argent est fini. Dès lors, il faudra trouver d'autres moyens pour renflouer la caisse de la bande. Après plusieurs « patrouilles » stériles, c'est-à-dire plusieurs tentatives de vol, les membres de la bande vivent en autarcie comme des êtres en hibernation qui attendent des beaux jours, des jours meilleurs : « [w]hen there was no Nubian Gin and no food and bhang, absent also were fun and laughter, song and life » (p. 77). Dans la cabane, les occupants sont dans un état désespéré :

The gang was sober in, sober and hungry and as gloomy as ever. [...] The gangs were lying in an assortment of weird positions. They only showed that they were alive by occasionally opening their eyes and finding a better position for their bottoms. [...] The gang idled, weighed down by their hungers and hopelessness (*Kill Me Quick*, pp. 77, 79).

La faim qui tenaille Maina et les siens les oblige à penser à d'autres stratagèmes pour avoir de l'argent et de quoi manger. C'est ainsi que Maina concocte un plan pour détourner du lait livré aux habitants de la Retraite et de l'Impasse pour le donner à son tour aux habitants de l'avenue des Cèdres qui visiblement durant plusieurs mois n'ont pas été livrés car aucune laiterie de la ville ne veut plus leur livrer du lait.

Durant une semaine, les habitants de Retraite-Est et de l'Impasse Ouest n'ont pas reçu leur lait habituel contrairement à ceux de l'avenue de Cèdres : « the occupants of Cedar Avenue had sweet white milk, enough to drink and swin in [...] and some husbands were even thinking of putting milk money into their monthly budget » (p. 85). Après plusieurs

protestations et réclamations de la part des habitants des quartiers lésés auprès de la laiterie centrale pour son manque de livraison, et après plusieurs réunions pour percer le mystère, deux policiers sont envoyés pour accompagner le livreur officiel du lait et démasquer le voleur. Terrés dans la brume matinale, les deux policiers ont suivi Maina dans ses manigances/manèges jusqu'à la dernière minute. Il dépose la dernière bouteille après l'avoir embrassée dans un élan de mission accompli et des chansons plein le cœur et sur les lèvres. Mais quand il se retourne pour partir, il se retrouve nez à nez avec deux policiers :

He froze in his steps even as the song did on his lips. Real cold sweat broke all over his skin and mingled with the damp left by the drizzle. His muscles slowly contracted as his eyes darted this way and that looking for a gateway. There was none. The two black-coated men blocked the only way out of the verandah. The game was up.

Maina dived, aiming for the only route to freedom-between the startled policemen. But he slipped as he left the verandah and went crashing into the waiting arms of the law. Handcuffs clicked. Then his captors set about showing him how not to treat two detective inspectors on night duty.

Maina's head and body were aching from the beating when at last a patrol car pulled up and he was hauled in. [...] Just as the street lamps flickered off, a police patrol car headed away from the suburbs, a handcuffed milk-thief between two satisfied detectives in the back seat (*Kill Me Quick*, pp. 88, 89).

Soulignons dans ce passage la violence des policiers et l'inévitable descente aux enfers de Maina. Ce dernier, qui veut simplement travailler et gagner sa vie, est devenu, par la force des choses, un voleur, un voleur de lait, un criminel et un fléau social que la société doit écarter. Arrêté, il est envoyé en prison et à la cellule numéro 9999 (« CELL 9999 ») considérée comme la cellule où sont incarcérés les plus grands bandits du pays (« the den of the most crooked ruffians in the country ») (p. 117) et censée détenir les « durs des durs » : « the hardest of the hard cases » (p. 117). L'ironie dévastatrice de l'auteur montre ici l'hypocrisie de la société qui qualifie les petits voleurs de : « most crooked ruffians » ou de « the hardest of the hard cases » alors que ceux qui les maintiennent dans ces conditions sont des criminels véreux. Meja et Maina sont-ils « les durs des durs » ?

Après l'arrestation de Maina, la narration se focalise de nouveau sur Meja (chapitres 8-10). Il décide de regagner son village dès sa sortie de l'hôpital avec l'aide d'une infirmière

qui lui a donné les frais de transport. Arrivé au village, Meja – « a young man with tattered clothes and a bewildered face » (p. 89) – a du mal à rentrer chez lui, à affronter sa famille après tant d'années d'absence et d'errance : « Having to go home after so many years of hopelessness and nothing to show for it! Nothing but scars of misery and rough living [...] seemed like the worst nightmare he had ever had » (p. 91). Au carrefour qui mène à la maison familiale, il reste indécis. Plongé dans ses pensées, il sursaute quand la voix de sa petite sœur le fait sortir de ses rêveries.

Sa rencontre avec Wanbui, sa petite sœur ne fait qu'augmenter sa souffrance et il se sent torturer par les événements de sa propre vie. Cette rencontre ravive ses souvenirs, la ramène plusieurs années en arrière quand il avait terminé ses études et était parti en ville pour chercher du travail. Dans l'euphorie, il avait promis plein de choses à des gens. Il avait promis un petit collier bleu à sa sœur qui ne manque pas de le lui rappeler. À cet instant, son malaise, son impuissance, et sa confusion deviennent de plus en plus insupportables :

His head was swimming again. Memories flew through his head; school, books, offices, dustbins, dustbins, dust... There his mind faltered. He dug his fingers into the dust to support himself. Then he withdrew his scarred hand and dug it into his pocket to hide it. [...] The little sister remembered about the necklace. How much more would the others remember? Would they understand how he failed to get the job? And the scars and the limp and tattered clothes and battered body and, no! He just could not explain. [...]

Years of hopelessness passed through his mind and he saw in them two youths loitering around the dustbins in the backstreets. Almost a year and half of eating rubbish, then months on a hospital bed. [...] Of the borrowed money now only one shilling remained in his pocket and that was hardly enough for a necklace of any colour. Neither could it help pay for the school fees. [...]

Meja's body was quite rigid and tears flowed down his cheeks. His muscles were tense and at the corners of his mouth a little froth formed. [...] [And] with a cry of despair the boy [Meja] collapsed on the grass (*Kill Me Quick*, pp. 95-97).

Le traumatisme physique et psychologique de Meja est la conséquence de la violence dont il a été l'objet. Dans les souvenirs qui lui traversent l'esprit transparait le cycle de sa vie : de l'école en passant par les bas-fonds de Nairobi et son retour au village. Ce cycle rappelle une réflexion de Baako dans *Fragments* quand il regarde le nouveau-né d'Araba :

« Babyhood, infancy, going to school... the thought of a person having to go through the whole cycle again brought back his nausea... » (*Fragments*, p. 86).

C'est justement le chemin que Meja est obligé de refaire malgré sa « nausée » car il n'a pas le courage de revoir ses parents dans cet état de défiguration. Par conséquent, il repart en ville comme la première fois sans aucune conviction de s'en sortir cette fois. Ce qui importe cette fois-ci, c'est d'être le plus loin possible de son village et de sa famille. Sur le chemin de retour et à quatre kilomètres de la capitale, Meja réussit à trouver un travail dans une carrière.

Cette carrière avec sa grande falaise (« high cliff » (p. 104), ce rocher presque invincible (« almost invincible ») (p. 105) est le symbole d'une société qui ne parle que le langage de force brute, rien de plus (« it [the rock] understands nothing less than strength ») (p. 110). De ce fait, Ngigi, un ami qui introduit Meja au contremaître, lui donne des conseils :

'You have got to meet strength with strength. Hit it hard. You cannot afford to be kind to this kind of primitive strength. [...] You have got to make use of tact as well as strength. You cannot hurt the rock by feelings. It understands nothing less than strength. Just go about it cleverly. Follow the line of weakness on the rock and you will bring the whole mountain down. Otherwise you will kill yourself (*Kill Me Quick*, pp. 107, 110).

Meja, en mettant les conseils de son ami en pratique, a réussi pour quelques temps à avoir du travail et un peu de répit. Tout comme pour le rocher, la société, elle aussi, a une « ligne de faiblesse » qu'il faut exploiter pour réussir. Dans la même veine, Jonathan Okwe, dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri affirme : « The society in which we live is a complexe one. To get anything out of it you have to rise above the system. [...] Today, one is either big or small, you either clutch at the straws or you swim » (1980/1992, p. 73).

Le chapitre 10 débute avec un fourgon vert qui amène Meja en prison. C'est dans cette prison et dans la même cellule 9999 que les deux garçons se retrouvent après plusieurs mois de séparation. Meja profite pour raconter à Maina et aux prisonniers de la 9 ses mésaventures depuis la course poursuite du supermarché jusqu'à son arrivé à la prison. On apprend que son emploi dans la carrière a été de courte durée car il n'y avait plus de rocher et il a été licencié. Devenu à nouveau oisif et sans emploi, il revient en ville où il tombe dans le banditisme et enfreint la loi : « We did almost everything it is not right to do. We picked

pockets, snatched purses, cheated, robbed, everything. We fell in with gangs and went from bad to worse. Short of murder we did practically everything. [...] ‘We became very daring. We broke into houses in daylight’» (p. 122). Soulignons que la narration retrospective des faits par Meja a une fonction explicative. L’humour, le rire et les blagues qui ponctuent les récits des prisonniers ainsi que la banalisation des faits leur permettent de survivre. « L’humour », comme le dit Eugène Ionesco, « est ma décharge, ma libération, mon salut » (1966, p. 228).

Fatigué de la vie en ville et de la prison, Maina fait à pied les cinquante kilomètres qui séparent la ville de son village. En route, il pense à ces années passées en ville et la dislocation de la bande de Razor. Razor est retrouvé mort un matin au bord de la route dans un fossé tué par l’alcool et le chagrin. Les autres membres ont essayé de réorganiser la bande mais en vain. De temps en temps, il s’arrête pour se reposer et sans cesse il est submergé par des questions. Tout comme Meja, rentrer chez lui est un cauchemar. Mais contrairement à celui-ci, Maina n’a pas fait demi-tour. Cela fait dix ans qu’il n’est plus revenu au village et il se demande : « Would his family recognize him? In that time he had changed from a boy to a man, from a man to a thief and robber and on to a jailbird and a wreck. Would they see in his rotten body the son they lost? » (pp. 128-129).

La décrépitude, la métamorphose physique des deux protagonistes et leur fragilité psychologique dénotent une vraie déchéance. Habillés en loques, avec un corps crasseux, des pieds pleins de cornes et les ongles des orteils « bizarrement redressés » et considérés comme une « épave humaine » dans un « corps pourri », Maina et Meja sont laids, hideux et à la limite repoussants. Cette « désagrégation de l’individu », selon Michel Pruner, fait écho aux « personnages de l’absurde »⁵⁹ qui sont omniprésents dans « les théâtres de l’absurde ». Cependant, ici c’est la condition humaine qui provoque la déchéance :

⁵⁹ C’est le cas, par exemple, d’Alice dans *Le Tableau* d’Eugène Ionesco. Elle est présentée comme une créature affreusement laide : c’est une « très vieille femme, manchote » avec des « cheveux blancs, dépeignés sous sa coiffe ». Elle porte un « tablier sale, gros souliers ou sabots ou pantoufles sales » et « se mouche avec ou dans les doigts » (Ionesco, 1954/1981, p. 383). Aussi Krapp, le personnage dans *La dernière bande* de Samuel Beckett, est décrit comme un « viel homme avachi » avec un « visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé ». Il est « très myope » et a une « voix fêlée très particulière » et une « démarche laborieuse ». Sa tenue vestimentaire accentue sa décrépitude : il porte un « pantalon étroit, trop court, d’un noir pisseux [...] une chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col » (Beckett, 1959, pp. 7, 8).

Les infirmités, les difformités et les métamorphoses montrent l'individu morcelé dont le corps meurtri révèle l'inexorable déchéance. Chez les personnages de l'absurde, la jeunesse, la beauté, l'harmonie ont disparu. [...] Sous le ciel vide d'un monde dépourvu de signification, le personnage absurde n'est qu'un clochard trahi par un corps qui lui échappe. Les images qui nous sont données de lui sont violentes et dérangeantes (2005, pp. 78-79).

Le dernier chapitre (chapitre 12) du roman s'ouvre avec le même fourgon vert et le même chauffeur qui amène Meja en prison. Le narrateur décrit la scène de la même manière et avec les mêmes mots que dans le chapitre 10. Les deux paragraphes qui débutent les chapitres 10 et 12 sont identiques :

The green van turned away from the main road and drove along the dust-road leading to the prison. It was late in the afternoon and the driver, feeling hot and tired, disregarded the thirty miles per hour speed limit. [...] At the heavily built gates half a mile further on, the van stopped, the gates were thrown open, and the driver turned into the inner compound. Over at the office he stopped, jumped out of the cab, stretched himself and yawned lazily.

The aged Chief Warder saw the prison van come and watched the usual driver step out. He watched the van and its driver for a moment wondering what they had brought him this time. He bet with himself which one of his usual boys the van had brought back, then walk out of the office to find out. He walked slowly, deliberately slowly, to the van driver (*Kill Me Quick*, p.113 ou p. 137).

Cette symétrie ou ce parallélisme formel souligne le caractère inéluctable de leur déchéance et de leur descente en enfer. On note une certaine banalité de la répétition des événements. La notion de cercle infernal est renforcée par la répétition mot à mot de la même description. Cette technique est déjà utilisée par Meja Mwangi quand les deux protagonistes reviennent en ville où ils doivent tout recommencer. La vie, rythmée par un immobilisme tragique, devient un fardeau. Tout effort quel qu'il soit devient futile. L'image du cercle apparaît comme la base, le vecteur de la narration. Les prisonniers de la 9 reviennent toujours en prison avec le même fourgon vert et apparemment sans se plaindre. Cela devient pour eux une routine. Un des prisonniers signale à l'intention de Meja qu'il revient en prison pour la neuvième fois. Aussi, le narrateur après avoir raconté l'accident de Meja et sa tentative avortée de retour au village et son emploi dans la carrière, revient encore une fois sur cet épisode qui est raconté cette fois-ci par l'intéressé lui-même. Ainsi, la double narration, celle

du narrateur et celle du protagoniste, donne l'impression au lecteur d'être en face d'un récit qui n'avance pas. Les événements se succèdent, se ressemblent et sont sans cesse martelés. Cela permet à l'auteur de changer les points de vue et montrer la gravité de ces événements sans pour autant ennuyer le lecteur.

Également, sur le plan de la narration, le voyage des deux héros du village à la ville et leur retour au village correspond à la structure tripartite que l'on retrouve dans le conte ⁶⁰ et le *Bildungsroman*. Selon Joseph Campbell, dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), tous les mythes répondent aux mêmes schémas archétypaux, « séparation–initiation–retour » : « A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and [...] the hero comes back home from his mysterious adventure with the power to bestow on his fellowman » (1949/2004, p. 28). Ce schéma – le départ du héros vers une terre inconnue, les dangers et les épreuves qu'il affronte et son retour – correspond au voyage initiatique entrepris par Baako dans *Fragments*, Maina et Meja dans *Kill Me Quick* excepté que Baako est interné après son retour, Maina attend probablement sa pendaison et Meja n'a pas eu le courage de rencontrer sa famille.

Le traumatisme de Meja dû à son accident est mentionné plusieurs fois dans le roman (pp. 96, 99, 108, 117, 140) comme pour marteler l'aspect permanent et irrémédiable de la violence. À chaque fois que l'état piteux de sa main, ses cicatrices et son boitillement sont mentionnés, Meja est parcouru par des frissons et se souvient de ce moment fatal : « instinctively Meja heard that fatal honk and could not help looking behind » (p. 117) ou « in his [Meja's] subconscious mind he heard the honk of that fatal car and instinctively spun round » (p. 108).

De plus, sa rencontre avec sa petite sœur, par exemple, permet une nouvelle fois au narrateur de revenir sur l'accident et de montrer que les conditions de vie au village ne sont guère reluisantes. La description de Wambui laisse apparaître la misère de cette dernière et celle de sa famille : « The rays of the setting sun fell on a tiny twelve-year-old girl standing in front of him [Meja]. She [Wambui] was dressed in a dirty calico sheet knotted over one shoulder and fastened with a pin below the armpit. [...] The only thing that showed that the little creature was a girl were the two pimples of breasts that stuck out of her thin

⁶⁰ Voir, par exemple, *La morphologie du conte* (1928) de Vladimir Propp.

chest » (p. 93). À la vue de sa sœur, cette petite forme pitoyable (« pathetic little figure » (p. 93) happée visiblement par la misère, Meja est saisi de malaise. Cependant, Wambui ne fait pas attention au malaise de son frère. Étant contente de le retrouver après de nombreuses années, elle lui pose des questions sur sa main mutilée :

‘Show me how to write your name, Meja,’ she told him.

Automatically the scarred right hand shot out of the pocket and started writing on the dust. The little girl was again hypnotized by the hand with its shiny scars and twisted nails.

‘Your hand,’ she said again. ‘Let me see.’

Before he could hide it she lifted the torn hand in hers and scrutinized it, fright paralyzing her face. She looked at the crooked hand and the bones that showed through the skin.

‘What happened to it?’

‘Nothing,’ he moaned.

His heart started racing again. His mind whirled. Dustbins flew through it, cars, policemen cars, people and... at the back of his mind brakes screamed. (Kill Me Quick, p. 96, c’est moi qui souligne)

Meja, revenu pour la énième fois en prison, apprend aux détenus qui s’impatiente du retour de Maina que ce dernier a tué un homme et une femme quand il est rentré chez lui au village et qu’il attend d’être pendu. Ses camarades de cellule, frappés par cette mauvaise nouvelle, sont tristes et abattus. Meja en déroulant le film de leur vie ne comprend pas comment et pourquoi ils sont arrivés à cette situation, comment et pourquoi ils sont devenus des criminels : « I don’t even understand how we came to be among criminals. I honestly don’t know. We never even thought of it when we were together. He shook his head painfully and the tears overflowed. [...] ‘Why did this have to happen to him? They say it is fate but is it really? Is it?’ » (p. 149). Ces questions rhétoriques de Meja suscitent beaucoup d’interrogations d’ordre social et sociétal qu’il convient d’aborder.

1.2 Radioscopie d'un dysfonctionnement

À l'issue de la description des vicissitudes, des péripéties et des rêves déçus de Maina et Meja plusieurs questions restent en suspens. Le narrateur, en filigrane, évoque plusieurs problèmes sociaux et laisse le lecteur se demander lui-même pourquoi ces jeunes hommes, bienveillants et studieux, sont tombés du « côté obscur de la vie » ? Pourquoi deviennent-ils des délinquants, des petits voleurs ou de petits « criminels » ? Quelle solution le gouvernement kényan apporte-t-il aux problèmes de chômage des jeunes ? La formation des jeunes est-elle adaptée aux besoins du pays ?

D'une manière ironique le narrateur pointe du doigt la naïveté des gens qui pensent que c'est le destin qui a poussé Maina, Meja, la bande de Razor ou les prisonniers de la cellule 9 à devenir des voleurs ou des criminels : « *They say it is fate but is it really? Is it?* » (p. 149, c'est moi qui souligne). A travers une focalisation interne (ici le point de vue de Meja), le narrateur questionne et condamne les conditions qui poussent les jeunes à basculer dans le crime. Soulignons la présence à peine codée de l'auteur dans la narration qui relève de l'esthétique du roman populaire. Ces questions rhétoriques de Meja poussent le lecteur à réfléchir sur les mécanismes sociaux qui empêchent ces jeunes à aspirer à un avenir meilleur.

Ainsi, il est important d'identifier les circonstances qui ont poussé ces jeunes plein d'espoir et d'avenir à devenir des bandits. Commentant les questions de Meja, Johansson Lars suggère que : « with [these questions], the fates of the protagonists are called into question. There is an implicit criticism in Meja's way of asking. Concrete societal forces are hinted at » (1990, p. 38). Sont-ils devenus hors la loi à cause du destin ? Probablement pas. C'est la société dans laquelle ils vivent qui les a poussés dans le crime. En leur refusant l'accès à un minimum vital pour satisfaire leurs besoins physiologiques et physiques, la société implicitement ou explicitement les pousse au crime : « it is the actions of men and women – or society, which determines the vector of any individual's life » (Odhiambo, 2007, p. 142). De plus, la corrélation entre le chômage et la criminalité n'est plus à démontrer. Comme le dit Tom Odhiambo (2007) :

The transition from juvenile delinquency and criminal behaviour of the youth to the hard-core adult criminals portrayed in the fiction is due to the society's inability to provide opportunity

for socio-economic advancement for the youth and also because of inequitable distribution of wealth and economic resources (p. 135).

Les jeunes ont eu recours au vol uniquement pour satisfaire leurs besoins primaires : manger, boire et se vêtir. Par exemple, les gangs de Razor dès qu'ils ont de l'argent font la fête, boivent et mangent jusqu'à ce que cet argent s'épuise pour penser à voler de nouveau.

Pour juguler le problème du chômage qui entraîne les jeunes à commettre de petits larcins, le gouvernement ne propose aucune solution si ce n'est de les envoyer en prison tandis que les fossoyeurs eux sont en liberté : « there is no way to live but to steal or, in the case of women, to turn to prostitution. The government, however, inflicts a very stern penalty on theft and prostitution » (Tsuchiya, 1978, p. 572). Les jeunes sont oisifs parce qu'ils sont sans emploi. Ce qui est à la fois surprenant et désolant est que les jeunes prisonniers de la 9 préfèrent la vie en prison à la vie hostile qui les attend dehors : c'est le monde à l'envers. On doit être réellement désespéré pour préférer la prison à la liberté. Mais pour Maina, Meja et « les durs des durs » de la 9, la prison constitue un refuge contre le monde extérieur :

The four white-washed walls [jail] spelt freedom and security. Within these four walls of Number Nine only did he feel secure in the whole world. The food here was better than any he had eaten anywhere else in the city. And then the smiling lively faces around him. He remembered the disinterested blank looks of the faces in the city streets and shook his head. (*Kill Me Quick*, p. 141).

Et pour Meja, la prison est mieux par rapport à sa vie d'errance : « if all one did in prison was eat and drink and get himself locked up and counted like cattle, things were not very bad » (p. 119). Ngugi, l'un des prisonniers, renchérit en qualifiant la vie de détenus de « vie facile » : « Here we eat and sleep and get counted and locked in cells. Better than most hotels in town. There is no charge for it whatsoever » (p. 119). Ce même sentiment de contentement transparait dans les graffitis qui se trouvent sur les murs des toilettes dans *The Beautiful Ones* : « PRAY FOR DETENTION, JAILMAN CHOP FREE » (p. 106). Une ironie amère et accusatrice se dégage de ces remarques des prisonniers et pointe du doigt le laxisme, l'incapacité des dirigeants qui ne font rien pour trouver des solutions appropriées et adaptées aux problèmes d'emplois qui se posent avec acuité. Si les garçons doivent venir en

prison pour pouvoir manger, avoir un toit, retrouver la chaleur humaine et ne plus à supporter les regards de dédain et de mépris de la part de la société, on est en face d'une société qui a perdu tous ses repères.

Malgré les mauvais traitements en ville, Maina ne peut pas et ne veut pas retourner au village parce que :

There is no place to go back home to. My father owns two acres of land. Not big enough for even one little hut. So he has bought a house in the village and uses the land for food. I have three brothers and two sisters at home. The bit of land is not enough. [...] You see why I can't go there? [...] They would not want me back there even though they might not say it. I would only increase their misery (*Kill Me Quick*, pp. 27-28).

La situation critique et lamentable dans laquelle se trouve la famille de Maina n'est malheureusement pas un cas isolé. La majorité des paysans après les indépendances n'ont pas assez d'argent pour s'acheter des terres cultivables. En faisant allusion aux problèmes de terre à travers le cas de la famille de Maina, l'auteur met en exergue la complexité de problèmes de terre au Kenya et l'échec des dirigeants postindépendances de se donner les moyens pour résoudre ce problème. Le problème terrien est souvent source de tensions et de conflits entre les différentes ethnies du pays. Au lendemain des indépendances, les dirigeants se sont appropriés la plus grande partie des terres laissées par le départ des colons et ont vendu les restes aux plus offrants sans se soucier de redresser les torts causés par plusieurs décennies d'expropriation et de spoliation. (Le problème de la spoliation des terres au Kenya par les colons britanniques est aussi évoqué par Ngugi wa Thiong'o dans son roman *Weep Not, Child* (1964). Comme le dit Ngugi wa Thiong'o dans *Devil on the Cross* (1982) :

[...] After Uhuru a few black people started buying the lands for which the Mau Mau had fought. [...] It did not matter on what side one had fought in the battle for freedom. It did not matter whether one was called Mr Hot, Mr Cold or Mr Lukewarm. The question of whether one had formerly been cold or hot or lukewarm was irrelevant when it came to the grabbing of land. What was important now was the handsome physique of money (1982/1987, p. 103).

Le manque de terrain cultivable est également à l'origine de l'exode rural massif que le Kenya a connu dans les années soixante-dix. Parmi les gens qui sont partis en ville, beaucoup d'entre eux sont jeunes et souvent sans aucune qualification. C'est pourquoi ils ont du mal à trouver du travail. Il faut noter cependant que malgré une relative stabilité politique, économique et sociale du Kenya après l'indépendance, son secteur économique n'a pas été épargné par la crise économique ou la récession des années soixante-dix. Cela explique d'une certaine façon et en partie la prolifération des enfants de rue à Nairobi ainsi que le problème de criminalité lié à son tour aux problèmes d'emplois. La solidarité familiale africaine s'est étiolée devant la crise et les jeunes sont ceux qui en ont le plus souffert. En outre, l'anonymat qu'offre la ville et l'instinct de survie des individus, comme le remarque Roger Chemain, font que « la solidarité entre voisins, la charité islamique, sont donc entamées par les dures lois de la lutte pour la vie, génératrice d'un individualisme dans la société urbaine » (1981, p. 213).

Par ailleurs, Maina ne souhaite pas retourner au village les mains vides de peur d'apparaître comme un raté⁶¹ et d'augmenter la souffrance de sa famille. Cette dernière attend de lui un support matériel. Dans cette société où la sécurité sociale est un rêve, les enfants constituent des ressources sur lesquelles les familles comptent. Certains jeunes sont parfois obligés de quitter l'école pour travailler et aider les parents à s'occuper de la famille. Cette situation qui constitue une forme de violence invisible et insidieuse et de souffrance psychologique est résumée par Maina :

Until I get a job, I may as well be dead. It is no use being alive if I cannot help them. I know this because my father told me. [...] 'If I say I am working they will think I am holding back something from them. If I say I am underpaid they won't believe it. A learned person like me can never be underpaid. Again they will expect me to send them money every month. What they want is money and they won't understand any other language. It is hopeless (*Kill Me Quick*, p. 28).

⁶¹ C'est le cas de Dior, dans *La nuit est tombée sur Dakar* (2004) d'Aminata Zaria, qui préfère mourir que de retourner au village les mains vides : « [...] jamais je ne retournerai au village, je préfère mourir, hurle Dior » (p. 207).

Le désespoir et la lassitude liés à cet imbroglio socio-économique pousse la plupart des démunis à noyer leurs problèmes dans l'alcool et ceux qui ne peuvent plus supporter l'humiliation incessante et permanente d'une vie qui devient de plus en plus un fardeau se suicident : « a sudden violent death would not be such a bad thing after all » (*Fragments*, p.22). La mort comme consolation est aussi mise en relief par le narrateur dans *Weep Not Child* (1964) de Ngugi wa Thiong'o : « It [death] sent you into a big sleep from which you never awoke to the living fears, the dying hopes, the lost visions » (1964/2012, p. 128). Leur déchéance est telle que la vie ne vaut plus la peine d'être vécue. Comme le dit Albert Camus :

Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie et qu'on ne la comprend pas. [...] C'est seulement avouer que « cela ne vaut pas la peine ». Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raison dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance (2006, pp. 222-223).

Pour abrégier leurs souffrances Kofi Billy dans *The Beautiful Ones*, Dior Touré dans *La Nuit est tombée sur Dakar* (2004) se sont donnés la mort et dans *Kill Me Quick* la tentative de suicide de Meja a échoué parce que ses amis sont venus à temps pour le sauver. Toutefois à la fin du roman, Maina attend son sort dans le couloir de la mort alors que Meja languit en prison avec ses amis de la 9.

La descente aux enfers des deux protagonistes de Meja Mwangi loin d'être un cas isolé, est le lot de la majorité des jeunes sur le continent africain. Selon Eustace Plamer :

The experiences of Meja and Maina are thus a paradigm, not just of the Kenyan situation, but of that in the whole of Africa where hordes of youths educated up to the school certificate standard discover that in spite of their qualifications the economic and social situation ensures that they have to roam the streets unemployed for years. The consequence is not just tremendous waste of potential, but a loss of faith in the value of education (1979, pp. 307-308).

L'absence de gouvernement digne de ce nom, le délitement avancé des structures étatiques, l'incapacité notoire des dirigeants et la corruption généralisée font que les jeunes

n'ont pas d'emplois après leurs études. Cet état de choses amène les jeunes à tenter de joindre les deux bouts par tous les moyens. L'éducation n'étant pas gratuite, les familles se sacrifient pour envoyer leurs enfants à l'école dans l'intention qu'ils se prennent en charge plus tard et qu'ils aident les parents dans leurs vieux jours. C'est le cas de Maina à qui son père a donné sa part de l'héritage pour payer ses frais de scolarité. C'est aussi le cas de Karega, dans *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o, qui est envoyé à l'école par sa mère Mariamu dans l'espoir que celui-ci la supporte quand elle sera âgée (« in my old age he [Karega] will prop me up ») (p. 125).

En ce qui concerne les familles de Maina et Meja, elles attendent toujours une bonne nouvelle de leurs enfants qui ne viendra jamais. La désillusion des deux protagonistes dix ans après avoir quitté le village pour la ville est sans concession. Leur descente progressive aux enfers est d'autant plus violente qu'ils sont impuissants devant ce système qui les engloutit peu à peu. Ce qui rend encore plus pénible leur supplice, c'est qu'ils savent qu'ils n'arriveront jamais à remonter la pente. Les deux jeunes ont traîné dans les bas quartiers en passant par les travaux forcés dans une ferme pour finalement sombrer dans la délinquance. La futilité des efforts des deux protagonistes et leur irrévocable défaite sont exacerbées par la narration cyclique qui les ramène toujours à leur point de départ. Ils tournent en rond dans un univers qui les tourne en bourrique. Leur sort est semblable à celui de Loye, le héros dans le roman *Tous les chemins mènent à l'Autre* (2000) de Janis Otsiémi :

J'ai beau marcher, courir, prendre la mer, la brousse, voler comme Icare, je me retrouve au même endroit. Sans départ, sans port fixe. Je suis une épave en mer parce que je suis sur la balance de la vie et de la mort. Je plonge du côté de la "Mort". Je tourne en rond, je m'embourbe ! La roue, elle tourne, elle roule ! Je suis dans une coquille d'œuf ! (p. 10).

À travers *Kill Me Quick*, le narrateur ne cesse d'expliquer par parallélisme et symétrie réitérés le gouffre qui sépare les nantis (« haves ») des pauvres (« have-nots »). L'absurdité, la futilité des efforts des protagonistes pour sortir de la misère est mise en relief par la narration cyclique et l'emploi des images thériomorphes évoquant l'angoisse des personnages devant le devenir. La situation chaotique des damnés des bidonvilles de Nairobi constitue également la thématique centrale de *Going Down River Road*(1976) et *The Cockroach Dance* (1979).