

Études littéraires africaines

L'écriture de la ville de Nairobi dans les oeuvres de la nouvelle scène littéraire kenyane

Aurélie Journo



Numéro 31, 2011

Nairobi. Urbanités contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018741ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018741ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Journo, A. (2011). L'écriture de la ville de Nairobi dans les oeuvres de la nouvelle scène littéraire kenyane. *Études littéraires africaines*, (31), 13–24. <https://doi.org/10.7202/1018741ar>

Résumé de l'article

Depuis le début des années 1970, Nairobi a pris une place centrale dans la fiction kenyane. Ville où convergent les migrants des campagnes et les exilés des pays en crise alentour, elle constitue « un microcosme, un monde en soi, qui représente, plus qu'un simple aspect de la société kenyane, ce qu'est véritablement le Kenya ». Pour les jeunes écrivains kenyans, elle est un personnage à part entière : « C'est une magicienne devenue prostituée. Elle est aussi psychotique. Et schizophrène ». Les écrits de cette nouvelle génération s'articulent ainsi autour de la figure ambivalente de Nairobi, ville qui, de simple décor réaliste, est devenue au fil des pages et du temps un lieu palimpseste, et qui à son tour imprime sa marque sur les corps qui la traversent. Écrire la ville, c'est avant tout s'écrire, projeter sur elle ses incertitudes quant à la place qu'on y occupe. Lieu liminaire, « espace ambigu [...] dans lequel les constructions du chez-soi et de l'ailleurs sont temporairement interrompues avant d'être réinscrites, réordonnées, en tout cas reconstituées », la ville est aussi un lieu carnavalesque, où tous les retournements sont possibles et où l'identité de ses habitants est sans cesse remise en question. Nairobi, dans les textes de la nouvelle génération d'auteurs kenyans comme Yvonne Adhiambo Owuor, Binyavanga Wainaina ou Mehul Gohil, se fait donc texte et miroir, espace où se déchiffre la nature de la condition de l'homme kenyan.

L'ÉCRITURE DE LA VILLE DE NAIROBI DANS LES ŒUVRES DE LA NOUVELLE SCÈNE LITTÉRAIRE KENYANE

Résumé : Depuis le début des années 1970, Nairobi a pris une place centrale dans la fiction kenyane. Ville où convergent les migrants des campagnes et les exilés des pays en crise alentour, elle constitue « un microcosme, un monde en soi, qui représente, plus qu'un simple aspect de la société kenyane, ce qu'est véritablement le Kenya »¹. Pour les jeunes écrivains kenyans, elle est un personnage à part entière : « C'est une magicienne devenue prostituée. Elle est aussi psychotique. Et schizo-phrène »². Les écrits de cette nouvelle génération s'articulent ainsi autour de la figure ambivalente de Nairobi, ville qui, de simple décor réaliste, est devenue au fil des pages et du temps un lieu palimpseste, et qui à son tour imprime sa marque sur les corps qui la traversent. Écrire la ville, c'est avant tout s'écrire, projeter sur elle ses incertitudes quant à la place qu'on y occupe. Lieu liminaire, « espace ambigu [...] dans lequel les constructions du chez-soi et de l'ailleurs sont temporairement interrompues avant d'être réinscrites, réordonnées, en tout cas reconstituées »³, la ville est aussi un lieu carnavalesque, où tous les retournements sont possibles et où l'identité de ses habitants est sans cesse remise en question. Nairobi, dans les textes de la nouvelle génération d'auteurs kenyans comme Yvonne Adhiambo Owuor, Binyavanga Wainaina ou Mehul Gohil, se fait donc texte et miroir, espace où se déchiffre la nature de la condition de l'homme kenyan.

*

Dans le cinquième numéro de la revue *Kwani* ?, un journaliste ougandais, David Kaiza, a publié une analyse du sens que revêt l'espace à Nairobi. L'auteur, qui cherche à retracer l'histoire des Luos au Kenya et en Ouganda, évoque ainsi le sens du mot *space* associé à Nairobi : « L'«espace» fracture la ville de Nairobi en un archipel d'interprétations, de souvenirs et de postures, chaque île représentant un univers à part. Ressemblant en

¹ « [...] a complete microcosm, a world unto itself that stands for what Kenya is rather than merely an aspect of Kenyan society » (Kurtz (J.R.), *Urban Obsessions, Urban Fears : The postcolonial Kenyan Novel*. Trenton : Africa World Press, 1998, 228 p. ; p. 71.

² « Even Nairobi is a character, she says. "It is a sorceress turned whore. She is also psychotic. And schizophrenic" » (Adhiambo Owuor (Yvonne), « Kenya's literary renaissance gives a voice to urban living », *The Independent*, 11 Oct. 2003).

³ « [...] a marginal, ambiguous space [...] in which constructions of home and away are temporarily disrupted before being reinscribed or reordered, in any case reconstituted » (Phillips (Richard), *Mapping Men and Empire : A Geography of Adventure*. Londres : Routledge, 1997, 224 p. ; p. 13).

ce sens à un patchwork, la ville laisse le visiteur perplexe »⁴. On retrouve ici l'image d'une ville qui s'est construite et s'est développée en fonction d'une conception qui favorise la ségrégation et la fragmentation de l'espace physique comme de l'espace vécu par ses habitants⁵.

Héritière de l'époque coloniale, l'agglomération urbaine est donc marquée par son caractère hétéroclite et ghettoisé, mais aussi par les frontières invisibles qui la « fracturent » en autant de villes et d'univers différents. La pratique de la ville, et notamment les déplacements qu'on y effectue, est ainsi étroitement liée à la « place » que l'on occupe dans la société kenyane, et dès lors aussi à l'identité que l'on s'assigne⁶. Ce lien très fort entre espace et place, entre l'espace de la ville et le fait d'être ou non à sa place, d'accepter ou non d'y rester, est une autre des caractéristiques que souligne David Kaiza : « Il semble y régner la conscience d'appartenir Ici et non Là »⁷. Cependant, ces frontières sont moins figées qu'elles peuvent le paraître au premier abord, et David Kaiza poursuit en affirmant que « ce qui vient modérer cette perception, c'est aussi cette conscience que Cela peut être adapté, que Ceci peut être accordé »⁸. Ainsi Binyavanga Wainaina soulignait-il, dans un article publié dans *National Geographic Magazine*, qu'« afin de mener nos [sic] vies complexes, ceux de Nairobi ont appris à avoir une double personnalité. Nous passons d'une langue à une autre, d'une identité à une autre, nous naviguons dans des mondes différents, qui parfois ne se croisent jamais »⁹.

Marquées physiquement dans l'espace de la ville, les frontières semblent aussi avoir été intériorisées par ses habitants, et, à la lecture des textes de la nouvelle génération d'auteurs, l'on note un approfondissement de la réflexion au sujet de la ville comme lieu de définition et de marquage identitaire que l'on trouvait déjà chez les auteurs de la génération précédente. Ici, cependant, ce n'est plus l'opposition entre villes et campagne qui domine – faisant que la ville est tantôt perçue comme lieu

⁴ « "Space" fractures Nairobi into an archipelago of interpretations, memories and postures, each island a universe. Thus patchworked, the city puzzles the outsider » (Kaiza (David), « Benediction in Oyugis », *Kwani*, (Nairobi : Kwani Trust), n°5, part 1, 2008, p. 80-137 ; p. 117).

⁵ Voir Charton (H.) et Rodriguez-Torres (D.), dir., *Nairobi contemporain. Les paradoxes d'une ville fragmentée*. Paris : IFRA-Karthala, 2006, 528 p.

⁶ Voir *infra* l'article d'Olivier Marcel.

⁷ « There appears to be an awareness of belonging Here and not There », (Kaiza (D.), « Benediction in Oyugis », *art. cit.*, p. 117).

⁸ « But binding this down, also appears to be the awareness that That be accommodated, that This be accorded » (Kaiza (D.), « Benediction in Oyugis », *art. cit.*, p. 117).

⁹ « In order to negotiate our complex lives, Nairobi people have learned to have dual personalities. We move from one language to another, from one identity to another, navigating different worlds, some of which never meet » (Binyavanga Wainaina, « Nairobi : Inventing a City », *National Geographic Magazine*, septembre 2005 ; récupéré en ligne le 31/05/2009 sur :

<http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/0509/feature2/assignment1.html>).

de perdition et de déchéance, tantôt comme un lieu d'émancipation, féminine notamment¹⁰ –, mais bien plutôt une réflexion sur l'impact qu'a la ville, agissant comme une puissance dotée d'une volonté, sur les personnages qui la traversent, sur leurs corps comme sur leur rapport à eux-mêmes et aux autres.

S'intéresser à la figure de Nairobi dans les écrits de la nouvelle génération d'auteurs kenyans, issus de la renaissance littéraire et du souffle nouveau apportés par la revue *Kwani* ? notamment, revient donc à se pencher de plus près sur un type d'espace, urbain, cosmopolite, centrifuge et bigarré, qui, lieu par excellence de la création littéraire kenyane contemporaine, est aussi un trope qui occupe une place centrale dans les écrits.

L'étude que Roger Kurtz a consacrée au roman kenyan fait la part belle à la ville, qui se trouve indissociablement liée à la forme romanesque elle-même et apparaît comme le double du roman, connaissant avec lui une évolution parallèle. Nairobi, *épitomé* du roman kenyan, est aussi, pour Kurtz, « un microcosme, un monde en soi, qui représente, plus qu'un simple aspect de la société kenyane, ce qu'est véritablement le Kenya »¹¹.

Si certains critiques¹² lui ont reproché d'occulter, par cette association, tout un pan de la littérature kenyane, et une grande partie de l'œuvre du romancier kenyan certainement le plus connu, Ngugi wa Thiong'o, il apparaît toutefois que la ville, et Nairobi surtout, est génératrice d'un grand nombre de textes, le plus souvent associés au genre dit « populaire » et considérés, de fait, par certains critiques universitaires comme décadents et moralement irresponsables¹³. C'est peut-être davantage ce lien entre la ville et un genre littéraire particulier – le roman « populaire » où le lecteur est amené à visiter les bas-fonds de Nairobi et à suivre les aventures de personnages appartenant à des milieux interlopes, à la marge de la légalité – qu'il est intéressant de souligner ici. En effet, c'est de ce courant de littérature populaire réaliste, qui se développe dans les années 1970, que les auteurs de *Kwani* ? semblent vouloir se réclamer.

¹⁰ On pense notamment à *Coming to Birth*, de Marjorie Oludhe Mcgoye (Nairobi : East African Educational Publishers, 1986) ; voir également les articles de Colomba Muriungi et d'Hervé Maupeu dans ce numéro.

¹¹ « [...] a complete microcosm, a world unto itself that stands for what Kenya is rather than merely an aspect of Kenyan society » (Kurtz (J.R.), *Urban Obsessions, Urban Fears...*, *op. cit.*, p. 71).

¹² Voir, par exemple, la recension faite par Patrick Williams, de Université de Nottingham, de *Urban Obsessions, Urban Fears* (*op. cit.*) : « In relation to Ngugi there is also the undiscussed question of why if, as Kurtz claims, the growth of the city marks such a decisive shift in Kenyan novel writing, Kenya's major novelist has only produced one book which could be said to concern itself with the city in any substantial fashion » (*The Journal of Modern African Studies*, (Cambridge UP), vol. 38, n°2, Jul. 2000, p. 349-351 ; p. 350).

¹³ « It is popular fiction's sensational and uncritical celebration of these blights of modernity that makes it morally reprobate » (Wanjala (Chris), *The Season of Harvest*, cité dans Kurtz, (J.R.), *Urban Obsessions, Urban Fears...*, *op. cit.*, p. 95).

En rupture avec le canon littéraire kenyan, la revue marque ainsi, dès sa naissance, par des dédicaces à Wahome Mutahi ou à Meja Mwangi¹⁴, son appartenance à une lignée littéraire moins reconnue, voire souvent déconsidérée par la critique académique et universitaire. On pourrait donc émettre l'hypothèse que le choix même de la ville comme cadre du récit relève peut-être d'une double démarche, consciente ou non, de la part des écrivains : à la fois dire leur appartenance à ce monde urbain (à la ville cosmopolite qu'est Nairobi, au centre culturel qu'elle représente) et leur inscription dans la lignée d'une certaine littérature réaliste et urbaine.

Les nouvelles sur lesquelles nous nous pencherons, *Weight of Whispers* d'Yvonne Owuor¹⁵ et *Discovering Home* de Binyavanga Wainaina¹⁶, toutes deux récompensées par le prix Caine, respectivement en 2003 et 2002, sont marquées par une perception de l'espace urbain qui s'opère précisément à travers un décalage et un déplacement qui, en quelque sorte, la défamiliarise. La nouvelle d'Yvonne Owuor raconte ainsi l'installation temporaire d'une famille princière de réfugiés rwandais, la famille Kusere-mane, forcée de fuir son pays après l'attentat contre l'avion présidentiel du 6 avril 1994 ; dans celle de Binyavanga Wainaina, le narrateur revient au Kenya après une longue absence : dans les deux cas, la ville est donc perçue en comparaison avec d'autres lieux (le Rwanda et l'Europe, dans le cas de *WoW*, Johannesburg, dans le cas de *DH*). Dans la troisième nouvelle que nous évoquerons ici, *Farah Aideed Goes to Gulf War*, de Mehul Gohil¹⁷, on observe également une perspective nouvelle sur la ville, le narrateur étant un jeune Kenyan d'origine indienne, qui relate sa relation avec une Kenyane d'origine africaine ; la ville y apparaît comme un lieu fragmenté, où les zones de liberté sont rares, et où le contrôle social, lié à la fois à l'appartenance ethnique et sociale, est très présent.

Nous nous arrêterons dans un premier temps sur deux images de Nairobi qui témoignent à nos yeux de la filiation de ces textes avec les romans urbains des années 1970 : celle d'une foule dense et indifférenciée, et celle de la violence qui règne dans ce qui est représenté comme une jungle urbaine.

¹⁴ Le premier numéro de la revue (2003) est dédié à la mémoire de Wahome Mutahi. Billy Kahora, dans une note du troisième numéro, évoque l'esthétique réaliste commune aux écrivains du magazine en faisant référence au titre d'un roman de Meja Mwangi, *Striving for the Wind* (1990) : « *They discussed how to make what they were writing reflect the Kenyan street, the Kenyan shamba, the Kenyan bar, and of course the language of the Kenyan family. [...] In Meja Mwangi's words – to strive for the wind* » (*Kwani ?*, n°3, 2003, p. 6).

¹⁵ Adhiambo Owuor (Y.), *Weight of Whispers*. Nairobi : Kwani Trust, 2006, 74 p. (en abrégé : *WoW*).

¹⁶ Binyavanga Wainaina, *Discovering Home*. Nairobi : Kwani Trust, 2006, 63 p. (en abrégé : *DH*).

¹⁷ Gohil (Mehul), « Farah Aideed Goes to Gulf War », *Kwani ?*, n°6, 2010, p. 46-61 (en abrégé : *FA*). Cette nouvelle a remporté le concours « *The Kenya I live in* », lancé en 2009 par la revue *Kwani ?* et ouvert à la génération née après 1970.

Les thèmes repris

La jungle urbaine

Ce n'est pas tant dans les descriptions de type traditionnel (saleté, bruit) qu'Yvonne Owuor évoque la ville, mais plutôt à travers les rencontres que font ses personnages avec les Kenyans. Ces rencontres sont placées sous le signe d'une différence qui est d'abord vécue dans sa dimension sociale. La famille princière de Kuseremane compare en effet la société kenyane à la société rwandaise, et la comparaison est toujours en défaveur de la première. L'on trouve ainsi, parsemées au début du texte, différentes remarques comme cette exclamation de Lune, la fiancée du narrateur : « *Such ugliness of style !* » (*WoW*, p. 14), ce à quoi sa mère répond : « *Their language and manners are not as sweet and gentle as ours* » (*WoW*, p. 15). Le narrateur lui-même prend part à cette critique qui porte surtout sur les apparences de la société kenyane. Lorsqu'il se trouve avec ses amis rwandais au Club Balafon, ce « *microcosm of home* » (*WoW*, p. 25), lui et ses amis rwandais éprouvent les choses ainsi : « *We lamented the fact that Kenyans are, on the whole, so unchic* » (*WoW*, p. 25). Le style vestimentaire et les manières sont ici érigés en critères déterminant le degré moindre de civilisation et d'urbanité des Kenyans, par rapport à l'élégance du narrateur et de sa famille. Le récit fait ainsi diverses références à ses voyages en Europe, aux diamants que portent sa fiancée et sa sœur à leurs oreilles, à son costume Hugo Boss, à sa prédilection pour le « *good French cognac* » (*WoW*, p. 25) : autant de signes de distinction sociale qui renvoient avant tout à l'Europe, à la langue française et à une éducation parisienne. Cette identité est résumée dans l'exclamation du narrateur que révolte l'idée de se rendre au Haut Commissariat des Nations Unies pour les Droits de l'Homme afin se faire enregistrer comme réfugié : « *The Kuseremane are not refugees. They are [...] universal citizens with... well... an affinity for Europe* » (*WoW*, p. 18).

La représentation de Nairobi comme une jungle urbaine passe d'abord par l'opposition éculée entre barbarie et civilisation, et l'on trouve dans la bouche des personnages un discours proche du discours colonial. Chi-Chi, la sœur éthérée du narrateur, demande ainsi à son frère : « *Why do I not see the soul of these people ?* » (*WoW*, p. 14). Cette référence à l'âme des Kenyans renvoie d'une part à la barbarie de la ville et du pays (sans âme, les Kenyans se voient réduits à être les animaux peuplant cette jungle urbaine), mais, de façon plus troublante, peut rappeler au lecteur la controverse de Valladolid de 1550 concernant l'âme des Indiens d'Amérique, au début de l'une des premières entreprises coloniales. L'âme pure de Chi-Chi sera d'ailleurs broyée et détruite par la barbarie de la ville : elle meurt en couches parce qu'elle a été conduite dans cette « *wilderness* » (*WoW*, p. 62). L'auteur de la nouvelle affirme elle-même avoir fait de

Kuseremane « *a dislikeable member of the neocolonial African elite* »¹⁸. Si l'on rencontre des personnages typiques du roman urbain kenyan (policier corrompu, commerçant indien mesquin), leur description se trouve modifiée par ce glissement de perspective qui rend problématique une identification du lecteur avec le narrateur qui, s'il semble de prime abord une victime, s'attire moins de sympathie ensuite.

Ce narrateur homodiégétique, voire autodiégétique, dont les préoccupations sont tournées davantage vers l'intérieur que vers l'extérieur, est également responsable d'un autre changement par rapport aux romans urbains traditionnels : la quasi-absence de descriptions détaillées du cadre urbain (architecture, rues, activités de la ville...).

Tout passe donc par des rencontres avec les autres, et singulièrement par les corps, sur lesquels sont projetés les sentiments du narrateur. On peut ici citer Merleau-Ponty : « Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue »¹⁹. Le récit s'ouvre ainsi sur un microcosme physique, constitué par la bouche du policier qui dépouille le narrateur de ce qu'il possède : « *my eyes focus on dental contours and craters. Denuded of any superficial pretence ; no braces, no fillings, no toothbrush, it is a place where small scavengers thrive* » (*WoW*, p. 5). L'on retrouve ici l'opposition entre civilisation et sauvagerie, figurée par le manque d'hygiène dentaire à l'aide d'images qui suggèrent un lieu sauvage et inhospitalier (« *craters* »). Le lieu où « *small scavengers thrive* » renvoie le lecteur à la ville elle-même, où sévissent les petites frappes et les arnaqueurs qui lui ont valu son nom de « *Nairobi* ». Le policier est comparé quelques lignes plus loin à « *an indignant goat* » et à une hyène (*WoW*, p. 6) : au contact de la ville, il est devenu la réplique miniaturisée de la jungle urbaine. La porosité des frontières entre les corps et les lieux qu'ils habitent se retrouve plus loin dans le texte, au moment où le narrateur craint que l'esprit du lieu ne prenne possession de sa sœur : « *I worry that the soul of this place is soaking into her* » (*WoW*, p. 25). Comme dans d'autres romans urbains kenyans, la ville est un lieu qui modifie ceux qui la traversent (généralement dans le sens d'une corruption, d'une perte d'authenticité, plus rarement dans le sens d'une émancipation).

On trouve aussi implicitement cette idée de jungle urbaine dans la nouvelle de Wainaina qui compare Nairobi au Cap et décrit la première comme « *a shot of whisky* » (*DH*, p. 7) par comparaison avec les « *mellow manners* » de la seconde, lieu qui « *provided not a single predator* » (*DH*, p. 6). À nouveau, ici, Nairobi apparaît comme un lieu qui provoque à la fois la peur et le sentiment d'insécurité, mais aussi un enivrement potentiel.

¹⁸ Fellows (Catherine), « Shining Light », *BBC Focus on Africa Magazine*, Octobre-Décembre 2003, p. 46.

¹⁹ Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, 531 p. ; p. 369-370.

Dans *Weight of Whispers* cependant, le corps est également, à l'inverse, l'image utilisée pour décrire l'espace rwandais comme un corps mutilé, dont le sang s'écoule jusqu'à la mort : « *a land eviscerated* » (*WoW*, p. 12) et « *a land haemorrhaging to death* » (*WoW*, p. 13). Si le corps est le lieu à partir duquel le monde est perçu, il est donc aussi le moyen d'en décrire l'horreur.

Dans la nouvelle de Gohil, la violence de la ville s'inscrit également dans les corps. La nouvelle s'ouvre sur un rêve éveillé du narrateur, qui lit *Mein Kampf* dans sa baignoire. Le passage cité dans le texte est précisément une comparaison avec le monde animal qui sert à justifier une ségrégation entre les « races » : « *The titmouse cohabits only with the titmouse, the finch with the finch, the stork with the stork* » (*FA*, p. 46) ; l'extrait s'achève sur la loi du plus fort et sa justification : « *Only the born weakling can look upon the principle as cruel.* » (*FA*, p. 46). D'emblée, le texte nous plonge ainsi dans un univers marqué par des règles de ségrégation, auxquelles se plie le narrateur sous la pression sociale. Celui-ci compare à un acte de terrorisme social le fait d'afficher en public sa relation avec Tabitha, d'origine africaine ; pour les passants dans le centre commercial Westgate – l'un de ces nouveaux centres qui se sont développés ces dernières années dans le quartier relativement aisé de Westlands, proche de Gigiri, où se trouvent les sièges de plusieurs programmes des Nations-Unies, et un grand nombre d'ambassades –, l'apparition d'un couple « mixte » aurait l'effet d'une bombe :

The first victims were those close around. The explosion blew them away instantaneously. Saris and kurta-pajamas caught fire. Anju Lohana ran like a deer to the nearby car-park exit and Mahesh Patel got hit by shrapnel and the internal bleeding was beginning to kill him (*FA*, p. 59-60).

Certes, l'humour noir inspire cette métaphore filée de la bombe sociale que représentent dans certains quartiers de Nairobi les couples mixtes, mais la violence tragique n'en reste pas moins la note sur laquelle se clôt le texte, avec la description d'explosions nucléaires partout dans le monde et l'anéantissement du narrateur lui-même : « *Suddenly, there was nothing* » (*FA*, p. 61). Son incapacité à devenir ce terroriste social et à assumer sa relation avec Tabitha ne trouve ainsi de résolution que dans sa mort.

Les foules

Le corps intervient aussi dans la description de l'un des *topoi* des romans urbains au Kenya : la foule. Ville surpeuplée, Nairobi apparaît dans bien des romans comme un lieu où les rues fourmillent et dont l'activité est intense. Les descriptions urbaines insistent dans bien des cas sur les cris des conducteurs de matatus, des vendeurs à la sauvette...

Chez Owuor, l'image de la foule évolue au fil du récit. D'abord décrite comme une masse menaçante, elle devient ensuite le lieu où le narrateur peut se perdre, dans une sorte d'intégration à la foule qui accompagne la dissolution de son identité. On trouve ainsi au début du récit cette description du pays : « *The country of leering masses – all eyes, hands and mouths,*

grasping and feeding off graciousness – invokes paranoia » (WoW, p. 24). Cette phrase n'est pas sans rappeler le héros du roman de Meja Mwangi, *The Cockroach Dance*, qui voit dans les foules sans visage une armée de cafards : la foule, identifiée au grouillement des parasites, est également déshumanisée. Cependant, quand le narrateur de *Weight of Whispers* est rattrapé par son passé (par les murmures qui lui rappellent sa culpabilité) et qu'aucune issue ne semble possible, la foule devient un refuge, un lieu d'oubli : « *And in the dawn's half light I can forget where I am and let the others' footsteps show me the way. I hear Franklin Boukaka's tender plea, pouring out of the radios of the poor* » (WoW, p. 55-56). La foule représente ainsi le lieu où le narrateur peut exister en oubliant qui il est : « *To be one of many, is to be, anyway, if only for a moment* » (WoW, p. 58).

La foule est également présente dans les deux autres nouvelles. Chez Binyavanga Wainaina, elle est vue comme une entité qui envahit tout espace que l'on ne réclame pas avec conviction : « *It is a useful face to carry [cynism], here where humanity invades all the space you do not claim with conviction* » (DH, p. 9). Liées à cette idée de la jungle où chacun doit se battre pour occuper une certaine place, les foules sont ici aussi comparées à des insectes, et en l'occurrence à une armée de fourmis qui avance sans but et de manière improductive : « *Kenya's economy is on the brink of collapse, but we march on like safari ants, waving our pincers as if we will win* » (DH, p. 11). La population de Nairobi, réduite à une armée d'insectes inoffensifs et ridicules, semble ainsi mise à distance par le narrateur.

On note dans la dernière nouvelle, la plus récente, la résurgence de cette image de la foule avec la description du trajet labyrinthique que suit le narrateur dans « *the bowels of Nairobi's city centre* » (FA, p. 47) jusqu'au club d'échecs dans le centre-ville, où il rencontrera Tabitha :

[...] in the midst of chaos-theorized choreography that is the walking dance across zebra crossings with my fellow banana box kikoys and garissa lodge jeans and little red suits, the cars squeeze their brakes at the edge of the stripes, Nissans curving fast around discount cash and carry skirts, dodging past the dance and escaping into the mess of skyscraper sprawl ; the pavements where I swim like a city fish through the currents of white collar tides that drift from fast food chips and bhajia outlets to bus-stopped ATM queues, the roar of sounds of premier-league infested pubs punching through my ear, the shortcut gully that folds the space between Biashara and Tubman Road, street urchin spoor dotting this narrow passage ; shit rots and the shit is black in colour ; then into the dark cave of Dev Towers, up the lift whose doors open slowly and tease to close again on arrival ; and at last fully open and I step out : there lies a chess club called checkmates. ... (FA, p. 47)

Ici, la seule image animale utilisée est celle du banc de poissons qui se déplace en masse selon des courants parfois contraires. La déshumanisation de la foule passe également par l'évocation des vêtements (« *kikoys and garissa lodge jeans and little red suits* », « *white collar* », « *discount cash and carry skirts* ») qui constituent autant de signes de position sociale. Les véhicules,

voitures et *matatus* sont également des acteurs de cette chorégraphie urbaine, qui a pour cadre un environnement informe (« *mess of skyscrapers' sprawl* »). Si la longueur de cette phrase unique mime la profusion de bruits et de mouvements qui sollicitent tous les sens du narrateur, et son essoufflement physique après cette traversée chaotique de l'agglomération, l'image de la chorégraphie connote aussi, plus positivement, le monde de l'art.

Au début de sa nouvelle comme dans d'autres textes²⁰, Binyavanga Wainaina exprime ainsi l'idée que ce dynamisme urbain est l'expression d'une forme d'art contemporain typiquement nairobiennne. Les *matatus*, avec leurs décorations et tags (« *the real artists, the guys who are turning their lives into vivid colour, are the guys who decorate matatus* » – DH, p. 7-8), la musique qu'ils diffusent, et leurs conducteurs²¹ (« *they seem like a form of jazz : every trip, finding sophisticated and spontaneous solutions to getting their route accomplished as quickly as possible* » – DH, p. 8) sont ainsi à ses yeux « *the best example of contemporary Kenyan art* » (DH, p. 7).

On voit que les auteurs de ces récits ont détourné les *topoi* des les romans urbains kenyans. En jouant sur la perspective, notamment, ils sont parvenus à rendre étrange un lieu qui paraissait familier au lecteur.

Nairobi, ville liminaire de tous les retournements

Un autre aspect de la description de la ville est son caractère liminaire. Nous entendons ici le terme « liminaire » dans son lien avec sa racine étymologique latine « *limen* » (seuil) et ses dérivés (limites). Lieu de transit, lieu cosmopolite où les frontières nationales et régionales semblent s'estomper, la ville apparaît comme un territoire indéterminé où tous les retournements sont possibles. Richard Phillips, dans *Mapping Men and Empire* (1997), définit ainsi l'espace liminaire : « *a marginal, ambiguous space [...] in which constructions of home and away are temporarily disrupted before being reinscribed or reordered, in any case reconstituted* »²². Cette définition semble faire de l'espace liminaire le lieu du retournement carnavalesque. Roger Kurtz affirme ainsi que, de part son caractère hybride, « *the city is a carnivalesque space in the Bakhtinian sense, a place where accepted social norms are temporarily inverted or suspended* »²³.

On retrouve dans *Weight of Whispers* plusieurs signes de la liminarité de la ville. D'abord lieu de transit aux yeux du narrateur : « *I knew the country as a transit lounge and a stopover base on my way to and from Europe. It was only after we got a three-month visitor's pass that I realised Kenya was an Anglophone*

²⁰ Voir Binyavanga Wainaina, « Nairobi : Inventing a City », *art. cit.*

²¹ Les « *touts* » ou « *conductors* » sont chargés, dans les minibus de 14 places qui servent au transport public (*matatus*), de collecter l'argent des passagers, d'indiquer les arrêts au chauffeur et d'haranguer les passants en vue de remplir au plus vite leur véhicule.

²² Phillips (R.), *Mapping men...*, *op. cit.*, p. 13.

²³ Kurtz (J.R.), *Urban Obsessions, Urban Fears...*, *op. cit.*, p. 83.

country » (*WoW*, p. 13), elle devient ensuite un lieu menaçant du fait de son indétermination. Nairobi n'est certes pas très éloignée du Rwanda et c'est pourquoi le narrateur y retrouve des connaissances et peut y fréquenter des lieux qui sont autant de substituts de sa maison ou du pays, comme le Club Balafon, décrit dans le texte comme « *the microcosm of home* », « *the hearth of home* » (*WoW*, p. 25), ou Kenyatta Avenue où les Rwandais se retrouvent. Cependant, cette proximité n'est qu'apparente, car le narrateur a le sentiment de se noyer dans l'anglais (« *shifting sands : I am lost in the sea of English* » – *WoW*, p. 15) et de perdre ses repères du fait de la monnaie utilisée : « *These Kenyans and their shillings !* » (*WoW*, p. 29 et 64). De plus, si les personnages retrouvent à Nairobi des amis ou des membres la famille, ceux-ci ne peuvent jamais les aider, de sorte que chacune des rencontres se solde par la fuite : René abandonne le narrateur au Club Balafon, et le Professeur Georges le fuit dès qu'il apprend que son nom est sur la liste des génocidaires. La proximité est aussi menaçante car les frontières poreuses de la ville permettent aux rumeurs d'arriver à Nairobi : « *They [whispers] have crossed the borders and arrived in Nairobi. Like many passing snakes* » (*WoW*, p. 28).

En ce sens, l'espace liminaire qu'est Nairobi apparaît comme le cadre carnavalesque par excellence. Nous avons évoqué plus haut le renversement opéré dans la description des lieux et des corps, la confusion constante entre intérieur et extérieur qui constitue un premier jeu sur la porosité des limites. Mais le retournement a également pour fonction de rendre étranger un élément familier. Ce procédé, mis en œuvre par les trois auteurs, est mis en abyme dans le texte d'Owuor, lorsque le narrateur se rend à l'ambassade du Rwanda : « *A flag flutters in the courtyard. I do not recognise it. Then I do. It is my country's flag, only someone has installed it upside down* » (*WoW*, p. 15). Si l'indétermination de la ville permet le retournement carnavalesque, l'ordre ne semble pouvoir être retrouvé, dans ce récit, que dans la mort (Chi-Chi et sa mère), la fuite (Lune) ou l'effacement (Kuseremane).

Dans les deux autres nouvelles, le lecteur reste également avec la sensation d'un phénomène de retournement ou de déplacement qui ne trouve pas réellement de résolution. Il demeure en effet dans les textes une tension entre, d'une part, les possibilités offertes par le renversement de l'ordre et des identités figées, et, d'autre part, une certaine nostalgie, qui ne s'avoue pas forcément comme telle, envers un certain ordre, garant d'une identité clairement définie à laquelle il serait plus aisé de se rattacher.

Dans la nouvelle de Binyavanga Wainaina, la capitale représente, pour ceux qui viennent des zones rurales alentour pour y vendre leurs marchandises et qui ne sont pas habitués à afficher ce cynisme et cette indifférence propres aux habitants de Nairobi, un lieu qui pourrait remettre en cause, voire détruire leur identité même. Le narrateur évoque ainsi ces femmes qui se rassemblent et ne cessent de bavarder entre elles, « *as if they want no quiet where the fragility of their community will reveal itself in this alien place* » (*DH*, p. 10).

À côté de cet aspect potentiellement destructeur de la ville, qui trouve son pendant positif dans cette fluidité urbaine qui constitue l'essence de l'art de Nairobi, une espèce de nostalgie, voire une fascination, s'exprime à l'égard d'un certain ordre établi. On trouve ainsi chez Binyavanga Wainaina cette remarque : « *We, the modern ones, are fascinated by the completeness of the old ones. To us, it seems that everything is mapped out and defined for them, and everybody is fluent in those definitions* » (DH, p. 14). Chez Yvonne Owuor, l'illusion à laquelle se raccrochent les Kuseremane est la croyance en une aide prochaine qui viendrait de leurs amis, et aussi en l'idée que leur statut de famille princière, dont ils ne cessent de se réclamer, sera reconnu et viendra se substituer à leur nouveau statut de réfugiés.

Chez Gohil, deux mouvements contradictoires semblent également perceptibles : d'une part, l'aspiration du narrateur à être ce « terroriste » social qui se moquerait des règles imposées, et, d'autre part, son incapacité de l'être. On peut également noter que c'est dans les quartiers les plus aisés, et principalement parmi la population d'origine asiatique, que s'impose la définition rigide de l'identité de chacun et de sa place. Dans l'exemple évoqué plus haut, les véritables victimes du non-respect des règles implicites de non-mélange des populations ne sont pas les deux amoureux, mais bien plutôt ceux qui ne peuvent en supporter la vue. Cependant, le narrateur lui-même est victime de son apparence, puisqu'il se retrouve arrêté par la police qui le suspecte d'être un terroriste.

Dans ce texte, l'image récurrente du jeu d'échecs contribue également à renforcer cette idée de fixité identitaire. Symbole assez clair des règles restrictives imposées à tout déplacement des pièces noires et blanches, ce jeu permet d'approfondir la réflexion sur les limitations de mouvements dont sont victimes les habitants de Nairobi. Le jeu d'échecs fait également écho à la violence qu'on trouve ailleurs dans la nouvelle. Cependant, il constitue aussi pour le narrateur un moyen de penser le monde en tant que refuge où règne, à l'opposé du chaos extérieur, un ordre rationnel et logique. Cet univers harmonieux et rassurant est dès lors en même temps une image de l'univers ghettoisé de Nairobi et, du fait qu'il est associé par le texte au terrorisme international et à *Mein Kampf*, on pourrait également y voir une espèce de « réactualisation [de la métaphore] du *theatrum mundi* en contexte totalitaire »²⁴.

Comme nous le voyons, la réflexion sur la ville s'est profondément renouvelée. Elle continue certes de souligner les inégalités sociales déjà visibles dans les romans « populaires » de la génération précédente, mais elle interroge désormais l'identité de plus en plus complexe de ses habitants. Peut-être s'agit-il de l'identité kenyane elle-même, dont la caractéristique, pour citer Binyavanga Wainaina, réside dans cette tension non résolue :

²⁴ Mussou (Amandine) et Troche (Sarah), *Le Jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du monde ?*. Paris : Éditions rue d'Ulm, 2009, 134 p. ; p. 4.

24)

*This is the tension that best defines Nairobi : to try (and often fail) to live within the world-views of our traditional nations ; to try (and often fail) to be seamless, Western-educated people ; to try (and often fail) to be Kenyans. — still a new and bewildering idea*²⁵.

■ Aurélie JOURNO²⁶

²⁵ Binyavanga Wainaina, « Nairobi : Inventing a City », *art.cit.*

²⁶ Doctorante à l'Université de Tours.