

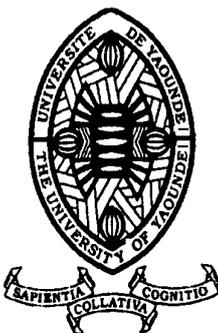
UNIVERSITÉ DE YAOUNDE I

FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET
SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALES EN
ARTS, LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALES EN
LANGUES ET LITTÉRATURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, LETTERS
AND SOCIAL SCIENCES

POST GRADUATE SCHOOL FOR
ART, LANGUAGE AND CULTURE

DOCTORAL RESEARCH UNIT
FOR LANGUAGES AND
LITERATURE

DEPARTMENT OF FRENCH

LA POÉTIQUE DE LA VILLE DANS QUELQUES ROMANS FRANCOPHONES :
MOKA DE TATIANA DE ROSNAY, *DELIKATESSEN* ET *PERDRE LE CORPS* DE
THÉO ANANISSOH

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master ès Lettres,

Spécialité : Littérature comparée

Présenté par

Éric DEYENOU NZEGANG

LICENCIÉ ÈS LETTRES

Directeur de Recherches :

Patricia BISSA ENAMA

PROFESSEUR



JANVIER 2024

SOMMAIRE

SOMMAIRE	i
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1 : DES RÉMINISCENCE ET ERRANCE URBAINE À LA NÉORURALITÉ DES PERSONNAGES.....	18
I. DES REMINISCENCES URBAINES DE QUELQUES PERSONNAGES.....	20
II. UNIVERS NÉORURAL DES PERSONNAGES	27
III. DE L'ENQUÊTE À L'ERRANCE	49
CHAPITRE 2 : POUR UNE STRATÉGIE D'ÉCRITURE DE LA VILLE ET SA POÉTIQUE	59
I. DE L'INTERTEXTUALITÉ LITTÉRAIRE À L'INTERTEXTUALITÉ EXTRA- LITTÉRAIRE.....	62
II. DE L'HYBRIDISME ET DU POSTMODERNISME	85
III. UNE ARTIALISATION DE LA FEMME DANS LA VILLE	97
CHAPITRE 3 : LA CRISE URBAINE.....	117
I. UN IMAGINAIRE HEURTÉ DE LA VILLE	119
II. PRÉDATION ET ANTHROPOPHAGIE URBAINE.....	124
III. DE LA MARGE À LA PÉRIPHÉRIE.....	140
CONCLUSION GÉNÉRALE	152
BIBLIOGRAPHIE	160
TABLE DES MATIÈRES	168

À mes filles Meudom Nzegang Elsa Louane et Eyenga Nzegang Michelle Léa pour tous leurs beaux sourires innocents et pour leurs titillements durant mes moments de travail.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire est le fruit de toutes les connaissances théoriques et pratiques que nous avons reçues depuis notre première entrée à l'Université de Yaoundé I jusqu'au cycle de Master recherche.

Je voudrais avant tout témoigner toute ma reconnaissance au Professeur Bissa Enama Patricia de l'Université de Yaoundé I, qui m'a instruit sur les savoirs théoriques et qui m'a associé à ce projet d'étude du roman urbain. Son attention, son estime et sa constante disponibilité ont permis l'enrichissement de cette expérience dans la recherche. Je lui en sais gré.

J'adresse mes remerciements tout particulièrement aux professeurs Tang Delphine et Evoung Fouda de l'Université de Yaoundé I, pour leurs conseils et leurs soutiens inconditionnels

Ma gratitude et ma reconnaissance s'adressent également à Madame Linda Grandmaison de Chicoutimi (Québec) pour toute la documentation qu'elle a mise à ma disposition.

Enfin, ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans la présence, le soutien et les prières quotidiennes de la famille Nzegang (mon père, ma mère et les enfants Nzegang), sans oublier ma chère et tendre compagne Mvodo Ze Gertrude Lachoina et nos filles Meudom Nzegang Elsa Louane et Eyenga Nzegang Michelle Léa, de même que toute la grande famille Kamgang Olivier, Monsieur Nzetem Emmanuel, Madame Nganyou Kamgang épouse Youdom Cécile et enfin Monsieur Assona William qui ont toujours cru en moi et m'ont encouragé à la persévérance et à l'autodiscipline.

Je ne vous remercierai jamais assez.

L'homme traqué essentiellement, c'est plutôt celui qui n'est pas comme tous les autres, [...] Alors, la ville traque fondamentalement l'homme et le constitue comme homme traqué.

Pierre Sansot, *Poétique de la ville*.

La ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou, à l'opposé, un symptôme.

Bertrand Gervais, Université du Québec à Montréal, *Écrire la ville*.

La ville se regarde de ruines nouvelles en nouveautés ruineuses. Ici une statue, là un taudis. Elle génère avec constance des marges et des exclus, les refoule à sa périphérie ou les enferme dans ses murs. Son devenir est spasmodique. Elle devient champ de révolutions sur ces barricades que défendent les Misérables.

Pierre Popovic, Université de Montréal, *De la ville à sa littérature*.

RÉSUMÉ

La poétique de la ville renvoie à une représentation esthétique de la ville, qui devient une obsession dans l'imaginaire des écrivains contemporains. Elle fait l'objet d'une profonde réflexion dans la littérature contemporaine. Les écrivains l'imaginent sous diverses formes. Elle est souvenir pour les personnages et peut également devenir quête identitaire et enquête. La ville est un lieu anthropophagique et étrange qui macère ses occupants. Elle est une symbolique de la dérive de l'homme traqué. Ce topos devient une mégalopole qui se caractérise par l'excès de consommation, par la surabondance événementielle engendrant des non-lieux, ces lieux de transit, ces espaces provisoires qui s'opposent aux lieux identitaires, relationnels et historiques. Le problème qui émerge de cette réflexion est de savoir de quelle manière se déploie la poétique de la ville dans les romans du corpus. Ce problème est axé sur la problématique suivante : sous quelles formes apparaissent la poétique de la ville dans les œuvres, *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh ? Quelles sont les mutations en cours qui infléchissent les représentations urbaines dans les romans ? Quelles constructions imaginaires se dégagent de cette hétérogénéité scripturale ? Notre réflexion permettra d'émettre les hypothèses de recherches suivantes : la poétique de la ville se déploie dans les textes étudiés. Les excès, la surabondance, la postmodernité des sociétés contemporaines postindustrielles influencent largement les représentations urbaines dans les romans. Les constructions imaginaires qui se dégagent de cette hétérogénéité scripturale chez les auteurs sont les descriptions urbaines, les représentations idéalistes et les visions irritées que ces auteurs dévoilent dans leurs récits. Nous nous proposons dans ce mémoire de démontrer par une étude géocritique et postmoderne, la poétique de la ville sous toutes les formes esthétiques et les représentations esthétisantes de la ville qui découlent de l'imaginaire de deux auteurs dans ces œuvres respectives à savoir : *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. Les conclusions apportées à cette recherche sont bivalentes, elles sont d'abord d'ordre épistémologique inhérent à l'art d'écrire la ville, par ailleurs, elles sont d'ordre idéologique voire idéaliste et permettent de constater une vision accusatrice et irritée de la ville.

Mots-clés : Littérature contemporaine – géocritique – postmodernisme – surmodernité - roman urbain – urbanité – ville – campagne.

ABSTRACT

The poetics of the city refers to an aesthetic representation of the city, which has become an obsession in the imagination of contemporary writers. It is the subject of deep reflection in contemporary literature. Writers imagine it in various forms. It is memories for the characters and can also become a quest for identity and investigation. This city is anthropophagical and strange place that macerates its occupants. It is symbolic of the drift of the hunted man. This topos becomes a megalopolis which is characterized by excess consumption, by the overabundance of events generating non-places, these places of transit, these temporary spaces which oppose identity, relational and historical places. The problem that emerges from this reflection is to know in what way the poetics of the city is deployed in the novels of the corpus. This problem focuses on the following issue: In what forms does the poetics of the city appear in the works, *Moka* by Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* and *Perdre le corps* by Théo Ananissoh ? What are the ongoing changes that are influencing urban representations in novels? What imaginary constructions emerge from this scriptural heterogeneity? Our reflection will allow us to formulate the following research hypotheses: The poetics of the city unfolds in the texts studied. The excesses, overabundance, postmodernity of contemporary post-industrial societies largely influence urban representations in novels. The imaginary constructions that emerge from this scriptural heterogeneity in the authors are the urban descriptions, the idealistic representations and the irritated visions that these authors reveal in their stories. We propose in this research dissertation to demonstrate through a geocritical and postmodern study, the poetics of the city in all aesthetic forms and the aesthetic representations of the city that arise from the imagination of two authors in these respective works, namely: *Moka* by Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* and *Perdre le corps* by Théo Ananissoh. The conclusions brought to research are bivalent, they are initially of epistemological order inherent in the art to write city, moreover, they are of ideological order see idealist and make it possible to note an accusatory and irritated vision of the city.

Key words : contemporary literature – geocriticism – postmodernism – supermodernity - urban genre – urban – urbanity – city – town – countryside – village.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La littérature est un art qui constitue un vaste champ de recherche. En effet, nous circonscrivons notre recherche dans la littérature contemporaine : la poétique de la ville, à travers les représentations de la ville dans l’imaginaire des écrivains contemporains, l’évolution des mœurs et des mentalités des personnages liés à l’urbanité. Selon Christina Horvath, l’urbanité est: « le respect d’autrui et la politesse en tant que qualités de l’homme de ville, témoigne également du rôle civilisateur qu’il convient d’attribuer à l’habitat urbain. »¹ La ville apparaît comme un thème sous plusieurs aspects dans sa poétique, en prenant un point de vue anthropomorphique, ou en se métamorphosant sous un aspect idéaliste tel que l’amour, ou encore en occupant la mémoire d’un personnage pour se représenter sous les réminiscences.

La ville peut apparaître aimante ou oppressante, elle est « immense »² et se présente sous « la totalité du divers ». ³ L’on ne pourrait étudier la ville sans se référer au roman urbain. Christina Horvath définit ce sous-genre de la manière suivante : « [...] les récits dont l’intrigue se déroule à l’époque contemporaine (celle de l’auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l’objectif primordial soit de décrire les « mœurs » d’une classe sociale particulière. »⁴ Autrement dit, l’ambition du roman urbain est de dépeindre le quotidien de la société contemporaine. Ce qui constitue l’objet de nos investigations. La ville est étudiée dans le roman urbain. Ce sous-genre se construit à la croisée de plusieurs formes littéraires liées soit à la ville elle-même, soit à la réalité sociale marquée par « la surmodernité »⁵ et des mœurs contemporaines. Les personnages sont liés à leur environnement social avec toutes les inégalités. Cette réflexion formulée sous le titre suivant : « La poétique de la ville dans quelques romans francophones : *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh » interroge le caractère transgressif et subversif inhérent au mouvement urbain. Nous procéderons à une présentation sommaire des romans afin de mieux appréhender les raisons qui nous ont amené à ce travail. Le premier roman est *Moka*, de l’écrivaine française Tatiana de Rosnay.

Moka, c’est la couleur de la Mercedes qui a percuté Malcolm Wright, fils de Justine Wright, sur le boulevard M dans la ville de Paris et qui a pris fuite. Alors que Malcolm est dans

¹ Christina Horvath, 1. *Le roman urbain In : Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.3

² Catherine Bernié-Boissard, *L’urbanité, un genre littéraire. Regard sur quatre romans et trois essais contemporains*. Cadernos de Literatura comparada, ILCML - Instituto de literatura comparada Margarida Losa, 2015, 33, pp.69-81, p.71

³ *Idem*

⁴ Christina Horvath, 1. *Le roman urbain In : Le Roman urbain contemporain en France, op.cit.* p.5

⁵ Néologisme inventé par Marc Augé, *non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du seuil, 1992. Ce terme a été emprunté par Christina Horvath dans son ouvrage : *Le Roman urbain contemporain en France*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022).

le coma, Justine Wright veut établir la vérité mais se heurte à la lenteur de la police. Le sentiment d'abandon, la colère, la tristesse et l'émoi de Justine impactent sa vie professionnelle et matrimoniale. Grâce à sa ténacité, elle parvient à retrouver le chauffard et sa Mercedes couleur moka. Nous étudierons la poétique de la ville dans *Moka* qui est un roman urbain et un roman d'enquête car l'intrigue repose sur l'enquête menée par l'héroïne.

Delikatessen de Théo Ananissoh, est le récit de deux amants à savoir Énéas, jeune poète, venu du Canada et Sonia Sika, journaliste, en cours de divorce et mère de deux enfants. Elle est courtisée par plusieurs hommes dans Lomé, en l'occurrence François, un homme d'affaires, Victor et le colonel Jean Acka, chef de la surveillance du Territoire. Ce dernier les fait surveiller. Sa jalousie et l'abus d'autorité l'amèneront à faire kidnapper Énéas et à le jeter hors de la ville de même que de l'intimider afin de le dissuader à revoir Sonia. L'intrigue se déroule dans plusieurs villes notamment Lomé, la capitale du Togo, puis Porto Seguro, zone périphérique dans laquelle le héros a été éjecté après son enlèvement et enfin Aného une zone périurbaine de Lomé où prend fin le récit.

Perdre le corps, roman de Théo Ananissoh relate l'histoire d'une alliance entre deux personnages nommés Maxwell Sitti, agent immobilier et Jean Adodo, veuf et immigré togolais venu de Suisse. Ce dernier demande à Maxwell Sitti de séduire et de conquérir le cœur d'une jeune fille, Minna, qui travaille dans un Pressing. Après plusieurs tentatives de séduction Maxwell réussit à séduire Minna mais il commence à aimer Minna et ne souhaite plus être rémunéré par Jean Adodo. En outre, il reçoit également une autre proposition indécente de l'homme d'affaires, Gbon Ma Gbon qui veut lui acheter Minna contre une importante rémunération. Après le refus de Maxwell Sitti, s'en suivront menaces et autres actes d'intimidation de l'homme d'affaires. Dans ce récit, le safari, le tourisme et les escapades rurales menés ne manquent pas de relever l'intrigue.

À notre connaissance, il n'existe pas de travaux critiques ayant exploré la problématique de la ville chez de Rosnay et Ananissoh, d'où notre dessein de nous y pencher dans l'actuelle réflexion. Toutefois nous comptons dans les pages à suivre procéder à une présentation panoramique sur la surmodernité, le postmodernisme et sur les travaux généraux sur le roman urbain et la ville.

Afin d'étudier la poétique de la ville, nous avons parcouru les travaux de Pierre Sansot dans son ouvrage intitulé : *Poétique de la ville* où il aborde la ville dans une approche objectale et les humains sous une approche subjectiviste. La ville et l'homme forment une entité indissociable mais ne se situent pas au même niveau. La ville représente l'objet là où l'homme

est sujet. Le monde n'existe que par l'homme, parce qu'il est une conscience possible qui lui donne un sens. Le monde existe avant l'homme et ce dernier ne peut se détourner de lui. L'homme en tant que sujet qualifie le monde et ne se suffit pas car il a besoin de l'objet (monde) afin de perfectionner sa conscience cognitive :

Le monde se différencie, se qualifie au regard d'un être qui cherche à réaliser certaines fins et qui, par et dans cet effort, fait lever des ustensiles, des appuis, ou des obstacles. En revanche le monde est toujours déjà là. Se détourner de lui, c'est encore prendre parti à son égard, et, si l'intentionnalité définit le mode d'être de la conscience, il faut bien un objet pour remplir cette visée. On a donc abandonné la thèse d'un sujet qui se suffirait à lui-même et qui découvrirait, dans son propre intérieur, des richesses suffisantes pour alimenter sa vie intellectuelle.⁶

Pierre Sansot envisage trois possibilités pour débattre sur la ville. La première possibilité est relative au « pôle-sujet », c'est-à-dire la conscience de l'homme. C'est l'homme qui donne une existence au monde à travers l'acte de parole de même que ses impressions et ses sentiments. C'est l'homme qui baptise et débaptise la ville. La deuxième possibilité est liée aux fonctions de la ville. Par exemple le « besoin de rencontre ».⁷ La ville prend dans ce cas plusieurs fonctions telles que : ludique, compensations, d'éducation et de divertissement à travers : les squares, le café, le boulevard et bien d'autres. Quant à la troisième possibilité, elle concerne le langage urbain. Il étudie la ville dans ses clivages langagiers. La ville est perçue en fonction des classes sociales. Elle prend une connotation péjorative ou méliorative. Il s'agit de la désignation d'un même lieu en fonction de deux forces qui s'opposent. Elle est neutralisée à partir du langage donné par les technocrates qui lui attribuent une conformité en opposition aux personnes ordinaires :

Pour être plus précis, prenons le mot « rue » : on préfère souvent employer le terme plus « noble » d'« artère » ou de « voie de circulation » : d'une part, ces expressions ne sont pas aussi neutres qu'on le suppose ; elles relèvent de métaphores organicistes ; de toute évidence, elles assimilent la ville à un être vivant. D'autre part, si elles entendent affirmer le primat de la fonction, elles deviennent contestables, elles impliquent qu'il est conforme à l'ordre social de livrer la rue à la seule circulation, à une circulation qui en chasserait les hommes.⁸

La poétique de la ville est étudiée par Pierre Sansot sous plusieurs formes dont nous énumérerons sommairement quelques-unes. Il perçoit : « la ville désacralisée et la ville désacralisante ».⁹ En effet, sa désacralisation est une conséquence de la transformation ou des réformes apportées. Elle devient un lieu public qui ouvre ses portes à toutes les classes sociales.

⁶ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973. P.9

⁷ *Ibid.* p.10

⁸ *Ibid.* p.11

⁹ *Ibid.* p.42

La ville désacralisée est inhérente aux trajets possibles des hommes dans ses artères. Les artères ou les rues de la ville se rencontrent et facilitent les rencontres des humains. Tous les chemins sont possibles car elle a accordé une liberté aux hommes de circuler à leur aise. Ces chemins ouverts et démocratisés ont influencé sa désacralisation. Elle prend une nature neutre qui accueille toutes les couches sociales :

Leurs itinéraires et le mien ne sont ni plus ni moins justifiés. Nous rencontrons une contingence, qu'il est, semble-t-il difficile d'éliminer. La ville nous fait libre, libre d'aller où bon nous semble et à l'heure qui nous convient, dans un espace où tous les chemins sont possibles. [...] Le centre en est cette agora où tout le monde peut pénétrer : lieu ouvert, public, vide — tout comme les lois maintenant écrites contrastent avec la parole secrète des initiés. Les hommes peuvent circuler librement ; les édifices et les temples se tournent vers l'extérieur et, par leurs frontons, exposent ce qu'ils veulent dire.¹⁰

Sa nature sacrée a été profanée par la démocratisation. La ville n'est plus une citadelle prestigieuse et vénérable. Elle est profanée par son hétérogénéité en renfermant plusieurs classes sociales. Ce topos est victime de l'égalité politique, de l'égalité sociale et de l'exploitation abusive de l'espace. La ville est désormais pourvue de classes hétérogènes et égales où il n'y a plus de ségrégation spatiale à travers les interdits.

Pierre Sansot constate également qu'elle traque d'où : « la dérive de l'homme traqué »¹¹ La ville prend ici une nature opprimante et offensante, ce lieu urbain traque l'homme. Elle existe parce que l'individu est traqué. L'homme traqué est une conscience marginalisée à cause de sa condition humaine. Il est en situation insurrectionnelle et est à la recherche d'une complétude :

Que faut-il entendre par « un homme traqué » ? [...] L'homme traqué essentiellement, c'est plutôt celui qui n'est pas comme tous les autres, par exemple qui est plus pâle s'il sort de prison, dont le regard, l'odeur, les vêtements se révèlent imperceptiblement différents. [...] Alors, la ville traque fondamentalement l'homme et le constitue comme homme traqué. Au niveau du langage, le traquenard est un mot tellement plus suppliciant que le mot traqué !¹²

L'homme traqué est un non intégré qui vit dans l'inconfort. Il devient un prisonnier libre dans la ville. Il vit en marge de la société et devient un fugitif qui veut se délier du poids de la ville.

Par ailleurs, nous avons également parcouru les travaux de Christina Horvath. Elle a produit *Le Roman urbain contemporain en France* dans lequel elle propose une épistémologie qui vient caractériser le roman urbain contemporain. Christina Horvath a emprunté le terme « surmodernité » créé par l'anthropologue Marc Augé afin d'établir un rapport entre le roman urbain et la ville. Nous ne pouvons étudier la ville sans parler de la « surmodernité » qui est

¹⁰ *Ibid.* p.42-43

¹¹ *Ibid.* p.123

¹² *Ibid.* p. 124

selon Christina Horvath, « une modernité extrême et contemporaine, liée aux changements d'échelle, à l'émergence des non-lieux et à l'abolissement de la distance entre les grandes métropoles grâce aux moyens de transports rapides. »¹³ À l'ère de la surmodernité, le système d'information est soumis à une révolution radicale à travers internet et les réseaux sociaux qui rassemblent des millions d'utilisateurs et créent des interfaces en temps réel. Les villes s'exposent à la mondialisation et à une consommation à l'excès. Ce mode de vie accéléré a provoqué une grande croissance démographique et l'émergence des villes. Les grandes villes ou les grandes métropoles sont créées : « Liée à la croissance démographique, cette concentration urbaine gigantesque mène à une profonde transformation des modes de vie et à une modification de la sociabilité. »¹⁴ La croissance démographique a également provoqué une urbanisation des zones rurales.

Christina Horvath a porté une réflexion sur trois types de problématique dans son ouvrage. La première problématique est le rapport que le roman urbain entretient avec la ville, quant au deuxième, elle ressort les traits spécifiques des personnages liés à l'intrigue du roman urbain. Pour la troisième problématique, elle a traité les différents discours hétérogènes qui coexistent dans le roman urbain.

Parlant de la naissance du roman urbain, elle pense que cette notion a toujours porté un grand intérêt pour la littérature. Bien que ce terme soit vague et irrégulier, les hommes de Lettres du XIX^e siècle dans leurs romans en distinguent le « roman des mœurs parisiennes »¹⁵ écrit par certains écrivains tels que : Balzac, Daudet, ou encore Zola au « roman des mœurs de province »¹⁶ produites par des écrivains tels que Flaubert. La ville a toujours suscité une influence particulière sur l'imaginaire des humains. Pour Christina Horvath, la ville a toujours été un lieu propice pour la liberté et la démocratie dans laquelle l'homme s'épanouit aisément et librement en échangeant et en débattant avec d'autres hommes libres.

Elle a fait un rapprochement entre l'histoire des cités et la notion de civilisation. La notion de civilisation est liée aux mœurs, à la qualité de l'homme de la ville, à son comportement ; elle définit l'urbanité : « [...] pour désigner le respect d'autrui et la politesse en tant que qualités de l'homme de ville, témoigne également du rôle civilisateur qu'il convient d'attribuer à l'habitat urbain. »¹⁷ L'histoire des villes est mythique et a toujours peuplé l'imaginaire des hommes. Pour

¹³ Christina Horvath, *Introduction* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.1

¹⁴ *Ibid.* p.2

¹⁵ Christina Horvath, *1. Le roman urbain* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.1

¹⁶ *Ibid.* p.1

¹⁷ *Ibid.* p.3

Christina Horvath, depuis les premières grandes civilisations telles que la Mésopotamie, l'Égypte, la Chine en passant par les grandes villes mythiques antiques telles que : Babel, Ninive, Jéricho, Sodome, Gomorrhe, Jérusalem, Athènes, Rome, Alexandrie, Constantinople, ces espaces ont suscité un intérêt littéraire et philosophique, de même que ces espaces ont toujours été exploités « comme topos rhétoriques » et témoignent « de l'influence particulière que la ville exerce depuis toujours sur l'imaginaire humain. »¹⁸ Quels sont les traits spécifiques qui permettent de décrire le roman urbain ? À partir de cette réflexion, nous convenons avec Christina Horvath qui définit le roman urbain de la manière suivante :

*Ainsi, par roman urbain j'entends ici les récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les « mœurs » d'une classe sociale particulière. L'action reste toujours porteuse de marques intrinsèques de l'actualité ou d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). Mais ce qui distingue ces romans de toute œuvre visant à présenter un « ailleurs », c'est avant tout leur ambition de peindre le quotidien et son décor indispensable : le milieu urbain contemporain.*¹⁹

Cette définition nous permet de comprendre que le roman urbain utilise comme référence spatiale la ville. Ce genre dépeint la vie quotidienne des personnages. Pour elle, le roman urbain se construit à partir de la réalité sociale contemporaine. L'universitaire n'a pas omis d'apporter une grande distinction entre le roman urbain et d'autres sous genres contemporains tels que le roman policier ou le roman noir, ou encore le roman fantastique, ou encore le roman des mœurs ou le roman sentimental qui situent leur intrigue dans la ville mais le décor urbain ne suffit pas à lui seul de spécifier que ces sous-genres sont des romans urbains, il y a également d'après elle, le « souci particulier de faire de la ville le véritable point focal, voire le protagoniste du récit, D'autre part, on doit également souligner l'importance de l'actualité politique, sociale et culturelle de l'époque contemporaine qui pèse autant dans la définition du genre que l'ancrage dans un décor urbain. »²⁰

Ainsi le roman urbain s'intéresse sur l'ici-et-maintenant de notre réalité quotidienne. Il s'agit pour ce genre d'ancrer la réalité de l'époque contemporaine. On ne pourrait terminer cette revue de la littérature sans omettre de mentionner d'autres travaux de Christina Horvath qu'elle a dirigés en collaboration avec Bertrand Gervais pour le compte de « Figura » N° 14 et le Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire : « Écrire la ville ». C'est une revue littéraire qui a étudié la ville sous certaines de ses diversités et ses représentations littéraires à la fin du XX^e

¹⁸ *Idem*

¹⁹ *Ibid.* pp.5-6

²⁰ *Idem*

siècle et au début du XXI^e. Cette revue est une pragmatique sur l'étude de la ville en ce sens qu'elle regroupe plusieurs travaux des universitaires qui l'étudient sous diverses formes telles que : les villes-textes, les villes en images et sons et les urbanités. Nous nous proposons de présenter sommairement quelques réflexions profondes de cette revue qui sont non exhaustives. Parlant du premier thème en rapport aux « villes-textes », ²¹ Bertrand Gervais a produit dans la revue, l'article suivant : *L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro*, cet article a en effet analysé l'espace (ville) dans le roman, *The unconsoled* de Kasuo Ishiguro sous l'aspect d'un labyrinthe. La ville référencée dans ce roman est un espace malléable et déconcertant qui se transforme selon les états d'âme et les désirs du personnage, *Ryder*.²² Il est question des rapports imaginaires que la ville entretient avec son personnage. Pour Bertrand Gervais, la ville est un objet du monde, elle est imaginaire ; Tout autant que nous l'habitons, elle nous habite. Bertrand Gervais conçoit la ville en tant qu' « objet complexe »²³ tout comme Pierre Sansot l'avait conçue quelques années avant, sous une « approche objectale »²⁴. La ville est le résultat de notre expérience, nous la représentons, nous la figurons : « La ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou, à l'opposé, un symptôme. »²⁵ Cette analyse de Bertrand Gervais nous oriente déjà sur les perspectives de réflexions que nous pouvons apporter à notre travail.

Par ailleurs, Tanguy Wuillème, de l'Université de Nancy 2 a apporté un autre aspect de la ville dans ses travaux. « Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard » produit par cet universitaire, propose une piste de réflexion sur la catastrophe urbaine qui dénature la ville en lui attribuant une fonction destructrice de talents et pourvoyeuse de corruption dans les différents romans de Thomas Bernhard qui sont : *L'origine* et *Des arbres à abattre*. L'universitaire estime que l'écrivain Thomas Bernhard écrit la ville afin de l'accuser car ce regard accusateur est orienté sur le climat de la ville, sur son architecture, de même que sur les hommes qui la peuplent et la gouvernent : « Ecrire la ville confirme également un moyen de lutte contre les falsifications qui y sont à l'œuvre : l'oubli de l'Histoire, la destruction de toute

²¹ Bertrand Gervais et Christina Horvath, *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Collection « Figura », n° 14 2005, p.9

²² Bertrand Gervais, *L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro* In : Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 11

²³ *Idem*

²⁴ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.9

²⁵ Bertrand Gervais, *L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro*, op.cit. p.12

créativité, l'annihilation des individus et la marginalisation de certains ».²⁶ La ville est haïe car certains personnages éprouvent du mépris pour elle. Thomas Bernhard en fait le récit d'une « écriture irritée de la ville »²⁷ dans ses œuvres, car la ville constitue un pôle de répulsion lucide chez le personnage. La ville est accusée par sa nature, elle est une vaste macération qui broie les individus. Le narrateur s'insigne devant son architecture merveilleuse, son climat et ses institutions.

Toujours dans la revue *Écrire la ville*, Julien Bourbeau, de l'Université du Québec à Montréal pense de même lorsqu'il a écrit : *Description déambulatoire. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*.²⁸ Il analyse l'errance et les déambulations du héros Galip dans les rues enneigées d'Istanbul, à la recherche de sa femme Rüya. La description de la ville est perçue à travers le mode de parcours du personnage et son mode d'utilisation. L'espace urbain est décrit, il est une construction esthétique de l'homme, il est un « objet spatial artialisé ».²⁹ Le personnage Galip est non seulement en quête de soi mais il recherche également son épouse, ce qui l'amène à déambuler toutes les nuits dans la ville d'Istanbul :

*Si les descriptions de la ville attirent l'attention du lecteur tout en structurant Le livre noir, les déambulations nocturnes du personnage n'en sont pas moins singulières. Du mari exemplaire qui accomplit son parcours régulier et quotidien à l'homme perdu qui déambule à la recherche de sa femme disparue dans les rues enneigées d'Istanbul, Galip vit non seulement une altération psychologique troublante, mais aussi un changement brutal de son propre mode de parcours dans la ville.*³⁰

Nous pouvons dire que la déambulation et l'errance dans la ville sont des traits spécifiques propres au roman urbain. Cette notion a été réfléchiée par plusieurs théoriciens notamment Benjamin Walter qui a écrit *Charles Baudelaire, Tableaux Parisien*, Pierre Sansot dans *Poétique de la ville* et Christina Horvath dans *Le Roman urbain contemporain en France*. Julien Bourbeau nous permet d'approfondir nos recherches à travers ses études sur la ville sous forme d'art d'où « la notion d'artialisation ».³¹ La ville « répond à une sensibilité paysagère, c'est-à-dire à une artialisation de l'espace urbain ».³² Elle est étudiée dans *Le Livre noir*³³ à travers le

²⁶ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard* In : Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 28

²⁷ *Idem*

²⁸ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk* In : Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 77-93.

²⁹ *Ibid.* 78

³⁰ *Ibid.* p.84

³¹ *Ibid.* p.78

³² *Ibid.* p.79

personnage principal et perçue de manière descriptive afin d’y ressortir « le paysage comme une réalité physique remodelée ». ³⁴ L’espace urbain est décrite à travers l’expérience d’un personnage qui déambule et erre dans les rues d’Istanbul afin d’y retrouver son épouse qui a mystérieusement disparu. Le paysage urbain comme description « (paysage littéraire) » ³⁵ représente la poétique ou l’esthétique des quartiers istanbuliotes parcourus par le héros. C’est d’ailleurs cette approche descriptive qui permet à Julien Bourbeau de dire :

La description de la ville dans les romans pose la problématique du paysage. Construction esthétique de l’homme, ce paysage suppose la présence d’un sujet observateur devant l’objet spatial « artialisé ». Dans Le court traité du paysage, Alain Roger développe la notion d’artialisation de la nature. Inspiré du concept de Charles Lalo, Roger « distingue[e] deux modalités de l’opération artistique, deux façons d’intervenir sur l’objet naturel. » [...] Dans cette perspective, l’écriture de la ville – qui est au cœur de la réflexion de ce collectif – répond à une sensibilité paysagère, c’est-à-dire à une artialisation de l’espace urbain. ³⁶

Par ailleurs, les productions de Pierre Popovic dans son article intitulé : *De la ville à sa littérature* ³⁷ nous permettent de comprendre que la ville est indissociable de la littérature et qu’elle a toujours fait l’objet de l’écriture littéraire. La métaphore de l’écriture qui se déplace et qui rêve est en fait l’écrivain qui se sert d’un personnage narrateur pour voir et décrire la ville, son espace et les différents déplacements. Les maisons, les chambres, les rues, constituent des micro-espaces, « les mailles d’un immense tissu urbain ». ³⁸ Pierre Popovic revient tout simplement sur la thématique majeure de la littérature contemporaine et la ville telle que : l’exil, l’errance, le voyage qui attribuent des traits spécifiques au roman urbain et qui sont des formes de représentations de la ville dans cette littérature contemporaine :

La littérature contemporaine rend compte de ce divorce et développe des thématiques de l’exil, de l’errance, du voyage. L’écriture se déplace, rêve d’un mouvement perpétuel, cherche une course libre à travers les histoires, les cultures, le temps et l’espace. Le texte n’habite plus une ville, mais toutes les villes à la fois, c’est-à-dire aucune. ³⁹

La ville est réduite et maintenue sous un désordre de représentations. Comparativement à la campagne, la ville est une « singulière victoire du village » ⁴⁰ Pour Pierre Popovic tous les micros éléments spatiaux tels que : « Nos maisons, nos rues sont les mailles d’un immense tissu

³³ Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, Paris, Gallimard, 1994.

³⁴ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d’Istanbul dans Le livre noir d’Orhan Pamuk*, op.cit.p.79

³⁵ *Idem*

³⁶ *Idem*

³⁷ Pierre Popovic, *De la ville à sa littérature*. Études françaises, 24(3), 109–121. <https://doi.org/10.7202/035765ar>, 1988.

³⁸ *Ibid.* p.110

³⁹ *Ibid.* p.109

⁴⁰ *Ibid.* p.110

urbain. »⁴¹ Les micros espaces tels que les rues, les vitrines, les rumeurs forment le langage de la ville. Elle se lit par les formes et les genres littéraires, de même qu'elle peut être un personnage, une allégorie ou une figure. Pierre Popovic présente également la déchéance de la littérature classique à travers la poésie baudelairienne où il dissocie cette littérature classique de la littérature contemporaine. Le temps traditionnel linéaire forme une dualité contre le temps urbain. La littérature n'est plus rigide, contrastée, classique ou figée mais elle est carnavalesque, libre et dynamique. Elle se déplace avec le poète.

La notion de poétique de la ville ne pourrait être étudiée sans la notion d'espace, en ce sens que la ville est incluse dans l'espace, ces deux éléments entretiennent une relation d'hyponymie et d'hyperonymie. En ce qui concerne l'espace, nous nous sommes intéressés aux travaux de Michel Foucault dans son article intitulé : *Des espaces autres*⁴² dans lequel il identifie deux types d'espace : les utopies et les hétérotopies. Les utopies sont d'après Foucault des : « emplacements sans lieu réel. »⁴³ Ces espaces représentent la société perfectionnée de même que l'envers de la société. Les utopies sont irréelles. Quant aux hétérotopies, ce sont des lieux réels, ces lieux sont reconnus dans toutes les civilisations, ces lieux sont effectifs. Les hétérotopies sont ce que Foucault appelle : « des sortes d'utopies effectivement réalisées »⁴⁴ car ces types de lieux sont localisables, ils sont matérialisés à la fois contestés et inversés. L'hétérotopie est la concrétisation de l'espace, elle est localisable physiquement.

Michel Foucault conçoit entre les utopies et les hétérotopies, un espace mixte, un espace intermédiaire, il s'agit du miroir : « Dans le miroir, je me vois là ou je ne suis pas [...] »⁴⁵ Le miroir est un espace virtuel. Il est en même temps une hétérotopie parce qu'il existe en tant qu'objet réel, matérialisé et palpable et par opposition, une utopie, en ce sens qu'il représente notre reflet là où nous ne sommes pas. Dans le miroir l'homme se voit là où il n'est pas.

Par ailleurs, les travaux de Mircea Eliade nous ont permis de mieux appréhender une autre vision de l'espace. À travers l'ouvrage intitulé : *Le Sacré et le profane*,⁴⁶ Il parle de l'expérience de l'espace perçue par l'homme non-religieux. Pour Mircea Eliade, l'espace est pour l'homme religieux un espace hétérogène. C'est ce qu'il appelle « la non-hétérogénéité »⁴⁷

⁴¹ *Idem*

⁴² Michel Foucault, *Des espaces autres*, Empan 2004/2 (no54), DOI 10.3917/lbidpa.054.0012, En ligne sur <https://www.cairn.info/revue-lbidpan-2004-2-page-12.htm>. p. 12-19.

⁴³ *Ibid.* p.14

⁴⁴ *Ibid.* p.15

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Édition Gallimard, 1965, pour l'édition française.

⁴⁷ *Ibid.* p.25

car l'espace est pour l'homme religieux une hétérogénéité, c'est-à-dire qu'il présente des ruptures. D'un côté l'on a l'espace sacré manifesté par une « hiérophanie quelconque ». Cet espace sacré est significatif et symbolique. Quant aux autres versants des espaces, ces parties sont considérées comme « non-consacrées » et « amorphes ». La hiérophanie est considérée par l'homme religieux comme une forme de géocentrisme. Il n'est pas question d'une relativité de l'espace profane ou d'un chaos de l'homogénéité. C'est ce qui fonde justement cette hétérotopie, cette bifaciale des « topos », de l'espace. Etant donné que « La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde. », cela revient à dire que l'espace sacré est le « centre » de l'univers, c'est la « création du Monde ». ⁴⁸

En revanche, l'espace profane est homogène, neutre, dépourvue de toutes symboliques et de toutes significations. Il n'y a aucune rupture et de différence qualitative. On entend ici la qualité, le suprême, le sacré, la beauté, la norme, le respect ou le scrupule. L'espace profane est débridé, il est violé ou violenté, il est le mélange de toutes sortes d'expérience. On y retrouve toutes sortes de répugnances de la société, des marginaux, des bagnards, des prostitués, des criminels, des véreux, qui désacralisent et profanent l'espace. Le monde selon Mircea Eliade vit actuellement une expérience chaotique et débridée, avec une infinité d'espaces qui émane d'un relativisme symbolique.

Les espaces sont également des lieux de marginalité, ceci est dû à leurs caractères peu dynamiques, peu industrialisés, peu urbanisés ou encore peu attractifs. Il s'agit là des espaces ruraux. Mais il existe dans nos romans contemporains un nouveau paradigme migratoire qui permet de constater que les espaces ruraux sont revalorisés à cause de leurs diversités écologiques. C'est ce que pensent Gabrielle Saumon et Greta Tammasi, qui ont étudié ce phénomène d'attraction des espaces ruraux, qu'elles ont qualifié de « néoruralité ». ⁴⁹ En effet, elles ont constaté une reconsidération, une renaissance des campagnes à partir de l'après-guerre, ayant débuté vers le début du XX^e siècle ceci dû aux raisons économiques car les populations migraient vers les métropoles afin de trouver du travail. De même, les campagnes étaient des espaces figés, réduits à la production agricole et écrasés par les grandes métropoles. C'est d'ailleurs ce que pensent les auteurs :

Les espaces ruraux, notamment dans les pays du sud de l'Europe, poursuivent un déclin qui paraît inéluctable, entraînant des transformations profondes, avec une perte de la diversité sociale et un vieillissement de la population. Ces évolutions ne font

⁴⁸ *Idem*

⁴⁹ Gabrielle Saumon & Greta Tommasi, *LA NÉORURALITÉ : Recours à la campagne*, Collection « L'Opportune » Clermont-Ferrand Cedex 1, 2022.

*qu'alimenter les représentations des campagnes comme espaces répulsifs, réduits à leur rôle de production agricole, et dominées par la ville.*⁵⁰

Mais l'image de la ville a perdu sa notoriété avec les problèmes environnementaux tels que la pollution sonore, l'absence d'espaces naturels, l'atrophie sans toutefois oublier les inégalités sociales et la bipolarisation des micro-espaces (quartiers résidentiels contre bidonvilles). Cette déchéance urbaine entraînera comme conséquences directes une réappropriation des campagnes. On a assisté à plusieurs phénomènes dus à une « renaissance rurale ». ⁵¹ En effet, les espaces ruraux sont convoités et revalorisés au détriment des villes.

Les travaux de l'anthropologue Marc Augé ont également suscité un grand intérêt dans cette recherche. De notre modeste point de vue, il a largement contribué à la notion d'espace en rapport à l'anthropologie contemporaine. Ces travaux nous ont permis de comprendre la surabondance ou l'excès qui caractérise notre société contemporaine en opposition aux sociétés traditionnelles dans le roman urbain. C'est ce que Marc Augé appelle la surmodernité. D'après l'anthropologue, le monde contemporain est caractérisé par un triple excès. Premièrement, il y a le temps qui est surchargé d'événement, deuxièmement, l'espace est approprié par les humains en un temps record à travers les transports et les technologies. L'on peut passer du village, à la planète à travers les moyens de transport ultra-rapides tels que : les avions, les métros. Troisièmement, il y a un phénomène de concentration des non-lieux, des lieux de rencontre ou des lieux de loisirs. Le plus intéressant dans ces travaux de Marc Augé que nous voulons exploiter pour notre réflexion c'est la désignation et la distinction de deux types de lieux à savoir : les lieux anthropologiques et les lieux non anthropologiques. Marc Augé distingue ces lieux de la manière suivante :

*Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espace qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas des lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.*⁵²

Les lieux identitaires et relationnels, de même que les non-lieux nous permettrons d'analyser le rapport que les personnages de notre corpus entretiennent avec leurs espaces. Par ailleurs, la surmodernité de Marc Augé nous permettra d'étudier plus en profondeur dans les tréfonds

⁵⁰ *Ibid.* p.12

⁵¹ *Ibid.* p.14

⁵² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992, p.100

cognitifs de l'érudition encyclopédique contemporaine afin de nous intéresser au postmodernisme de Jean-François Lyotard. Étant donné que nous sommes à l'ère de la surmodernité, ce phénomène contemporain est un revers hégémonique, culturel, politique, social, urbain, sociétale du postmodernisme inventé par le critique Charles Jenks, défini par le théoricien littéraire Ihab Hassan dans son ouvrage *The Dismemberment of Orpheus*, paru en 1971 et popularisé par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, paru en 1979. Voici l'observation qu'en fait Marc Augé :

*De la surmodernité, on pourrait dire qu'elle est le côté face d'une pièce dont la postmodernité ne nous présente que le revers – le positif d'un négatif. Du point de vue de surmodernité, la difficulté de penser le temps tient à la surabondance événementielle du monde contemporain, non à l'effondrement d'une idée de progrès depuis longtemps mal en point [...]*⁵³

Cette surabondance événementielle du monde caractérisée par Marc Augé est une conséquence bifaciale par rapport à la postmodernité. Cela nous interpelle à porter une considération épistémologique et gnoséologique sur la théorie postmoderne théorisée par Jean-François Lyotard.

Dans *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* paru en 1979, voici ce que pense Jean-François Lyotard sur le terme postmoderne : « Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle. »⁵⁴ Le philosophe oppose la science aux récits car elle recherche la légitimation des règles de jeux. Le postmodernisme rejette les grands récits, ce qui a entraîné comme conséquence l'émergence de mini-récits, provisoires, situationnels, contingents et temporaires. Le postmodernisme est une nouvelle direction que prend la société contemporaine à travers les changements radicaux sociétaux, économiques et politiques. Le postmodernisme est le dépassement de la modernité, cette théorie est une déconstruction et une délimitation des courants disciplinaires dominants. La théorie postmoderne de Jean-François Lyotard se caractérise par la distanciation des valeurs à travers le syncrétisme esthétique tel que : le collage, le mixage, le mélange, l'ironie et la citation. Ce mélange d'influences de ces éléments hétéroclites provoque une distance, un contraste entre les différents éléments. Par ailleurs, l'on peut en dégager la contingence, il s'agit d'une interprétation individuelle des événements, c'est une autoréférentialité de l'individu. On assiste à un univers carnavalesque de la société postindustrielle, à travers le libre arbitre, un semblant d'interprétation des événements. Nous avons également comme autre trait du postmodernisme, la fragmentation qui conduit à la perte

⁵³ *Ibid.* p.43

⁵⁴ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de minuit, 1979, p.7

d'unités. La stabilité et la permanence des éléments disparaissent pour laisser planer le désordre. Dans les sociétés postmodernes, nous assistons à des surfaces sans profondeurs, des signifiants sans signifiés, l'originalité perd sa valeur au profit de la copie. C'est le simulacre qui prévaut, ce qui entraîne la déhiérarchisation des éléments par la réalité virtuelle, la réalité de simulation. Il s'agit de l'association des éléments hétéroclites.

Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha et Roger Tro Deho se sont inspirés des travaux de Jean-François Lyotard afin d'actualiser et de contextualiser le postmodernisme dans la littérature africaine. À la réflexion de savoir : « S'il y a un postmodernisme littéraire africain et quels pourraient en être les traits, les lignes de force et les points de faiblesse. », ⁵⁵ Adama Coulibaly propose une analyse épistémologique en situant le postmodernisme à travers une perspective discursive dans le roman d'Afrique au sud du Sahara. Cet ouvrage d'Adama Coulibaly nous permettra d'aborder la poétique de la ville dans une approche postmoderne.

Étant donné que notre corpus contient trois romans, le comparatisme s'interpose obligatoirement dans cette recherche et nous permet de nous intéresser à Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* ⁵⁶ qui apporte une épistémologie de la littérature comparée partant de sa naissance et de sa genèse, jusqu'à sa méthode à travers la réflexion sur la littérature, la thématique et la thématologie, la poétique et une définition du vers. Cet ouvrage a permis à cette recherche de présenter la poétique de la ville sous l'angle poétique des romans du corpus à travers leurs formes et leurs styles.

Précis de littérature comparée ⁵⁷ dirigé par Pierre Brunel et Yves Chevrel est un autre ouvrage qui présente également l'épistémologie de la littérature comparée à travers son histoire, sa relation impliquant la littérature avec les autres arts, les études de la réception, la littérature et la société et les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste.

Quant à Yves Chevrel dans *La littérature comparée*, ⁵⁸ il aborde également la question épistémologique de la littérature comparée. Pour lui, il s'agit de prendre concomitamment plusieurs éléments de plusieurs objets pour en scruter les similitudes et d'en tirer les conclusions. La question de frontière en littérature comparée permet d'attirer l'attention sur l'étranger, de

⁵⁵ Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011. p.10

⁵⁶ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.

⁵⁷ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

⁵⁸ Yves, Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Coll « Que sais-je ? », 2016. (Sixième édition mise à jour, version électronique)

même la transversalité du comparatiste à travers les rapports mutuels entre les autres arts et aussi la question d'esthétique de la réception.

Le dernier ouvrage qui a fait l'objet de notre curiosité et qui nous servira de méthodologie est *La géocritique mode d'emploi*,⁵⁹ de Bertrand Westphal, de l'Université de Limoges, France. L'universitaire a émis une méthodologie qui permet de lire l'espace dans le texte littéraire. Dans son article intitulé : *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, Bertrand Westphal estime : « La géocritique prend en compte les représentations esthétiques de l'espace et plus précisément les représentations fictionnelles de l'espace géographique, autrement dit d'un espace pourvu d'un référent (dans la « réalité objective » ou, s'il y a intertextualité, dans l'histoire littéraire). »⁶⁰ Pour l'universitaire, la géocritique établit le rapport entre le monde et le texte. Il y a une interdépendance entre le texte et le monde. L'espace est dynamique, transgressif et soumis à des forces contradictoires. Ce dynamisme de l'espace est visible à travers la mobilité et le mouvement des personnages.

Ainsi se pose le problème de savoir de quelle manière se déploie la poétique de la ville dans les romans du corpus. Ce problème est axé sur les problématiques suivantes : Sous quelles formes apparaissent les villes dans les œuvres, *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh ? Quelles sont les mutations en cours qui infléchissent les représentations urbaines dans les romans ? Quelles constructions imaginaires se dégagent de cette hétérogénéité scripturale ? Notre réflexion permettra d'émettre les hypothèses de recherches dans l'étape qui suit. Les hypothèses que nous pouvons émettre suite à ces problématiques sont les suivantes : La poétique de la ville se déploie dans les textes. Les excès, la surabondance, la postmodernité des sociétés contemporaines postindustrielles influencent largement les représentations urbaines dans les romans. Les constructions imaginaires qui se dégagent de cette hétérogénéité scripturale chez les auteurs sont les descriptions urbaines, les représentations idéalistes et les visions irritées que ces auteurs dévoilent dans leurs récits.

La présente recherche est articulée autour de trois chapitres consacrés respectivement au chapitre 1 intitulé : Des Réminiscences et errance urbaine à la néoruralité des personnages qui permet de lire la poétique de la ville à travers les souvenirs urbains que les personnages ressassent, les escapades rurales et le recours aux campagnes. Le chapitre 2 nommé : Pour une stratégie d'écriture de la ville et sa poétique sera étudié à partir de la morphologie de leurs

⁵⁹ Bertrand Westphal (dir), *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, coll, « Espaces Humains », 2000.

⁶⁰ Bertrand Westphal, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, p.33

romans proposée par les deux écrivains, ce chapitre sera abordé par les éléments intertextuels littéraires et les éléments intertextuels extralittéraires qui donnent forme et sens au style d'écriture de chacun des deux écrivains. Aussi la stratégie d'écriture sera perçue sous l'angle de l'hybridisme littéraire et postmodernisme afin d'en ressortir les corrélations liées à plusieurs autres genres qui s'invitent dans leur écriture. Le troisième axe de ce chapitre 2 est lié à l'artialisation du genre féminin dans la ville pour montrer comment la femme est plus ou moins valorisée dans cette ville. Quant au troisième et dernier chapitre intitulé : La crise urbaine, il sera question de dégager la vision des auteurs à partir de leurs imaginaires heurtés de la ville, puis en ressortir l'aspect anthropophagique urbain ressenti par ces auteurs sans omettre d'en relever le phénomène de marginalisation que la ville exerce sur ses habitants.

L'approche comparatiste de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau nous permettra d'appliquer aux romans du corpus, une lecture plurielle de la ville sous leur poétique et sous diverses autres formes. Le *modus operandi* est orienté vers la géocritique⁶¹ émise par l'universitaire Bertrand Westphal. Le travail ne se cloisonnera pas uniquement sur ladite méthodologie car nous étudierons bien évidemment nos corpus de manière éclectique tout en utilisant concomitamment comme fond de méthodologie la géocritique mais également la théorie postmoderne théorisée par Jean-François Lyotard, de même que la surmodernité élaborée par Marc Augé. Il s'agira de se servir de la géocritique de Bertrand Westphal pour montrer la manière dont les auteurs représentent l'espace référentiel que sont les villes de Paris, Biarritz, Lomé, Aného, Kpogan, Grand-Popo, Agbodrafo dans les romans du corpus. De même que le rapport que les personnages entretiennent avec ces villes.

Le postmodernisme nous permettra d'analyser la poétique de la ville et de démontrer comment Tatiana de Rosnay et Théo Ananissoh procèdent pour manifester et dévoiler les réalités contemporaines à travers la haine, l'opposition, la fragmentation, la banalisation débridée de la ville. Sous un style baroque, ces auteurs présentent leurs personnages marginalisés et hors du commun qui déambulent dans une ville prédatrice et anthropophagique.

Quant à la surmodernité élaborée par Marc Augé, nous en ferons usage afin de dégager les mutations et les profondes réformes sociétales qui ont provoqué les crises urbaines et qui ont influencé les représentations urbaines et affecté l'évolution des mentalités des personnages et les urbanités qui se dégagent dans les romans étudiés.

⁶¹ Bertrand Westphal (dir), *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, coll, « Espaces Humains », 2000.

**CHAPITRE 1 : DES RÉMINISCENCE ET ERRANCE URBAINE À LA
NÉORURALITÉ DES PERSONNAGES**

Moka de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh nous plongent dans un univers de route, de vagabondage et d'errance. Les intrigues sont ponctuées des promenades déambulatoires des différents héros qui se retrouvent dans des espaces périurbains ou dans des périphéries hors de Paris pour le cas de Justine Wright dans le but de retrouver le chauffard qui a commis le délit de fuite après avoir renversé son fils, Malcolm. Dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, certains personnages subissent l'expulsion et fuient la tyrannie pendant que d'autres veulent vivre pleinement leur amour en s'exilant, de même que certains enquêtent sur leurs repères. La littérature contemporaine s'est intéressée à ce phénomène déambulatoire, ce fait d'errance. D'après le dictionnaire numérique *L'encyclopédie universalis*, l'errance est un nom féminin singulier qui signifie : « Action d'errer çà et là ». ⁶² L'errance a pour synonyme : « la flânerie et la déambulation ». ⁶³ Cette tendance de déambulation ou d'errance a été observée dans les recherches de Christina Horvath qui pense de la manière suivante :

*Un individu solitaire déambule dans la ville, au gré du hasard. Il ne poursuit aucun but en particulier si ce n'est de tuer le temps : il s'arrête devant les vitrines des magasins, observe les passants, se pose à la terrasse d'un café ou se met à marcher sur les traces d'une belle inconnue. Cet individu que son oisiveté prédestine à endosser divers rôles dans le roman urbain est un familier des lieux publics : il est ce que, depuis *Les Tableaux parisiens* de Baudelaire, il convient d'appeler un flâneur. Personnage caractéristique de la littérature urbaine, il tire ses origines des « physiologies » consacrées à l'examen des types urbains qui fleurissaient au milieu du XIXe siècle, contribuant, selon Walter Benjamin, à la fantasmagorie de la vie parisienne. ⁶⁴*

Le personnage du roman urbain est par conséquent identifié comme un flâneur ou comme un errant. Il vadrouille dans la ville sans ou avec un but précis. Les personnages des récits étudiés sont dans des rêvasseries plus ou moins nostalgiques en fonction de leur quête. Le dynamisme spatial auquel ces personnages sont confrontés se caractérise par leurs déplacements dans les périphéries de Paris ou de Lomé. À travers ces pensées de Christina Horvath, l'on peut identifier les personnages principaux des romans du corpus en tant que des flâneurs dans *Biarritz*, ⁶⁵ ville périphérique de Paris pour *Moka* ou des déambulateurs dans la ville d'Aného pour *Delikatessen* et *Perdre le corps*. Pierre Sansot a étudié ce phénomène de déambulation bien longtemps avant Christina Horvath dans son ouvrage *Poétique de la ville*. Dans ce chapitre nous montrerons

⁶² <https://www.universalis.fr/dictionnaire/errance/> En ligne consulté le 20 mars 2023, 6h25 min.

⁶³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/errance/30836> En ligne consulté le 20 mars 2023, 10h30 min.

⁶⁴ Christina Horvath, 5. *Déambulations* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.1

⁶⁵ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.160

comment le roman urbain se lit à partir des réminiscences et l'errance des personnages qui les entraînent à faire recours aux campagnes, d'où la néoruralité.

I. DES REMINISCENCES URBAINES DE QUELQUES PERSONNAGES

L'on entend par réminiscences urbaines ici les différents souvenirs que les personnages principaux ressassent, ceci provient de leurs expériences urbaines qui sont les différents voyages qui les ont affectés plus ou moins positivement. Ces réminiscences permettent de lire la ville à travers sa fonction esthétisante et sa configuration paysagère. En effet pour le cas de Tatiana de Rosnay, elle fait recours dans l'ensemble de sa narration par des analepses ou flash-backs afin de donner une fonction rythmique à l'histoire du personnage. Les réminiscences urbaines proviennent du subconscient de Justine, auquel chaque microélément spatial lui permet de se souvenir d'une certaine époque de sa vie, dans un espace particulier (une autre ville, un espace périurbain). Théo Ananissoh quant à lui décrit en établissant un rapport entre l'idylle qui relie ses différents personnages notamment la relation entre Énéas et Apolline et la relation entre Maxwell Sitti et Minna aux espaces qu'ils occupent.

I. 1. Une ville de réminiscences

Les réminiscences de Justine Wright sont omniprésentes dans la narration. Chaque micro-espace représente un souvenir de ses différents voyages en famille qu'elle a effectués avec son époux, Andrew Wright, ses deux enfants Malcolm Wright et Georgia Wright. Son appartement à Paris, lui rappelle sans doute les plus beaux moments de sa vie avec sa famille, de même que son adolescence. Ces souvenirs reposent sur les autres espaces urbains, les périphéries de Paris et autres banlieues de Paris. L'on peut constater que tous ces micro-espaces représentent un sous-ensemble de l'urbanisation. Le boulevard M est l'élément micro-urbain qui a tout perturbé. Cet espace est un souvenir regrettable et une hantise pour Justine Wright. Le boulevard M est la destruction du socle familiale, la destruction de treize ans de vie et de promesse, c'est la destruction de toute une vie qu'une mère pourrait apporter à son fils. À travers l'accident de son fils et les lenteurs policières cette réminiscence urbaine influencera le personnage principal à aller rechercher ces souvenirs heureux dans leur maison de campagne :

Les week-ends, on allait en famille à Saint-Julien-du-Sault, un petit village près de Sens, où on avait acheté une vieille maison pour une bouchée de pain au début de notre mariage. [...] J'ai eu envie de m'y rendre, après l'hôpital, un matin. Sans personne. [...] Je me suis souvenue du dernier week-end avant l'accident. [...] Ce jour-là, en marchant dans les chambres, je me sentais mal à l'aise, triste. [...] Dans la salle à

*manger, j'ai revu les repas de fête. Les anniversaires, les Noël, les dîners à l'improviste. [...] Tout me revenait, un boomerang chargé d'émotions, de souvenirs.*⁶⁶

On note à travers cet extrait que chaque élément micro-spatial est un symbole de même qu'un souvenir pour le personnage principal. La ville est représentée par la réminiscence ou le souvenir du personnage. En dehors du « boulevard M » qui constitue une hantise pour Justine Wright qui y voit en ce lieu une négligence de sa part pour n'avoir pas accompagné elle-même son fils, leur maison de campagne est aussi un lieu de méditation ponctuée de souvenirs familiaux. L'on pourra convenir avec Pierre Popovic que les micro-espaces sur lesquels l'on se trouve sont liés à la ville. Pierre Popovic précise :

*La ville est morte d'un trop-plein de vie. Singulière victoire du village : on le croyait disparu, voué à la fossilisation touristique, et il revient en force, triomphant, « global » et planétaire. Nos maisons, nos rues sont les mailles d'un immense tissu urbain. Les eaux amères du vieil océan se traversent, sans qu'on en voie la moindre goutte, comme si l'on passait d'un bond de l'asphalte de New York aux trottoirs de Berlin.*⁶⁷

Cet extrait de Pierre Popovic permet de constater dans *Moka* que les éléments micro-spatiaux empruntés par Justine Wright forment une symbiose afin de donner une vision plurielle liée aux sentiments du personnage.

I. 2. Une description paysagère du périurbain

La description de l'espace urbain et périurbain est perceptible dans le récit à travers la narratrice, Justine Wright. Cette description spatiale est parsemée de représentations photographique et topographique qui émanent de réminiscences du personnage. Dans son article intitulé *Les palais de la pensée : Récit poétique et topographique mentale*,⁶⁸ Robert Pickering étudie l'espace sur deux dimensions dont l'une est poétique et l'autre représente la topographie mentale. D'après Robert Pickering, l'espace est la prise de contact direct. Il représente une matérialité et une intériorisation qui entraîne ce qu'il appelle la « topographie mentale ».⁶⁹ La topographie mentale émane du réel et de la transposition intime. La topographie mentale appelée aussi topographie de l'esprit permet de représenter l'intimité des configurations spatiales transmettant une poétique du récit à l'espace. La topographie de l'esprit est le lieu de mémoire et de l'évolution temporelle. C'est la raison pour laquelle Robert Pickering constate :

⁶⁶ *Ibid.* pp.94-95-96

⁶⁷ Pierre Popovic, *De la ville à sa littérature*, op.cit. p. 110

⁶⁸ Robert Pickering, *Les palais de la pensée : Récit poétique et topographique mentale* In Sylviane Coyault [éd], *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Université Blaise-Pascal, CRLMC, Centre de Recherche sur la Littératures Modernes et Contemporaines, 1997. p.241

⁶⁹ *Idem*

L'apport d'une saisie de la configuration des sentiments, avec leurs oppositions diamétrales, leurs imbrications et leurs enchevêtrements, leurs résonances interactives et leur circularité, nous aide à mieux situer, au sens précisément spatial du terme, le flux affectif qui informe la perception et l'expérience. [...] En ce sens, impliquant le jeu des affects, une "topographie mentale" rejoint une pluralité de signification qu'elle ne laissait peut-être pas entrevoir de prime abord.⁷⁰

À travers cette observation de Robert Pickering, l'on peut noter que les images périurbaines évoquées par la narratrice de *Moka* sont en même temps associées aux récits enchâssés. Cet enchâssement des récits est lié aux souvenirs périurbains qui sont imbriqués de *jeu des affects*. La périphérie Saint-Julien-du-Sault est une sphère périurbaine chargée d'émotion pour le personnage principal. Justine Wright décrit d'abord l'atmosphère de la vieille maison qu'elle et son mari avaient achetée à un prix raisonnable. Elle fait recours à ses sens mais aussi à sa mémoire. Cette petite maison est en quelque sorte une réappropriation du bonheur d'antan que l'accident de son fils est venu bouleverser :

Les week-ends, on allait en famille à Saint-Julien-du-Sault, un petit village près de Sens, où on avait acheté une vieille maison pour une bouchée de pain au début de notre mariage. Depuis l'accident, on n'y était pas retournés. J'ai eu envie de m'y rendre, après l'hôpital, un matin. Sans personne. J'ai roulé sur une autoroute étrangement vide. La maison sentait le renfermé, l'humidité. J'ai ouvert toutes les fenêtres, j'ai laissé entrer la lumière.⁷¹

Cette maison de campagne étant décrite par sa valeur et par rapport aux souvenirs mis en évidence par la narratrice est également décrite de l'intérieur. La salle à manger représente un souvenir familial heureux ressassé par la narratrice. C'est aussi là l'autre facette symbolique du périurbain Saint-Julien-du-Sault dans cet extrait : « Dans la salle à manger, j'ai revu les repas de fête. Les anniversaires, les Noël, les dîners à l'improviste. Mon père, quand il n'était pas encore le vieux monsieur qu'il voulait absolument être à présent, quand ; il était encore drôle, pince-sans-rire. Ma sœur avant son Marseillais. Mon frère, un gamin joufflu. »⁷² La ville est également le symbole d'un espace idyllique entre le personnage principal et son époux. C'est dans cet espace périurbain, dans leur maison de campagne, dans leur chambre que la narratrice a pu concevoir ses enfants :

Dans notre chambre au plafond en pointe, coincée sous la vieille charpente, j'ai senti mon cœur se serrer. On avait tant fait l'amour, Andrew et moi, dans ce grand lit blanc. Malcolm et Georgia avaient été conçus ici. À Paris, notre chambre était trop près de celles des enfants, on avait souvent peur qu'ils nous entendent. Ici, on était dans notre

⁷⁰ *Ibid.* p.242

⁷¹ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.94

⁷² *Ibid.* p.95

*coin, seuls à l'étage. J'ai fermé les yeux. J'ai pensé au long corps chaud d'Andrew, à sa tendresse, à ses mains, à sa bouche sur moi.*⁷³

L'espace périurbain est aussi une ville palimpseste pour aller dans la même perspective que Bruno Fayolle Lussac. Nous pouvons dire qu'étudier la ville du point de vue palimpseste, c'est observer les mutations des espaces urbains contemporains, c'est-à-dire la ville historique et la ville actuelle. Ces différentes modifications de la ville historique peuvent être lues et observées dans la ville actuelle : « Les territoires urbains correspondent à des sites autant naturels que culturels, des paysages, que les représentations construisent et déconstruisent selon les contextes, les enjeux, les stratégies des acteurs et des habitants. »⁷⁴ La ville dans son extension urbaine laisse des traces imbriquées et entremêlées les unes des autres. On peut lire les vestiges du passé ou d'une autre époque à travers elle.

Tatiana de Rosnay nous fait lire la ville palimpseste dans son écriture. Le séjour de Justine Wright en banlieue parisienne a été marqué d'errances et de flâneries, ce qui lui a permis d'observer la ville balnéaire qui surplombe la zone périphérique de Biarritz. L'héroïne se fait déjà une image à travers la structure architecturale de certains édifices de la ville et également aux informations que lui a données Candida, un autre personnage de l'intrigue :

*Candida, qui vivait à Biarritz depuis quarante ans, nous avait raconté comment l'ancien hôtel Miramar avait été détruit sous ses yeux, comment elle en avait été bouleversée. Coups de massue sur une belle bâtisse dorée, une des nombreuses gloires disparues de Biarritz. Hier soir, Candida nous avait montré un album de photographies jaunies par le passage du temps de ces anciennes villas aux noms évocateurs, détruites dans les années 60 et 70. Les villas Marbella, Pélican, la tour Genin, le Chalet Nadaillac, les hôtels Carlton, d'Angleterre. Tous rasés pour laisser la place à des blocs gris sans grâce.*⁷⁵

L'album de photographies permet de raconter une certaine époque de l'architecture de la ville, à savoir les années 60-70. On peut remonter l'histoire afin de comprendre que la ville regorgeait d'anciennes villas qui lui ont donné une allure prestigieuse. La poétique de la ville se lit aussi par la rencontre des personnages. Ce point essentiel sera étudié dans le titre suivant.

I.3. La périphérie idyllique : la rencontre

Le kidnapping du héros, Énéas a été l'occasion pour lui de méditer sur son existence et sur son sort. Mais cette mésaventure lui a permis de faire une rencontre avantageuse. En effet après

⁷³ *Ibid.* p.45

⁷⁴ Bruno Fayolle Lussac, *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ? In : 50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)* [en ligne]. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2010 (généré le 28 juillet 2022), p.4

⁷⁵Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.170

avoir parcouru quelques kilomètres à la recherche des habitations, le hasard jouera en sa faveur à l'entrée de Porto Seguro, lorsqu'il rencontra une jeune inconnue que Christina Horvath appelle la « passante ».⁷⁶ C'est un autre trait poétique qui présente une autre forme esthétisante de la ville. L'urbanité est liée aux mœurs et aux comportements sociaux. Cette notion est également la sociabilité des personnages, elle découle de ce que Christina Horvath présente comme étant la rencontre. Il s'agit du contact social entre deux personnages dans la ville, le flâneur et la passante. La ville de la surmodernité est décrite par ce phénomène factuel à travers les mœurs de l'homme. Christina Horvath pense que c'est Baudelaire qui a inauguré ce phénomène de rencontre qu'elle considère comme un « mythe fondateur du roman urbain.»⁷⁷ C'est la raison pour laquelle, elle observe dans cet extrait à propos de Baudelaire :

Les métropoles de la surmodernité sont créatrices de liens de tout genre : elles offrent des milliers de possibilités pour des rencontres fortuites et imprévisibles. Entrées dans la littérature française précisément à l'heure de l'émergence de la grande ville moderne, ces rencontres ont inspiré un mythe fondateur du roman urbain : celui de la rencontre avec la passante. Comme tant d'autres mythes littéraires, celui-ci est également inauguré par Baudelaire qui, dans son célèbre sonnet À une passante, fixe une fois pour toutes le stéréotype de la rencontre capitale : La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; / [...] Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté / [...] Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?⁷⁸

À travers l'extrait l'on peut justement lire le jeu d'amour et de séduction dans les vers de Baudelaire. La ville devient un lieu de rencontre hasardeuse entre deux personnes de sexes opposés qui communiquent.

Christina Horvath a observé le caractère social et culturel des métropoles de la surmodernité qui sont des lieux de rencontres et de croisements, imprévisibles, fortuites et divers. Ces rencontres sont le résultat de la déambulation du flâneur qui peut trouver fortuitement un personnage de sexe opposé sur son chemin. C'est ce qu'on peut constater dans *Delikatessen* où le héros, après une longue marche qui lui permettra d'aboutir à la ville, fait la rencontre hasardeuse d'une inconnue à l'entrée de Porto Seguro. Cette inconnue est la « passante ».⁷⁹ L'art d'écrire sur la ville est aussi cette rencontre fortuite idyllique entre le flâneur et la « passante ».

⁷⁶ Christina Horvath, 7. *Rencontres In : Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.2

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ Christina Horvath, (citant Charles Baudelaire, « À une passante », dans Œuvres complètes I), 7. *Rencontres In : Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.2

⁷⁹ *Ibid.* p.1

La rencontre entre Apolline et Énéas est un don de Porto Seguro. Pour Christina Horvath, la foule environnante et l'anonymat constituent les deux conditions indispensables à ce type de rencontre. Cette rencontre urbaine entre le flâneur (Énéas) et la passante (Apolline) est une mise en scène dont les retombées sociales aboutissent à une relation amoureuse plus ou moins durable. C'est ce qu'elle pense d'ailleurs dans ce fragment :

Si Baudelaire n'a pas inventé la figure de la passante, en se l'appropriant il l'a enrichie d'un trait nouveau : celui de l'inquiétante promesse des amours de ville. Doit-on en conclure que, aujourd'hui comme au XIXe siècle, ce genre de rencontre anonyme ne peut guère avoir lieu ailleurs que dans une métropole ? Dans le sonnet de Baudelaire, la ville n'est présentée que sur un mode abstrait, réduite à la métonymie de « la rue assourdissante » qui hurle autour du poète.⁸⁰

La ville est le lieu d'échanges entre personnages de sexes opposés. Les multitudes espaces tels que : les rues, les carrefours, les transports urbains, les supermarchés, les bars, les hôtels, les restaurants et bien d'autres espaces permettent un brassage culturel ou un lieu de sociabilité entre les individus de tous âges et de classes sociales différentes. La rencontre émane d'une routine commune. Christine Horvath caractérise cette rencontre dans l'extrait suivant :

Grand pourvoyeur de scènes de première vue, l'espace urbain est bien le seul aujourd'hui à produire simultanément les deux conditions indispensables à ce type de rencontre : la foule environnante et l'anonymat. Né de la rencontre du flâneur, de la passante et de la grande ville ou, comme le suggère Claude Leroy, de trois mythologies – celles de l'amour, de Paris et du poète –, le sonnet de Baudelaire inaugure une série de rencontres où la première vue sera également la dernière.⁸¹

Cet extrait de texte nous permet de dire que dans la nuit de son enlèvement, l'entrée de Porto Seguro est le carrefour de la rencontre fatidique et fortuite entre Énéas et Apolline. L'absence de taxi ou d'un autre moyen de transport pouvant lui permettre de retourner à Lomé l'oblige à demander l'aide d'Apolline qui accepte de l'héberger chez elle. Ce carrefour est un lieu symbolique et catalysant pour les deux personnages qui sont différents à tous les niveaux, que ce soit social, culturel et même territorial car Énéas intègre la classe de l'érudition et est largement mieux aisé que cette passante qui va devenir dans la même soirée son amante. Porto Seguro est le début d'une nouvelle expérience idyllique à travers cet extrait qui démontre cette rencontre :

L'entrée de Porto Seguro. Ils ont installé là un poste de douane, nul ne sait pourquoi. À égale distance de deux frontières ; le Bénin à l'est et le Ghana à l'ouest. Cette douane routière a transformé les alentours d'un simple croisement de routes en une zone de commerce animée et patentée. [...] Il observe ses voisines à la dérobée. Celle qui est le

⁸⁰ *Ibid.* p.2

⁸¹ *Ibid.* p.3

plus proche de lui cause avec une cliente ou amie tout en rangeant des ustensiles divers – assiettes, casseroles, gobelets – dans une grande cuvette en aluminium. L'autre marchande, seule, fait de même. « Fofo va-t-il à Lomé ? » lui demande soudain l'amie ou cliente de la commerçante.⁸²

L'écriture de Théo Ananissoh est marquée par cette subtilité à manipuler son héros dans cette mobilité spatiale qui connote plusieurs valeurs émotives et subjectives dans l'imaginaire du personnage. La jeune inconnue et passante qu'Énéas rencontre vient modifier une nouvelle vision de l'amour et de l'espace où il se trouvait au départ. Elle lui viendra en aide. L'on peut établir le rapport entre les personnages et l'espace urbain. On peut y voir également une interaction ou une connivence entre les personnages et la ville dans le roman urbain. Porto Seguro est le renouvellement d'une expérience urbaine, c'est également le symbole d'une nouvelle expérience urbaine ponctuée par l'idylle que ressent Énéas. Cette ville qui lui était austère et hostile à travers son enlèvement d'abord, puis dans son imagination angoissante et sa frustration devient son amante à travers Apolline. Porto Seguro qui était quelques jours plus tôt le lieu de ses amours avec Sonia est désormais le renouvellement d'une expérience idyllique avec Apolline qui l'amène chez elle :

Énéas retrouve aussitôt son désarroi. Il y a trois semaines, il était en sécurité dans Montréal. Le voici qui longe un fossé nauséabond dans le noir, sans savoir ce qui l'attend. Apolline ne parle pas ; peut-être ne veut-elle pas qu'on sache qu'elle ramène un homme chez elle ? [...] Son absence de réaction quand Énéas a demandé qu'elle l'héberge – aucune feinte, aucune mimique – fait penser à celui-ci qu'elle n'est pas prude, qu'elle a peut-être même le goût d'une nuit sans lendemain avec un homme. Après tout, elle lui a adressé la parole en premier. Prostituée ? On peut l'être de maintes façons nuancées. Ces a priori désolent Énéas. Il se sent ingrat. Cette jeune femme lui sauve la mise in extremis.⁸³

Cette rencontre entre Énéas et Apolline qui s'avère n'être qu'une nuit d'aventure permet aux deux personnages de se rapprocher durablement. C'est d'ailleurs ce qu'observe Christina Horvath lorsqu'elle caractérise la nature de la relation entre le flâneur et la passante. Cela est vérifiable dans le fragment suivant extrait de *Delikatessen* : « Il a senti contre lui le corps d'Apolline avant de comprendre qu'elle l'embrasse. Prendre de vitesse la gêne, la tuer net. Elle lui passe les bras autour du cou avec élan. Trois, quatre secondes peut-être ; Énéas pose les mains sur elle à son tour. Ils ont la même taille. »⁸⁴ L'art d'écrire sur la ville émane de l'imaginaire de l'auteur et de l'expérience des personnages. Fiorenza Gamba associe la poétique

⁸² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.70

⁸³ *Ibid.* p.77

⁸⁴ *Ibid.* pp.95-96

de la ville⁸⁵ à une pratique culturelle d'appropriation car elle est le rapport entre les personnages et leurs espaces et elle est également l'espace où il fait bon de vivre. C'est la raison pour laquelle, l'on peut dire que Porto Seguro est désormais le nouveau lieu fréquenté par Énéas jusqu'à la fin du récit car c'est dans ce lieu qu'il a redécouvert l'amour.

II. UNIVERS NÉORURAL DES PERSONNAGES

Les personnages de *Moka* de Tatiana de Rosnay et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh se livrent à une nouvelle expérience à la « néoruralité » qui leur permet de mener plusieurs activités notamment la nostalgie, les regrets, les souvenirs pour Justine Wright et le safari, le tourisme, le pique-nique, les promenades et surtout l'exode urbain pour Maxwell Sitti et Jean Adodo. À partir des études de Gabrielle Saumon et Greta Tommasi, l'on peut dire que la campagne est le lieu de nostalgie, de souvenir, de quête identitaire, de retour aux sources et aux origines. Ces travaux nous permettront d'expliquer le pourquoi : « Certaines campagnes deviennent alors des espaces désirables »⁸⁶

Elles ont étudié le phénomène dynamique de recours/retour aux campagnes de plusieurs pays dans le but d'expliquer les raisons qui incitent les humains à fuir les villes pour aller s'installer soit de manière pérenne ou de manière temporaire dans les zones rurales. Selon leurs études, la crise sanitaire du covid-19 a largement contribué et accentué ces exodes urbains durant le confinement. Ces déplacements en masse viennent renforcer la situation des humains qui s'étaient déjà installés dans les campagnes pour le souci d'espace et d'air frais, du moins dans l'intention de s'y installer définitivement. Gabrielle Saumon et Greta Tommasi ont recensé à partir de ces dynamiques migratoires plusieurs dénominations inhérentes à l'exode urbain, et voici ce qui en découle :

*Retour à la nature », « néoruralité », « migrations villes-campagnes », « migrations d'aménités », « gentrification rurale », « néoruraux », « nouveaux habitants » : de nombreux termes leur sont en effet consacrés, sans qu'il soit toujours aisé d'en comprendre les usages et la chronologie – certains caractérisant le processus migratoire en tant que tel, d'autres les nouveaux modes d'habiter qu'il vient signifier, d'autres encore les populations concernées.*⁸⁷

Elles ont retenu le terme de « néoruralité » en ce sens qu'il porte un sens plus générique que les autres termes et ce mot caractérise l'ensemble. Elles conçoivent la perception de la campagne

⁸⁵ Fiorenza Gamba, *Lire la ville quotidienne entre technique et poétique*, De Boeck Supérieur | « Sociétés », 2011/4 n°114 | pages 119 à 127, ISSN 0765-3697 ISBN 9782804169626 DOI 10.3917/soc.114.0119, p.6

⁸⁶ Gabrielle Saumon et Greta Tommasi, *La néoruralité : Recours à la campagne*, op.cit. p.14

⁸⁷ *Ibid.* p.7

sous deux regards, d'abord sous le regard de ceux qui y habitent, ensuite sous le regard de ceux qui n'y habitent pas. Chacun de ces habitants hors ou dans la campagne se fait une représentation plus ou moins partagée. Pour les habitants de la ville, ces derniers ont un regard négatif et stéréotypé des zones rurales. Les campagnes à l'opposé des grandes villes sont statiques, rigides et faibles. Cette faiblesse est due à la densité de la population et à la densité immobilière. Les espaces ruraux représentent pour les étrangers : « des paysages à dominante agricole, pastorale et forestière, et à un fort sentiment d'appartenance à ces derniers, sentiment nourri par une culture paysanne héritée et, plus généralement, par des sociabilités plus ou moins inscrites dans un noyau villageois et ses lieux clefs (bar-tabac, café, etc.). »⁸⁸

Ce flux migratoire des humains partant des villes vers les campagnes vient reformer et donner de nouvelles représentations des campagnes aux yeux du monde. Le dynamisme urbain vers le rural ne peut trouver sens que dans les paysages ruraux eux-mêmes. L'attraction des hommes pour les campagnes découle de plusieurs raisons. L'on peut en déduire l'une des principales raisons qui est la raison écologique et environnementale. Pour les universitaires, les campagnes qui avaient des représentations stéréotypées et qui étaient négligées par les hommes retrouvent exponentiellement une valeur aux yeux de la société et même des médias. La question d'environnement est très médiatisée et devient le centre d'intérêt de tous les secteurs d'activité. Gabrielle Saumon et Greta Tommasi affirment d'ailleurs : « Devenu consensuel au point de flirter parfois avec l'injonction, l'environnement est désormais partout, et surtout à la campagne : revalorisé, voire incontournable aujourd'hui, il fait de celle-ci un territoire collectivement associé à des valeurs positives, puisqu'il garantit non seulement un accès à un air et à un cadre paysager considérés comme sains, mais également à des pratiques récréatives et sportives. »⁸⁹

Ce dynamisme spatial de la ville vers la campagne découle de plusieurs raisons qui sont entre autre la montée en puissance des mouvements écologiques, il y a également une nouvelle vision imaginaire et révolutionnaire des campagnes et les nouvelles valeurs positives attribuées aux campagnes, à la nature et à la vie sociale en campagne. Il n'est plus question de marginaliser les campagnes en les réduisant à des lieux d'isolement, des lieux de production agricole ou encore à des lieux de marges sociaux et spatiaux. Nous montrerons dans cette étape du travail comment la poétique de la ville peut aussi être lue à travers l'expérience des personnages à la néoruralité orientée d'abord sur le recours aux campagnes ensuite sur le retour aux origines d'où la quête identitaire menée par certains personnages.

⁸⁸ *Ibid.* p.9

⁸⁹ *Ibid.* p.10

II.1. Du recours aux campagnes : une réappropriation du bonheur

Les recours aux escapades rurales sont des ballades touristiques pour les personnages des romans étudiés. Dans *Perdre le corps*, Jean Adodo invite régulièrement Maxwell à aller visiter les coins reculés de Lomé pendant que dans *Delikatessen*, Énéas profite de sa possible séparation avec Sonia afin de visiter Aného où se trouve une partie de sa famille. Quant à *Moka*, Justine Wright est allée d'abord dans leur maison de campagne à Saint-Julien-du-Sault afin de revivre en souvenir le bonheur qu'elle passait avec sa famille puis à Biarritz qui est une ville où se cachent les présumés suspects qui ont fui après avoir renversé son fils. Ces différents lieux ont tous une valeur touristique et nostalgique dans lesquels les personnages s'offrent des plaisirs d'excursion tout en méditant sur les réelles intentions qui les amènent.

Afin d'étudier les romans du corpus à partir de la néoruralité, l'on peut dire que ce concept est aussi perçue sous le nom de « nouveau rural » ou la « renaissance rurale »⁹⁰, qui fait référence à trois dimensions selon les universitaires : La première dimension est liée à l'altération du déclin démographique des espaces ruraux, sous l'impulsion des migrations résidentielles. En d'autres termes le déclin démographique influence cette dimension. La deuxième dimension est liée aux nouvelles fonctions des espaces ruraux qui deviennent de plus en plus dynamiques comme les grandes métropoles urbaines. Ces espaces ruraux ne se limitent plus seulement aux activités telles que l'agriculture, l'artisanat mais elles deviennent également des espaces touristiques, résidentiels, de loisirs et des espaces écologiques. Enfin la troisième et dernière dimension concerne la mutation et l'évolution positives des campagnes qui sont parties de l'imagination stéréotypée des humains qui avaient des connotations négatives des campagnes. Désormais les campagnes sont associées au « calme », à la « liberté » et à « la proximité avec la nature »⁹¹, c'est d'ailleurs ce qu'elles pensent parlant de cette « renaissance rurale » dans l'extrait suivant : « Cette expression fait ainsi référence à trois dimensions du nouveau rural : [...] un changement des représentations associées aux campagnes, désormais associées à des valeurs positives (calme, liberté, proximité avec la nature) et valorisées pour leur richesse environnementale, patrimoniale et culturelle. »⁹² Moka intègre la troisième dimension car Justine Wright, la narratrice, se réapproprie la paix intérieure et le bonheur à partir de son voyage improvisé dans leur maison de campagne.

⁹⁰ Gabrielle Saumon et Greta Tommasi, *La néoruralité : Recours à la campagne, op.cit.* p.14

⁹¹ *Ibid.* p.15

⁹² *Idem*

Sans prendre le risque d'être redondant dans certains propos, l'on peut dire que durant le coma de Malcolm à l'hôpital, l'anxiété et la colère de Justine Wright devant les lenteurs policières à retrouver les suspects de la Mercedes moka et la passivité de son mari qui gardait son calme devant cette police, l'héroïne a eu le désir de prendre la route de Saint-Julien-du-Sault, une banlieue campagnarde. Cette maison permet à la narratrice de retrouver une paix intérieure, une sérénité et de revivre les beaux moments qu'elle a vécus avec sa famille. Cette mobilité du personnage vers la campagne est une manière de se remémorer les meilleurs souvenirs passés avec sa famille. C'est une quête psychologique du bonheur afin d'expliquer le spleen actuel qui manifeste le drame qui frappe la famille. Le recours à la campagne est un moyen de revivre tout simplement la nostalgie et le bonheur disparu depuis l'accident de son fils. Nous pouvons y voir un personnage nostalgique soucieux de revivre la joie vécue avec sa famille. La maison de campagne du couple Wright est un lieu anthropologique chargé d'émotions, de beaux souvenirs, d'une genèse familiale. Justine Wright revit de manière kaléidoscopique le « bonheur passé ».⁹³ La maison du village Saint-Julien-du-Sault est propre à l'intimité et à la mémoire familiale de Justine Wright car elle porte une énorme considération à ce lieu chargé de souvenirs mais surtout de regrets. Sa promenade dans cette maison est le moyen pour elle de rechercher le bonheur perdu depuis l'accident de Malcolm : « Elle était devenue une maison lumineuse, simple, chaleureuse. Elle n'avait pas vraiment de style particulier. C'était pour cela que je l'aimais tant. Elle n'avait pas de nom, notre maison. On disait : on va à Saint-Julien. Cette maison, c'était notre famille. C'était nous. »⁹⁴

La néoruralité a également une dimension touristique qui est due aux descriptions des lieux et paysages qu'en font les auteurs. Pour Jean Adodo, c'est d'abord le sentiment de nostalgie qui influence ses excursions touristiques. Jean Adodo est un immigré togolais qui est parti du Togo à l'âge de dix-neuf ans avec sa tante pour la Suisse et y est rarement revenu dans son pays d'origine. Sa longue absence permet de comprendre pourquoi ce personnage est tant passionné des excursions en pleine nature :

— *Je vous propose de faire une petite promenade le long de l'Océan. C'est à deux minutes. J'accepte. [...] Nous longeons à présent la plage, à la lisière de la bande de sable, que nous évitons parce qu'elle est couverte de déchets – des sachets de plastique noirs, des canettes et bien d'autres débris, jusqu'à l'épave pourrie d'une pirogue. Sur l'Océan, au loin, un bateau paraît immobile. Nous atteignons le tronçon restant d'une ancienne route côtière que l'Océan a presque entièrement avalée. — Plus agréable*

⁹³ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.96

⁹⁴ *Ibid.* p.95

d'être ici qu'à Lomé, non ? reedit M. Adodo que je sens heureux. Il a tourné ses yeux rieurs vers moi.⁹⁵

Cet extrait de communication entre Jean Adodo et Maxwell Sitti nous présente leur promenade dans la campagne de même que leurs sentiments et leurs impressions pour la nature. Le sentiment de bonheur de Jean Adodo est manifestement exprimé auprès de Maxwell. Théo Ananissoh dépeint toujours un espace référentiel nommé qu'est le Togo. Il dira d'ailleurs dès la sortie de *Delikatessen* sur le Réseau des Médiathèques de Montpellier 3M⁹⁶ que *Delikatessen* en tant que son sixième roman, il voulait nommer les lieux de son enfance, les lieux sur lesquels il a vécu. Par ailleurs, il a voulu faire découvrir ces lieux de son enfance, notamment Lomé, Aného, qui n'ont jamais existé dans les livres et qui sont peu connus, contrairement aux grandes villes mythiques très connues dans la littérature telles que Paris, la Normandie qui sont perçues depuis des siècles dans les livres. Il a eu le besoin de graver sur du papier, ces endroits peu connus du Togo. On peut évidemment constater dans *Perdre le corps* que les personnages nous amènent dans une aventure exotique et pittoresque. À travers les descriptions du narrateur, les lecteurs s'aventurent avec ces personnages dans les tréfonds du Togo. Le récit est ponctué d'une poétique paysagère sublimée par le tourisme et le safari des personnages.

On se demande si l'on est toujours dans le roman urbain, parce que les escapades rurales des personnages qui partent de la grande métropole de Lomé pour les zones périurbaines tels que : « Kpogan »,⁹⁷ « les hauteurs d'Aného »,⁹⁸ « Grand-Popo »,⁹⁹ « Agbodrafo »,¹⁰⁰ ou encore le « Nord du Togo »¹⁰¹ avec des villes comme Kara, Anié, Sokodé et bien d'autres villes font penser aux lecteurs que *Perdre le corps* et *Delikatessen* ne sont pas conformes à une étude poétique de la ville. Nous pouvons convenir avec Christina Horvath qui pense ainsi : « En réalité, rares sont les romans qui situent l'intégralité de leur intrigue dans une seule ville. »¹⁰² Elle pense que la ville à elle seule ne suffit pas à faire un trait spécifique au roman urbain, d'autres enjeux contemporains entrent en jeu.

⁹⁵ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, pp.37-38

⁹⁶ Rencontre avec Théo Ananissoh pour son roman *Delikatessen* sur la chaîne Réseau Médiathèque de Montpellier 3M, En ligne sur <https://m.youtube.com> posté le 24 mars 2018.

⁹⁷ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.58

⁹⁸ *Ibid.* p.66

⁹⁹ *Ibid.* p.101

¹⁰⁰ *Ibid.* p.102

¹⁰¹ *Ibid.* p.171

¹⁰² Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.13

Aného est une cité balnéaire dans laquelle Énéas séjourne avec Apolline. Le récit n'est pas centré seulement sur leur moment érotique mais on y voit l'intention du narrateur de décrire le paysage dans lequel évolue le héros. Le narrateur y fait recours à l'histoire précoloniale de la région. L'espace est stratifié par son temps ou par son époque. À travers le narrateur, le lecteur y perçoit les traces de l'esclavage sur cette cité côtière qu'est Aného. Chacha de Souza,¹⁰³ ce trafiquant d'esclaves vient donner un sens historiographique aux personnages : « Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique »¹⁰⁴ de cet espace. L'espace est parsemé par l'histoire. Cet espace rural prête à éloigner les personnages de la ville or l'on convient avec Christina Horvath que d'autres décors et d'autres lieux peuvent donner sens à l'art d'écrire la ville. Elle précise d'ailleurs :

*Si la situation de l'intrigue constitue un important critère de classement, celui-ci est loin d'être le seul. Un récit qui se déroule dans une métropole n'est pas nécessairement un roman urbain ; pour le devenir, il doit également s'ancrer dans l'époque contemporaine, s'intéresser au quotidien ordinaire de ses personnages citadins et porter des marques intrinsèques de l'actualité. Le décor comme critère générique reste cependant indispensable : il serait difficile d'imaginer un roman urbain sans aucun lien à la ville.*¹⁰⁵

Aussi apporte-t-elle des réflexions de savoir si le roman urbain nécessite une ville concrète ou encore une ville indéfinie utilisée ou encore si l'intégralité du récit doit être située dans la même ville. Elle conclura que le récit peut se situer dans les « cités au quotidien. »¹⁰⁶ C'est-à-dire que les villes de même que les personnages du roman urbain peuvent se déplacer d'une ville à une autre ou encore de la ville vers les campagnes en menant des « escapades rurales et exotiques ». ¹⁰⁷

Le tourisme, le safari, l'écologie, la biodiversité, la nature et l'environnement sont également des thèmes prédominants au même titre que la corruption, le trafic d'influence, la ville destructrice ou la ville prédatrice. Les déplacements de Maxwell et de Jean Adodo sont le moyen de renouer des liens avec la nature exotique. Le principal investigateur de ce projet touristique est Jean Adodo, cet homme de cinquante-six ans venu de Suisse afin d'y passer des vacances au Togo et d'y renouveler avec la nature. Jean Adodo possède une villa à Lomé dans le quartier Forever. Il a hérité cette villa de sa tante décédée mais il préfère passer ses journées à Aného,

¹⁰³ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.122

¹⁰⁴ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, les éditions de minuit, coll. « Paradoxe », Édition électronique réalisée le 20 octobre 2011, p.198

¹⁰⁵ Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.1-2

¹⁰⁶ *Idem*

¹⁰⁷ *Ibid.* p.12

une zone périphérique de Lomé où il a construit une petite maison rustique au modèle occidental à quelques pas de l’océan atlantique. Voici la description qu’en fait Maxwell :

*Laissez-moi vous décrire la maison – la petite maison à Aného, comme a dit M. Adodo. [...] Voici ce que c’est : une grande cour ornée de plantes à fleurs, de cocotiers et d’un manguier nain. Et, au fond, une construction à laquelle nul ne s’attend au Togo ! Une maison aux dimensions réduites en effet – deux pièces, à vue d’œil – mais en pierre, comme j’en vois uniquement dans des catalogues de maisons de vacances en Italie ou en Espagne, et précédée d’une grande véranda.*¹⁰⁸

Cette attraction à la campagne s’explique par le fait que le personnage quinquagénaire aime la nature et le pittoresque. Jean Adodo dira d’ailleurs au jeune Maxwell qu’ : « — Être d’ici et vivre à Lomé est masochisme pur. »¹⁰⁹ Sans doute pour lui faire comprendre les enjeux écologiques et agréables de la campagne.

Pour expliquer cette attraction à la campagne de Jean Adodo, il est important de s’appesantir à nouveau sur les recherches de Gabrielle Saumon et Greta Tommasi à partir de leur article : *La néoruralité : Recours à la campagne*. Plusieurs termes selon chaque pays sont associés au concept de néoruralité c’est-à-dire le retour et le recours aux campagnes. Aux États-Unis, on parle de « suburbanisation »¹¹⁰ et de « counter-urbanisation »¹¹¹ au Royaume-Unis, en Italie, c’est « città diffusa » Pour la France la « péri-urbanisation » « caractérise l’expansion résidentielle en dehors des villes, aux dépens des espaces agricoles ou naturels. »¹¹² À titre de rappel, l’une des raisons qui nous intéresse ici et qui explique cette « renaissance rurale », c’est : « un changement des représentations associées aux campagnes, désormais associées à des valeurs positives (calme, liberté, proximité avec la nature) et valorisées pour leur richesse environnementale, patrimoniale et culturelle. »¹¹³

C’est cet aspect écologique qui a sans doute poussé Jean Adodo à se familiariser avec son cadre péri-urbain où il est allé élire domicile seul hors de la ville de Lomé. La néoruralité émise par Gabrielle Saumon et Greta Tommasi converge également dans le roman urbain avec Christina Horvath qui situe quatre thèmes importants qui peuvent expliquer l’intrusion dans le roman urbain, des espaces différents, ruraux ou étrangers. Le premier thème est le thème du

¹⁰⁸ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.35

¹⁰⁹ *Ibid.* p.36

¹¹⁰ Gabrielle Saumon et Greta Tommasi, *La néoruralité : Recours à la campagne*, *op.cit.* p.15

¹¹¹ *Idem*

¹¹² *Idem*

¹¹³ *Ibid.* p.16

« nouveau venu », ¹¹⁴ ce thème ancien est apparu à une époque révolue c'est-à-dire au XIX^e siècle. Le thème du « nouveau venu » est perceptible dans le *Bildungsroman* qui : « raconte l'arrivée à la capitale (Londres, Paris, Saint-Petersbourg, Madrid, etc.) d'un jeune provincial décidé à y faire carrière et fortune. » ¹¹⁵ Quant au deuxième thème, il est : « issu de la tradition des romans moralistes ou écologiques [...] » ¹¹⁶ Ce thème traite les conséquences négatives de la ville sur l'individu, ce qui explique son départ définitif de la zone urbaine. On peut y déceler une condamnation morale de l'individu sur la ville. Ce départ définitif est également associé à l'exil. Nous avons dit précédemment que la notion d'exil s'étudie ici dans tous les sens du terme or pour Christina Horvath : « [...] l'exil des personnages exprime toujours un refus radical des valeurs que représente la ville : le mode de vie caractéristique de la surmodernité, la culture fondée sur la consommation, la superficialité des rapports humains, l'exclusion, etc. » ¹¹⁷ Le départ de la ville pour l'individu est une contestation au mode de vie urbaine et également une condamnation des grandes métropoles car ces lieux dégradent les relations humaines à travers des théories conspiratrices contre l'homme et provoquent davantage son isolement.

C'est ce que l'on peut lire dans *Delikatessen et Perdre le corps* de Théo Ananissoh avec la mobilité et le dynamisme des personnages partant de la ville de Lomé pour les zones Péri-urbaines. Énéas part de Lomé pour Aného parce qu'il redoute pour sa vie menacée et espionnée par le colonel Jean Acka quant à Maxwell Sitti, lui-même en est une victime de la ville destructrice incarnée par l'autre personnage Gbon Ma Gbon qui lui a proposé l'argent en échange de son amour avec Minna. Christina Horvath précise également que l'exode entrepris par les personnages s'avère généralement être « une utopie. » ¹¹⁸ On peut faire ce constat avec le décès de Jean Adodo dans les grottes de Nok. En effet à la fin du récit, durant leurs escapades exotiques et rurales, Jean Adodo décèdera paisiblement dans sa terre natale après avoir retrouvé ses origines :

Je suis resté à Dapaong, à l'hôtel La Bonne Aventure, onze jours de plus. La fille de M. Adodo est venue de Suisse – une jeune femme métisse qui parle à peine français. Sièl m'a guidé, j'ai conduit le 4 × 4 à travers le Burkina Faso jusqu'à l'aéroport de Ouagadougou, qui est plus proche de Dapaong que celui de Lomé. Jean Adodo a été enterré à M., sur le terrain que sa tante Louise lui avait offert. ¹¹⁹

¹¹⁴ Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.14

¹¹⁵ *Idem*

¹¹⁶ *Ibid.* p.15

¹¹⁷ *Ibid.* p.16

¹¹⁸ *Ibid.* p.17

¹¹⁹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.210

Le troisième thème évoqué par Christina Horvath dans son *Roman urbain contemporain en France* est : « celui du voyage de ville en ville. »¹²⁰ Ce thème provient du picaresque. Il permet de vivre l'aventure sur la route où les personnages traversent plusieurs agglomérations. Il faut rappeler que le picaresque a été également un genre littéraire ancien et renvoie à « un ensemble de romans espagnols qui, sous forme autobiographique, racontent les aventures d'un personnage de basse extraction (le *pícaro*), sans métier, serviteur aux nombreux maîtres, volontiers vagabond, voleur ou mendiant. »¹²¹ Quant au quatrième et dernier thème qui est plus important que les autres pour Christina Horvath, c'est : « le déplacement temporaire »¹²² des personnages qui hésitent sur leurs voyages :

*Les destinations de ces voyages varient également entre la province et l'étranger mais leur durée reste limitée dans le temps. Les scènes situées ailleurs que dans la ville de départ sont perçues comme de simples parenthèses dans la vie quotidienne des personnages. L'attachement au milieu urbain n'est nullement remis en question, d'autant moins que les personnages partent souvent à contrecœur, exprimant leur hésitation avant, leur nostalgie durant et leur soulagement à la fin du voyage.*¹²³

Nous pouvons constater que les personnages se déplacent malgré eux et ils expriment leurs nostalgies et leurs malaises, de même que leur soulagement à la fin du voyage. Les voyages et les déplacements ont une fonction cathartique.

Perdre le corps de Théo Ananissoh s'inscrit dans deux des quatre grands thèmes émis par Christina Horvath dans *Le roman urbain contemporain en France*. Il s'agit du deuxième thème qui est celui de « la tradition des romans moralistes ou écologiques » et du troisième thème inhérent à « celui du voyage de ville en ville issu de la tradition du picaresque. » *Delikatessen* intègre le premier thème à savoir celui « du nouveau venu » car Énéas est le nouveau venu et ça s'explique par l'accueil qui lui a été réservé, à savoir l'enlèvement et les menaces. Il est un étranger qui porte « sur la société contemporaine le regard neuf d'un observateur venu d'ailleurs, dont l'enthousiasme s'émousse rapidement devant l'accueil froid que lui [...] »¹²⁴ a réservé Lomé, incarné par le colonel Jean Acka et ses hommes.

Quel que soit le type de déplacement que nous nous proposons d'étudier dans notre corpus, l'on peut dire que la poétique de la ville découle du dynamisme spatial ou de la mobilité spatiale

¹²⁰ Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.18-19

¹²¹ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-picaresque/> En ligne consulté le 19 mai 2023, 11h10 min.

¹²² Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.20

¹²³ *Idem*

¹²⁴ *Ibid.* pp. 15-18-19-14-15

des personnages. Jean Adodo, Maxwell et Minna se déplacent dans les périphéries de Lomé, précisément à Aného pour plusieurs raisons. Ces raisons sont ce que Bertrand Westphal appelle : « des forces contradictoires qui tendent à abolir le repères stables ». ¹²⁵ L'amour pour la campagne, la tranquillité, la biodiversité, le pittoresque font partie des éléments qui influencent Jean Adodo. Quant à Maxwell Sitti et Minna, c'est le désir de s'exiler afin de vivre pleinement leur amour loin d'une ville sale, encombrante et destructrice comme Lomé et ses habitants. Maxwell en prend conscience lorsqu'il affirme dans le courriel adressé à Jean Adodo : « Nous avons rendez-vous samedi soir. Cela me revient sans cesse à l'esprit. Et je découvre que Lomé est sale ! Lomé ne permet pas l'amour. [...] Lomé nous refuse cela. De la poussière partout ! De la terre là où il devrait y avoir du sol pavé. De l'obscurité pleine de menaces au lieu de la lumière rassurante... » ¹²⁶

Parlant de la tradition du roman moraliste ou écologique dans *Perdre le corps*, la valorisation de l'écologie et de la morale promue dans le récit est perceptible par les deux personnages, Maxwell Sitti et Jean Adodo qui ont des qualités axiologiquement stables et sensibles bien qu'ils soient de deux générations différentes. À travers la morale et l'éthique, on voit le respect pour la femme en tant que être sensible, délicate et porteuse d'humanité. L'environnement et l'amour sont liés car pour vivre l'ivresse de l'amour, il faut des conditions environnementales qui la favorisent. Telles sont les valeurs inculquées par Jean Adodo au jeune Maxwell Sitti qui lui-même les met en pratique. Geneviève Bridel dira d'ailleurs dans sa chronique sur la radio RTS que *Perdre le corps* : « se lit comme une fable sur l'amitié, la confiance et le courage. Rien n'est démonstratif, tout est suggéré, et l'écriture sobre et sensuelle fait que l'on s'attache à ces personnages en quête d'un peu de propreté dans un monde qui en manque cruellement. » ¹²⁷ La ville de Lomé est un espace social dans lequel les habitants entretiennent des relations ambiguës. Cette ville est cruelle aux personnages de *Perdre le corps* et *Delikatessen*.

À travers les regards et les sens du narrateur, on découvre les intentions de chacun des personnages et surtout celles de Gbon Ma Gbon et du commissaire crapuleux qui ont essayé d'intimider Maxwell Sitti. On peut étudier la ville de Lomé à partir de la polysensorialité du narrateur et même de Jean Adodo. La « polysensorialité » ¹²⁸ émise par Bertrand Westphal

¹²⁵ Bertrand Westphal, Université de Limoges, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, op.cit. p.34

¹²⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.87

¹²⁷ Geneviève Bridel, *Perdre le corps de Théo Ananissoh, une fable sur l'amitié et le courage*, <https://www.rts.ch/culture/livres/11976292-perdre-le-corps-de-theo-ananissoh>. Publié le samedi 13 février 2022, version audio, en ligne, consultée le 1^{er} septembre 2022, 6h15 min, op.cit.

¹²⁸ Bertrand Westphal, Université de Limoges, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, op.cit. p.37

permet de comprendre les conditions d'insalubrité de la ville de Lomé et ses citoyens véreux, ce qui amène le narrateur à se poser des questions existentielles qui remuent tous ses sens. Maxwell ressasse toujours des réflexions argumentées dans l'intention du bien-agir dans ce mail destiné à Jean Adodo :

Je t'écris ces impressions touristiques afin d'éviter de te dire le contenu de mon week-end avec Minna. [...] Nous serions comme des bêtes fauves si nous faisons ce qu'il nous plaît du corps des autres. Pourtant... Pourtant, monsieur, il y a des gens qui vivent ainsi dans Lomé ! Cette ville est pleine de bêtes dévoreuses, tu n'en as pas idée, monsieur ! Les femmes sont bouffées ici par des ogres. Et il n'y a aucun moyen de les affronter. Rien pour les dompter. Rien !¹²⁹

Comment réagir conformément à cette ville qui ne respecte pas ses habitants ? Que faire face à ces injustices ? Cette réflexion éveille tous les sens polysensoriels de Maxwell. Ce mépris du corps des femmes, Geneviève Bridel l'a observé dans sa chronique : « En observant le monde autour de lui, le héros découvre le mépris de certains hommes pour le corps des femmes. Il va d'ailleurs être rapproché par un businessman corrompu qui veut lui acheter sa petite amie et lui propose des sous [...] »¹³⁰ Face à ce mépris, le narrateur ne s'est pas laissé corrompre par l'homme d'affaires et n'a pas laissé sa conviction idéaliste ébranlée. Par opposition à l'homme d'affaires, on peut aussi en déduire les valeurs et les principes que le jeune personnage apprend de Jean Adodo qui se comporte auprès de Maxwell non comme un mentor mais comme un pédagogue. La tradition des romans moralistes ou écologiques est perceptible dans le Nord d'Aného. Elle est l'occasion pour le quinquagénaire de relire l'histoire précoloniale de son pays, le Togo.

Cette histoire précoloniale du Togo lue à partir des observations de Jean Adodo et de Maxwell Sitti permet de revoir la responsabilité partagée des africains et leurs implications dans la traite négrière. À travers les déplacements de ville en ville inhérent au troisième thème tel qu'expliqué par Christina Horvath dans *Le roman urbain contemporain*, on perçoit la ville à travers plusieurs histoires superposées et imbriquées les unes sur les autres. Ces évolutions chronologiques et hétéroclites de l'histoire d'Aného puis du Nord du Togo entre dans ce que Bertrand Westphal appelle la « stratigraphie ».¹³¹ Voici comment il conçoit la stratigraphie :

¹²⁹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.155

¹³⁰ Geneviève Bridel, *Perdre le corps de Théo Ananissoh, une fable sur l'amitié et le courage*, <https://www.rts.ch/culture/livres/11976292-perdre-le-corps-de-theo-ananissoh>. Publié le samedi 13 février 2022, version audio, en ligne, consultée le 1^{er} septembre 2022, 6h15 min, *op.cit.*

¹³¹ Bertrand Westphal, Université de Limoges, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, *op.cit.* p.38

*La ville est ici dans son présent et dans ses prémices, comme en d'autres quartiers elle hésite entre son hic et nunc de ville provinciale et in illo tempore médiévale. C'est que les espaces humains ne se réduisent pas à une dimension superficielle, car l'espace naît en quelque sorte de la compression du temps. La surface que nous foulons et que nous voyons n'est que la strate la plus aisément perceptible d'un ensemble spatial composite.*¹³²

Dans une ville, on peut y lire plusieurs évolutions de l'histoire de cette ville. Il y a une dynamique génératrice de l'histoire de l'espace. André Corboz est l'initiateur de la lecture d'une ville comme un palimpseste à travers son ouvrage intitulé : *Les territoires comme palimpseste et autres essais*.¹³³ À partir des analyses de la ville sous sa forme palimpseste théorisées par André Corboz, dans son article intitulé : *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ?* Bruno Fayolle Lussac a étudié « le territoire comme support d'une pratique de palimpseste ».¹³⁴ Il attribue le territoire comme un socle d'épaisseur variable qui tire ses racines des éléments naturels tels que l'eau et la terre. Tout comme le parchemin qui renferme une mosaïque de textes imbriqués les uns sur les autres, la ville est formée à partir du socle et du sol qui lui donnent des caractéristiques physiques, complexes et hétéroclites dont on peut lire des traces de grattage et de l'effacement qui permettent de faire immerger la ville à la surface. Bruno Fayolle Lussac précise :

*Les territoires urbains correspondent à des sites autant naturels que culturels, des paysages, que les représentations construisent et déconstruisent selon les contextes, les enjeux, les stratégies des acteurs et des habitants. Or, les préoccupations actuelles liées à l'environnement viennent changer l'échelle des territoires concernés, dès qu'il s'agit d'intégrer des paramètres qui ont des effets parfois directs sur les territoires urbanisés d'une agglomération.*¹³⁵

Ainsi on peut lire l'histoire de la ville décrite par le narrateur comme un texte contenant d'autres textes antérieurs. Cette stratégie de lecture urbaine nous permet de percevoir le passé et le présent qui se confrontent sur le même espace. Les états d'âme des personnages tels que : leur angoisse, leur peine, leurs réminiscences permettent également de lire une ville sous la forme palimpseste de André Corboz ou sous la forme de stratigraphie de Bertrand Westphal. Quant à Sylvain Briens, il précise à propos de la ville : « La notion d'écriture de la ville fait référence au domaine de la représentation et donc du Paris visible et invisible tout autant que du Paris lisible

¹³² *Ibid.* p.38-39

¹³³ André, Corboz, *Les territoires comme palimpseste et autres essais*, Les Editions de l'imprimeur, 2001

¹³⁴ Bruno Fayolle Lussac, *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ? op.cit.* p.4

¹³⁵ *Ibid.* P.5

et illisible. »¹³⁶ Ces propos convergents nous permettent d'en matérialiser avec *Perdre le corps* et *Delikatessen* d'Ananissoh.

Lors de l'une de leurs expéditions dans la zone péri-urbaine d'Aného, « peu après Zébé, »¹³⁷ Maxwell accompagnant Jean Adodo dans sa voiture, décrit une belle ville enclavée de « piste poussiéreuse et accidentée qui conduit à Glidji – ville royale pourtant. »¹³⁸ L'extrait suivant en fait une description détaillée de la ville royale à Glidji : « Nous la traversons du reste sans nous arrêter. Un pauvre lieu à l'abandon. En provenance des côtes du Ghana actuel, au milieu du XVII^e siècle, nos ancêtres se sont établis ici, sur cette hauteur, et ont fondé le royaume guin. » On voit à partir de cette citation, un site historique qui a vu l'émergence et l'apogée du royaume de Guin qui a existé au XVII^e siècle. Malgré la beauté et son aspect pittoresque lié à son histoire précoloniale, la morale écologiste que l'on peut tirer à partir du jugement du narrateur est l'incapacité des autorités togolaises à améliorer et à aménager ces sites touristiques pittoresques. Malgré la beauté du paysage, malgré son caractère d'attractivité pittoresque, ou encore son caractère exotique, on lit le sentiment de tristesse, de désarroi, d'anxiété et d'affliction chez les personnages. Voici dans l'extrait suivant l'impression du narrateur :

Le véhicule rebondit sans cesse et soulève beaucoup de poussière. Plus loin, sur notre gauche, j'aperçois un troupeau de bœufs. Je distingue deux humains munis d'un bâton. Des peulhs ici, dans cette région ? J'ignorais. On est saisi par la beauté du paysage mais aussi par un sentiment de tristesse sournoise. [...] — Nous sommes éperdus, fait M. Adodo. En débandade. Il contemple avec moi le paysage, cessant presque de rouler.¹³⁹

Nous comprenons à partir de cet extrait que l'Afrique a pris un mauvais départ depuis des siècles d'histoire et de générations. Ce continent est resté statique et instable dans l'obscurantisme. La pauvreté qui sévit actuellement dans les régions enclavées du Togo est une conséquence directe de l'histoire de la région à travers ses hommes.

Grand-Popo est une autre agglomération située dans une zone péri-urbaine d'Aného. Le constat est désastreux et alarmant malgré la beauté et l'aspect paisible de cette périphérie. Dans son article : *Écriture de l'espace et conscience écologique dans les romans d'Alejo Carpentier et Théo Ananissoh*,¹⁴⁰ Akpéné Délalom Agbessi de l'université de Kara, Togo, a étudié la

¹³⁶ Sylvain Briens, *Paris-palimpseste, Recherches germaniques* [En ligne], HS 7 | 2010, mis en ligne le 13 juin 2019, consulté le 27 juillet 2022, p.4

¹³⁷ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.131

¹³⁸ *Idem*

¹³⁹ *Idem*

¹⁴⁰ Akpéné Délalom Agbessi, Université de Kara, Togo, *Écriture de l'espace et conscience écologique dans les romans d'Alejo Carpentier et Théo Ananissoh*, In *Particip'Action* Vol. 10, n° 1 – Janvier 2018.

problématisation de la question environnementale à travers la description de l'espace qui constitue un moyen privilégié chez Alejo Carpentier et Théo Ananissoh. L'universitaire pense que l'écriture des deux écrivains se caractérise par l'expression d'une conscience écologique. Concernant Théo Ananissoh, son œuvre *Ténèbres à midi* raconte l'histoire d'un écrivain qui revient dans son pays d'origine afin de décrire les espaces et les paysages dudit pays dans le livre. Ce projet écologique est dû aux rapports que lui ont faits les habitants du pays qui lui ont décrit l'état de « délabrement de l'environnement urbain, politique et culturel du pays. »¹⁴¹ La conclusion faite par Akpéné Déléalom Agbessi, *Ténèbres à midi* de Théo Ananissoh : « manifeste également une conscience claire de la question environnementale. »¹⁴² À titre de rappel, c'est cette conscience écologique dont parle Christina Horvath dans *Le roman urbain contemporain en France*, à travers le deuxième thème qu'est celui de la tradition des romans moralistes ou écologiques. Nous constatons par conséquent que Théo Ananissoh poétise également son écriture dans *Perdre le corps* et *Delikatessen*. La lecture d'une poétique de la ville est perceptible à partir de la morale ou de la conscience écologique perçue par les déplacements de ville en ville.

Cette fois réunis à quatre pour un pique-nique initié par Jean Adodo, ce dernier accompagné de sa domestique Emefa, de la jeune Minna et de Maxwell décident de se déplacer plus loin : « à Grand-Popo une zone paisible sous les cocotiers, face à l'Océan [...] »¹⁴³ Les descriptions faites par le narrateur permettent de constater la beauté singulière du paysage Grand-Popo. La splendeur de la mer et ses vagues qui déferlent sur la côte, « le ciel bleu »,¹⁴⁴ « la lagune à moitié cachée par une végétation aquatique typique », la « mangrove touffue » contrastent avec la « ville à l'abandon », le « décor déserté d'une ville qui fut autrefois un centre de commerce régional ». Cette ville ancienne, pittoresque et exotique peut être lue à partir de la stratigraphie de Bertrand Westphal. On voit une ville palimpseste dans l'histoire : « les maisons de commerce coloniales ou même précoloniales », l'histoire de l'esclavage : « une menace de razzia », et aussi : « les lignes architecturales d'Europe dans ces édifices qui furent des demeures de luxes pour la région et l'époque ». L'histoire est perçue par « ces coins marécageux »¹⁴⁵ qui ont permis aux gens de fuir l'esclavage.

¹⁴¹ *Ibid.* p.12

¹⁴² *Idem*

¹⁴³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.156

¹⁴⁴ *Ibid.* p.161

¹⁴⁵ *Idem*

La ville Grand-Popo est stratifiée à partir de plusieurs référents évolutifs, celle du précolonial, du colonial et du postcolonial. Bertrand Westphal dit à propos qu' « On notera encore que d'une strate à l'autre le rapport au référent peut évoluer. L'espace mis en abyme n'est pas toujours affecté du même degré de « réalité » que l'espace souche. »¹⁴⁶ Le tourisme des personnages est incrusté d'histoire précoloniale et coloniale. Jean Adodo en tant qu'un lecteur cultivé et féru de l'histoire de sa région, tient ce discours à partir de l'historien béninois Félix Iroko. Cette référence à l'historien Félix Iroko vient renforcer davantage l'interdisciplinarité et l'intertextualité intégrées dans le récit par Théo Ananissoh.

Théo Ananissoh y fait recours à plusieurs champs disciplinaires connexes afin d'investir son personnage Jean Adodo à être crédible et éloquent dans ses propos. Concernant l'interdisciplinarité, Bertrand Westphal estime : « L'exploration des espaces représentés dans le domaine fictionnel s'enrichit des apports du discours théorique en vigueur dans l'aire géographique (de la géographie culturelle, notamment), architecturale, urbanistique, sociologique, historique... Ces disciplines consacrent du reste une bonne dose d'attention à la littérature. »¹⁴⁷ *Perdre le corps* est une lecture de la ville à travers son espace occupé par les personnages, à travers l'histoire que ces personnages interprètent, de même que par la sociologie et la philosophie qui concourent à interpréter respectivement les mœurs de l'époque, le caractère anthropophage des africains et enfin l'éthique et la morale.

La poétique de la ville est cette lecture palimpseste de la ville qui fait émerger l'évolution chronologique des espaces visités par les personnages du roman, au travers les ravages de l'esclavage, puis les ravages de la colonisation et enfin le désastre du néocolonialisme si l'on peut parler comme des historiens du post-colonialisme. La morale et la conscience écologique permettent à Jean Adodo et à Maxwell de porter une profonde réflexion sur la responsabilité partagée des africains eux-mêmes dans l'histoire sanguinaire de l'Afrique. Maxwell dit à propos :

Ici, où nous sommes assis, il devait y avoir de la végétation, des buissons de roseaux dont on se servait pour faire des abris où l'on se reposait après avoir vendu les autres – adultes, enfants, femmes ligotés qui vous voient, qui partagent avec vous la conscience de ce que vous perpérez –, où l'on attendait l'arrivée des bateaux et des acheteurs blancs. Oui, oui, la terreur était aussi chez ceux-là mêmes qui vendaient. Et chez ceux qui achetaient. Violence généralisée.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Bertrand Westphal, Université de Limoges, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, op.cit. p.40

¹⁴⁷ *Ibid.* p.36

¹⁴⁸ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.166

La beauté du paysage occupé par les personnages contraste avec son histoire sanglante qui a été oubliée et effacée par les vagues de la mer. Seul l'océan est témoin de ces périodes sanglantes. Les personnages accusent et récusent les africains qui ont été complices de leurs propres malheurs, ceux-ci ont trahi leurs propres frères. La conscience écologique cadre avec la nature, la vertu et la morale. Les personnages revisitent l'histoire de l'Afrique à travers l'espace sur lequel ils s'y trouvent. Seul cet espace a été témoin de l'histoire d'un peuple. Les esclavagistes n'étaient pas seulement les acheteurs mais également les trafiquants, c'est-à-dire les africains eux-mêmes complices de leurs malheurs. La morale et la conscience écologique de certains personnages pour la nature et l'environnement leur permettent également de faire un recours et un retour aux sources afin de retrouver leur identité, leurs racines et leurs origines. *Perdre le corps* et *Delikatessen* de Théo Ananissoh sont des récits écrits sur la quête identitaire qui sera étudiée dans cette ultime étape relative à l'expérience à la néoruralité.

II.2. De la périurbanisation : le retour aux origines des personnages

À la réflexion de savoir : « Qu'est-ce que la littérature postcoloniale ? »¹⁴⁹ Jean-Marc Moura affirme :

Le sentiment d'appartenance multiple, de métissage dû à un monde plus cosmopolite que jamais est la dominante de la littérature postcoloniale, le fondement de l'intérêt que lui portent ses millions de lecteurs et les critiques qui l'étudient. Chez les écrivains « bi-culturels » (possédant leur culture propre et ayant acquis celle de l'ex-métropole), il détermine des thématiques et des formes comparables d'une culture à l'autre, des stratégies littéraires fort proches qui autorisent à penser la cohérence de ces littératures. Telle est la tâche que s'est fixée la critique postcoloniale anglo-saxonne depuis une quinzaine d'années.

À partir de cet extrait, l'on peut comprendre qu'il y a des écrivains qui viennent d'un ailleurs et qui écrivent dans la langue de l'ex-métropole c'est-à-dire la langue de l'ancien colonisateur et qui écrivent également dans leurs langues maternelle. Ainsi Jean-Marc Moura distingue quatre grands groupes de littérature europhone qui proviennent de la colonisation : les littératures du commonwealt, les littératures lusophones, les littératures francophones, les littératures hispanophones. Pour Jean-Marc Moura, ces littératures sont nées dans un contexte de domination culturelle qui est comparable à la colonisation. Cette domination culturelle a entraîné comme conséquence une représentation et une problématique : des « processus historiques nés de la colonisation »,¹⁵⁰ de même que « le problème des représentations culturelles (de soi, de l'autre) »

¹⁴⁹ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p.174

¹⁵⁰ *Ibid.* pp.174-175

et une insistance sur « la notion d'identité (culturelle ou nationale), à la fois aliéné et recherchée. »¹⁵¹

En ce qui concerne la « notion d'identité (culturelle ou nationale) », ¹⁵² Jean-Marc Moura estime que cette notion préoccupe la littérature postcoloniale. Nous n'allons pas insister sur les deux grandes catégorisations de la littérature postcoloniale à savoir : « la littérature des peuples assujettis (et dont la décolonisation est récente) » qui concerne l'Afrique, l'Asie, le caraïbes et la littérature « des peuples colonisateurs »¹⁵³ qui concerne le Canada par exemple. Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est « la littérature des peuples assujettis »¹⁵⁴ qui nous permettra d'inscrire *Delikassen* et *Perdre le corps* d'Ananissoh afin d'étudier la quête identitaire des personnages.

Théo Ananissoh ne s'est pas contenté de mettre ses personnages en situation de déambulation de ville en ville à la recherche de vertus écologiques et environnementales. Derrière l'exil d'Énéas pour Aného ou l'errance en voiture pour Jean Adodo et Maxwell, l'intention d'une quête identitaire pour certains personnages et d'un retour aux sources ou encore aux origines identitaires y est simulée. C'est justement le cas d'Énéas qui veut se retirer pour Aného pour « visiter quelques parents »¹⁵⁵ avant son départ et de Jean Adodo en compagnie de Maxwell Sitti qui a décidé d'aller en voiture visiter le Nord du Togo. Une fois installé à Dapaong, une zone péri-urbaine du Togo, Jean Adodo avouera les véritables intentions qui l'amènent dans cette zone rurale :

Puis :

— *C'est chez moi ici, tu sais ? Il ajoute : — Ma mère est d'ici.*

— *De Dapaong ? m'étonné-je fort.*

— *Oui.*

— *Mais tu n'es jamais venu ici, tu m'as dit !*

— *Oui... Presque jamais. (Silence.) Parce que je n'ai pas connu ma mère. Il ne cessera jamais de me surprendre, cet homme.*

— *Il y a ici, à Dapaong, un collège catholique réservé aux filles. Ma mère a été une de ses pensionnaires très pauvres issues des villages environnants. Il se tait pendant un moment, le regard pensif et plongé dans la pénombre des bougainvilliers.*

— *Mon père était un jeune infirmier qui travaillait dans le centre de santé, ici à Dapaong.*¹⁵⁶

¹⁵¹ *Idem*

¹⁵² *Ibid.* p.186

¹⁵³ *Idem*

¹⁵⁴ *Ibid.* p.175

¹⁵⁵ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p. 107

¹⁵⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.186

Nous constatons que la poétique de la ville peut également être perçue par la quête identitaire. Le thème « issu de la tradition des romans moralistes ou écologiques : celui du départ définitif »¹⁵⁷ dont parle Christina Horvath est également l'occasion pour certains personnages de retrouver leurs origines identitaires. L'aménité paysagère qui anime surtout Jean Adodo dans *Perdre le corps* est perceptible à travers une quête permanente aux espaces écologiques. Durant les déambulations de ces zones péri-urbaines d'Aného et du Nord du Togo, M. Adodo examine, observe et sculpte chaque élément exotique de l'environnement tout en éprouvant la paix et la béatitude et en vagissant comme un nouvel être qui découvre le monde, sans doute ressent-il son appartenance à cet environnement palimpseste qui porte en lui plusieurs strates de l'évolution de son espace. Cette quête identitaire provient du recours et du retour à la campagne. Énéas quant à lui profite du soleil non loin de son hôtel pour aller se recueillir devant la tombe de son père.

Désiré Atangana Kouna a produit un article intitulé : *Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio* dans lequel il démontre à partir « des stratégies narratives »¹⁵⁸ respectivement dans les romans : *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf et *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, une renégociation de la quête identitaire des personnages entre le lien individuel et le lien social, et également, le rapport tendu que ces personnages entretiennent avec la société qui est une conséquence marginale de leur faille identitaire, et enfin ce rapport de tension qui entraînera une autre conséquence, à savoir celle d'une harmonie avec la collectivité et une rédemption avec le groupe. Qu'est ce qui peut amener les personnages du roman à un retour aux sources ? Nous convenons avec Désiré Atangana Kouna que ce sont les « origines polémiques » incertaines des personnages, Lala l'héroïne de *Désert* de Le Clézio et Tanios, le héros de *Le Rocher de Tanios* de Maalouf. Tanios ne connaît pas son père, quant à Lala, elle est orpheline de mère et ne connaît pas également l'identité de son père. Cette remarque est le premier point de convergence entre les deux héros que Désiré Atangana Kouna a constaté. Quant au deuxième constat, il s'agit de : « la situation de quête du père »¹⁵⁹ de manière manifeste ou implicite par les deux personnages.

Par analogie, pour revenir à *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, l'on peut y en déceler également ce point de convergence avec les personnages tels qu'Énéas et Jean Adodo. Ces personnages n'ont quasiment pas connu leurs parents, du moins leur père pour

¹⁵⁷ Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.15

¹⁵⁸ Désiré Atangana kouna, Université de Yaoundé I (Cameroun), *Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, In © Les Cahiers du GRELCEF. Mai 2014, p.124

¹⁵⁹ *Idem*

d'autres. La maman de Jean Adodo est décédée lorsqu'elle le mettait au monde. Son papa quant à lui est décédé lorsqu'il avait l'âge de cinq et demi. Quant à Énéas, son père est décédé « après des années d'une déchéance »¹⁶⁰ Jean Adodo explique les raisons de leur aventure à Maxwell dans leur hôtel non pas loin du village de sa maman : « — Demain, Maxwell. Demain, je vais aller visiter le village d'origine de ma mère. Notre voyage est un retour aux sources ! — Mon père lui-même est décédé quand j'avais cinq ans et demi. Le peu que je sais de ma mère m'a été transmis par ma tante paternelle. Pas grand-chose en vérité. »¹⁶¹ C'est ce que Désiré Atangana Kouna appelle : « perspectives de quête et d'enquête. »¹⁶² En effet Jean Adodo intègre cette perspective au travers de ses déambulations qu'il mène avec Maxwell dans son véhicule. Cette aventure déambulatoire nous amène au troisième thème proposé par Christina Horvath, à savoir : « celui du voyage de ville en ville. »¹⁶³ La ville se métamorphose par le canal de l'errance des personnages ; l'on peut associer les aventures déambulatoires de Jean Adodo et de Maxwell Sitti, au « road movie »¹⁶⁴ et au « picaresque »¹⁶⁵ analysé par Christina Horvath. Essayons tout d'abord de comprendre le sens et le rapport qui unissent les termes « road movie » et « picaresque » théorisés par l'universitaire pour le roman urbain avant d'en matérialiser dans notre corpus.

D'après le dictionnaire en ligne *Encyclopædia Universalis* le road-movie est un nom masculin singulier utilisé au cinéma, qui signifie : « [...] film suivant des personnages durant une fuite ou un voyage ». ¹⁶⁶ Ce qui caractérise le « road movie », ce sont les personnages qui sont en situation de route, des personnages qui prennent la route pour des destinations parfois inconnues. À travers le « road movie », il y a l'idée d'errance et de déambulation des personnages qui partent en aventure avec une voiture ou une moto. La route et la voiture ou la moto sont indissociablement liées pour leurs locomotions. La route et les paysages sont mis en valeur et décrites par les personnages. Les personnages en déambulation s'exilent ou fuient une société tyrannique dans laquelle ils sont marginalisés.

On perçoit le “road movie” et le picaresque dans le roman par l'errance de Jean Adodo en compagnie de Maxwell qui parcourent des longs chemins en voiture. Jean Adodo recherche son

¹⁶⁰ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p. 134

¹⁶¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.188

¹⁶² Désiré Atangana Kouna, *Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, *op.cit.* p.124

¹⁶³ Christina Horvath, 2. *Le roman urbain et la ville*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.18

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 19

¹⁶⁵ *Idem*

¹⁶⁶ <https://www.universalis.fr/dictionnaire/road-movie/> En ligne consulté le 18 mai 2023, 7h20 min.

identité perdue depuis plusieurs années d'exil en Suisse. Le tourisme, le safari et l'amour pour la nature ne sont que le prétexte ou plutôt le moyen de retrouver son essence et son appartenance à cette terre natale sur laquelle il erre. Le récit met en scène ce road movie que les personnages mènent à travers de multiples arrêts sur leurs chemins, afin d'admirer et de s'émerveiller devant la beauté des paysages au point de fouler le sol, de contempler, de toucher, de humer et même de se bronzer sous le soleil infernal qui brûle la savane. Ils ne tiennent pas compte du temps et de l'espace sur lesquels ils se trouvent, ils profitent de cette savane pittoresque et aride :

Nous sommes en avril – période sèche finissante. Des éteules crament sous les rayons du soleil. Tout est sec. Le sol est dur et d'une teinte rougeâtre. Seules les feuilles des arbres sont vertes. Terres peu peuplées, calmes. Savane arborée. M. Adodo roule à petite allure, contemplant comme moi le monde. Il s'arrête plusieurs fois en pleine voie pour faire des photos sans sortir du 4 × 4. Rares sont les autres véhicules, devant ou derrière nous.¹⁶⁷

Ces arrêts que les personnages s'offrent sont improvisés et multiples afin de contempler la nature. Les personnages se livrent à des randonnées sur de longs kilomètres de distances dans des lieux lointains et retirés : « Dès la sortie de la ville de Kara et de ses alentours, un monde serein, paisible sous un soleil franc nous accueille. [...] Peu continuent vers le grand Nord. Nous sommes seuls sur une route en bon état qui, parfois, serpente entre des falaises ou traverse une plaine pierreuse. »¹⁶⁸ La quête identitaire recherchée par les personnages leur permet de faire des arrêts dans les hôtels pour y passer la nuit et reprendre leur errance quotidienne dès le lendemain. Les arrêts multiples dans les hôtels sont également le symbole de l'anonymat. En fait ces lieux sont des espaces dépourvus qui voilent l'identité des personnages. Les hôtels intègrent la catégorie de lieux que Marc Augé appelle des « non-lieux ». Voici la distinction que Marc Augé nous donne :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.¹⁶⁹

Nous nous limiterons ici à développer cette théorie de Marc Augé et nous montrerons comment Christina Horvath s'est appropriée ce terme de Marc Augé afin de caractériser le roman urbain.

¹⁶⁷ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.179

¹⁶⁸ *Ibid.* p.178

¹⁶⁹ Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Édition du Seuil, 1992, p.100.

Elle pense de la manière suivante : « Marc Augé fonde sa théorie de la surmodernité sur trois figures caractéristiques de notre époque : la surabondance événementielle, l'individualisation référentielle et la multiplication des « non-lieux ». Opposant le concept du non-lieu aux lieux anthropologiques dont les plus importants sont les quartiers [...] »¹⁷⁰ Les lieux anthropologiques sont des lieux concrets et symboliques de l'espace. Quant aux non-lieux, ce sont des lieux de transit ou des occupations provisoires.

C'est cette absence d'identité à travers les non-lieux (les voitures et les hôtels) que Jean Adodo quête dans le Nord du Togo tandis qu'Énéas recherche la mémoire de son père dans un cimetière à Aného. Pour Jean Adodo, la voiture est le moyen de déambuler sur les routes désertiques et les hôtels lui permettent de se réfugier dans la nuit en compagnie de Maxwell. Quant au héros de *Delikatessen*, l'hôtel Océan est le non-lieu dans lequel il se réfugie et s'isole. Il lui arrive parfois d'aller s'imprégner de l'atmosphère dans les artères d'Aného. Cette errance est le symbole de l'exil et de la perte d'identité pour les uns, l'anonymat, la fuite du temps ou l'échappement à la marginalisation pour les autres. Jean Adodo recherche ses racines, Maxwell s'exile de Lomé, une ville impitoyable et tyrannique. Pour tous ces personnages, leur errance est un prétexte qu'ils aiment la nature et la campagne, qu'ils font du tourisme ou qu'ils veulent visiter des contrées lointaines or chacun d'eux vit en lui une frustration dont l'une est liée à la perte d'identité et l'autre à la marginalisation sociale ou à l'exil en soi.

La voiture 4X4 de Jean Adodo, « l'hôtel La Douceur »,¹⁷¹ « l'hôtel Kara »,¹⁷² « l'hôtel La Bonne Aventure »,¹⁷³ « l'hôtel Océan »¹⁷⁴ à Aného, « l'hôtel Safari »¹⁷⁵ à Porto Seguro sont ce que Marc Augé appelle des points de transit. Dans ces non-lieux, les personnages vivent dans l'anonymat et ils veulent se réaffirmer. Ces non-lieux ont une charge symbolique dans le récit particulièrement pour Jean Adodo qui en fait usage afin d'enquêter sur son identité. Dans l'hôtel Safari, Sonia décidera de se révolter contre le colonel Jean Acka qui la harcèle. Dans « l'hôtel La Bonne aventure », Jean Adodo donnera à Maxwell, les véritables raisons qui l'amènent à Dapaong et cet hôtel est un point de transit définitif car c'est à partir de ce lieu qu'il décidera d'aller visiter le village d'origine de sa mère : « — Demain, Maxwell. Demain, je vais aller visiter le village d'origine de ma mère. Notre voyage est un retour aux sources ! [...] — Voilà,

¹⁷⁰ Christina Horvath, 4. *La ville – réseau* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.23

¹⁷¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.176

¹⁷² *Idem*

¹⁷³ *Ibid.* pp.184-185

¹⁷⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp. 119-141-143

¹⁷⁵ *Ibid.* pp. 22-26-27

Maxwell, le but de notre voyage, reprend-il après des minutes. Enfin, pour moi. »¹⁷⁶ Les non-lieux traduisent pour chacun de ces personnages la perte de repère, l'absence et l'anonymat dans le monde.

Christina Horvath pense que les non-lieux émergent massivement dans les espaces urbains à travers les moyens de transport, les établissements commerciaux et de loisirs, et les hôtels. Les hôtels empruntés par les personnages de *Delikatessen* et *Perdre le corps* permettent de voir leurs anonymats et leurs itinéraires. Parlant d'hôtel, elle précise à partir de cet extrait :

La succession des chambres d'hôtel, luxueuses comme dans Je m'en vais ou dans 99 F (« des dortoirs climatisés, deux piscines éclairées la nuit, des tennis, un mini-golf, un centre commercial, un casino et une discothèque, le tout au bord de l'océan Atlantique » ou fonctionnelles comme dans Vivre me tue (« le sol en gerflex, ameublement minimal tout mélamine et simili, bloc moulé lavabo-bidet-douche-wc » , prolonge le séjour des personnages dans les lieux de passage uniformes et anonymes.¹⁷⁷

Afin de continuer sa quête et son enquête, le lendemain de leur nuit passée à l'hôtel, Jean Adodo procède à « la recomposition de la mémoire collective ».¹⁷⁸ Désiré Atangana Kouna citant Dominique Viart précise : « le sujet cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation »¹⁷⁹ Nous constatons que c'est à partir d'un groupe social qu'un individu se reconnaît. Un individu prend conscience de ce qu'il est à partir de son appartenance à une communauté. *Perdre le corps* d'Ananissoh met en situation Jean Adodo qui se rapproche de sa communauté bien avant la fin du récit. Partant de l'hôtel La Bonne aventure, non-lieu ou espace de transit ou encore espace anonyme de même qu'espace non identitaire, il décide d'aller à la rencontre de sa famille :

Nous longeons les cases à la suite de tous – adultes et enfants – et atteignons un sentier. Ces cases, en fait, en cachent d'autres situées à environ trois ou quatre cents mètres de la route. Toujours cette sublime sensation d'évoluer dans une clarté du monde où terre et ciel se répondent avec bonne humeur. Nous avançons à quelques pas derrière les autres qui ne cessent d'échanger des paroles empreintes de vivacité. « Je mesure l'accélération du monde, Maxwell, me dit M. Adodo. Ma mère est née ici, j'ai grandi à Lomé et ma fille est d'un village en Suisse... ».¹⁸⁰

Cette mémoire collective est généralisée en ce sens que même le narrateur est ému par la rencontre de Jean Adodo avec sa famille. Il y a également un sentiment national que ressent le

¹⁷⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, pp.187-188

¹⁷⁷ Christina Horvath, 4. *La ville – réseau*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.26

¹⁷⁸ Désiré Atangana Kouna, *Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, *op.cit.* p.129

¹⁷⁹ *Ibid.* p.123

¹⁸⁰ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.193

narrateur qui voit en ces autres personnages des « cousins directs ».¹⁸¹ La recomposition de la mémoire collective est également perceptible dans le récit à travers la tragédie familiale qui a frappé respectivement la grand-mère puis la mère de Jean Adodo. Cette tragédie familiale est relatée par Louise, sa grande tante maternelle, demie- sœur et de même âge que la maman de Jean Adodo :

*« La mère d’Alice, ta grand-mère, est morte en couches. À l’époque, on accouchait ici au village. Il y avait des matrones dans les villages de la région qui savaient aider à accoucher. Ta grand-mère, au dernier moment, souffrait tellement qu’on a pensé à l’évacuer au centre de santé de Dapaong. Mais c’est loin, il fallait un véhicule et de l’argent. Elle est morte mais on a pu sauver le bébé. ».*¹⁸²

Ainsi, la poétique de la ville peut être perceptible sous plusieurs formes et sous plusieurs facettes dans l’imaginaire des écrivains. Théo Ananissoh en tant qu’écrivain exilé présente des personnages marginalisés socialement et symboliquement dans *Delikatessen* et *Perdre le corps*. Tatiana de Rosnay y fait recours à la nostalgie. Ces romans sont des récits dont l’art d’écrire la ville peut être esthétisé à travers le voyage, le tourisme, la conscience écologique des personnages, la quête identitaire, l’éthique et bien d’autres thèmes. Ces thèmes intègrent l’expérience à la néoruralité.

III. DE L’ENQUÊTE À L’ERRANCE

Christina Horvath fait un rapprochement sémantique entre l’oisif et le détective dans le roman urbain contemporain. Ce rapprochement sémantique permet au roman urbain contemporain de se confondre avec le roman policier. Cette caractéristique du personnage permet de dire : « [...] l’observateur oisif se trouve conduit à jouer à l’enquêteur. »¹⁸³ À travers cette étude, il sera question de présenter dans les romans du corpus d’une part ce décroisement du flâneur qui tend à devenir détective sur un jeu d’espace et d’autre part l’errance des personnages qui constitue une particularité de la poétique de la ville.

III.1. Détective et enquêteur : Un personnage allégorique

Tatiana de Rosnay a attribué la casquette d’enquêtrice à son personnage principal, Justine Wright. En effet, l’héroïne de *Moka* a décidé de mener sa propre enquête, devant la lenteur policière. Sa motivation principale était de retrouver le chauffard de la Moka qui a percuté son

¹⁸¹ *Idem*

¹⁸² *Ibid.* p.196

¹⁸³ Christina Horvath, 6. *Enquêtes* in: *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.2

fil. La ville est pour le personnage principal le lieu de flânerie et de rêverie. Elle est également un lieu de frustration et de névrose. C'est cette attitude de déplacement à travers la ville et le personnage qui constituent l'écriture de Tatiana de Rosnay. L'enquête est représentée à travers l'espionnage qu'elle mène dans le domicile d'Eva Marville à son insu. Une fois entrée dans le domicile de la présumée suspecte, elle procèdera à scruter les lieux afin de reconnaître des indices ou de s'approprier les informations sur la suspecte.

La clef était là, petite, argentée et fine. J'ai saisi la clef et je l'ai introduite dans la serrure à toute vitesse. Un grincement et un cliquetis. La porte d'Eva Marville s'est ouverte en grand sur une entrée exigüe tapissée de beige. Je suis restée sur le seuil, interdite. [...] Personne. Je suis entrée dans la pièce, doucement, comme une intruse, comme un voleur. Mon cœur battait très fort. J'ai remis la clef sous le paillason et j'ai refermé la porte derrière moi, sans bruit. J'étais chez elle.¹⁸⁴

Cette connivence est étudiée par Christina Horvath qui identifie le personnage du roman urbain à un flâneur ou à un détective. C'est un individu qui observe les attitudes des autres, qui les épie ou qui les espionne. C'est cette apparence qui tend à confondre le personnage du roman urbain au personnage du roman policier or l'on peut en déceler une limite entre ces deux sous-genres de la littérature contemporaine. Cette particularité est évidente au niveau de la fonction du personnage du roman urbain qui n'est pas nécessairement un policier mais peut jouer le rôle de détective. Dans les deux cas, il est question ici de flânerie et d'enquête. L'enquête de Justine Wright est liée à la flânerie. Elle est une flâneuse qui est fascinée et qui se conduit en une détective amatrice. Cette transformation apporte une méprise poétique entre le roman urbain et le roman policier. Christina Horvath en donne un contraste net afin de ne pas s'égarer :

D'après Benjamin, le détective élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme de la grande ville. En saisissant les choses au vol, il rêve d'être proche de l'artiste, rêverie qui flatte son amour-propre. Cette proximité sémantique entre l'oisif et le détective qui perdure toujours permet au roman urbain contemporain de tisser des connivences avec le roman policier, de l'imiter en transformant en détective son personnage présenté au préalable comme un simple flâneur. Pourtant, malgré son appartenance à la tradition du polar, l'enquêteur du roman urbain n'est pas nécessairement un policier : parfois, il est détective privé [...] Même si l'organisation de l'intrigue suit la forme d'une enquête motivant les déplacements des personnages à travers la ville, ces textes ne sont pas pour autant des romans policiers.¹⁸⁵

De ce constat de Christina Horvath, l'on peut en déduire que l'oisiveté de Justine Wright l'amène à enquêter sur les traces des suspects qui ont renversé son fils. Elle devient détective

¹⁸⁴ Tatiana de Rosnay, *Moka*, pp.176-177

¹⁸⁵ Christina Horvath, 6. *Enquêtes* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.2

amatrice à son propre compte dans la ville de Biarritz où elle espère retrouver les suspects à partir des informations que lui a donné le policier. Ce nouveau rôle du personnage nous amène à confondre le roman urbain au roman policier mais il s'agit en fait d'une transformation du personnage qui en plus d'être un flâneur devient également un détective. Justine Wright est allée espionner Eva Marville à Etche Tikki. Elle s'est introduite dans son appartement furtivement et y a scruté minutieusement sa chambre, sa salle de bains. Elle a fouillé la commode et les dossiers qui contenaient : « Prêt immobilier, références bancaires, lettres de notaire. Un papier à en-tête « Biarritz Parfums », rue M., des listes de stocks, de commandes. »¹⁸⁶ Ces microéléments lui ont permis de poursuivre Eva Marville jusqu'à son lieu de service. Justine Wright apparaît comme une enquêtrice. Les déambulations de la narratrice donnent un dynamisme poétique dans l'écriture de Tatiana de Rosnay. Son écriture se déplace avec son personnage central. L'on peut convenir avec Pierre Popovic : « L'écriture se déplace, rêve d'un mouvement perpétuel, cherche une course libre à travers les histoires, les cultures, le temps et l'espace. Le texte n'habite plus une ville, mais toutes les villes à la fois, c'est-à-dire aucune. »¹⁸⁷ C'est cette représentation esthétisante de la ville que Justine Wright se fait, l'intrigue commence au boulevard M dans la ville de Paris pour se terminer dans la périphérie de Paris, à Biarritz. C'est la flânerie du personnage qui l'amène à devenir détective. Justine Wright poussera sa curiosité plus loin en allant dans la parfumerie « Biarritz Parfums »¹⁸⁸ d'Eva Marville qui est en fait un non-lieu car Justine Wright n'a pas véritablement de personnalité dans cette parfumerie appartenant à Eva Marville. Elle ne réussira pas à lui avouer ses véritables intentions dans cette boutique cosmétique.

III.2. De l'errance périurbaine des personnages

Pierre Sansot a donné une essence significative sur la nature déambulatoire des habitants de la ville. Les personnages tels que Justine Wright dans *Moka*, Énéas dans *Delikatessen* ou encore Jean Adodo et Maxwell dans *Perdre le corps* sont ce que Christina Horvath appelle des « flâneurs ».¹⁸⁹ Tatiana de Rosnay et Théo Ananissoh ont en commun une écriture marquée par la nature déambulatoire de leurs personnages. Justine Wright éprouve de l'insomnie dans l'appartement de Candida, l'ami de sa belle-mère, Arabella. Elle est hantée et rongée par les remords à l'idée de penser à Eva Marville, la suspecte et propriétaire de la Mercedes Moka qui a

¹⁸⁶ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.182

¹⁸⁷ Pierre Popovic, *De la ville à sa littérature*, op.cit. p.109

¹⁸⁸ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.205

¹⁸⁹ Christina Horvath, 5. *Déambulations* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), op.cit. p.2

renversé Malcolm. Elle souffre de la présence de cette suspecte qui « n'était pas loin »¹⁹⁰ dont elle respirait « le même oxygène qu' « elle » ». Le désir de flâner hante le personnage, elle vit une mélancolie solitaire au milieu de sa famille. L'héroïne espère vite revoir le jour pour se lancer dans ses déambulations à partir de cette réflexion suivante : « Attendre demain. Vendredi. Je n'avais qu'une envie, y aller maintenant, rôder autour de chez elle, repérer, constater. »¹⁹¹ permet de constater sa mélancolie.

Théo Ananissoh quand lui présente Énéas dans ses tribulations, assommé par une querelle simulée avec Sonia dans l'intention de feinter le colonel Jean Acka et ses hommes. Il est en quête de repères et soliloque sur son existence marquée par sa relation désastreuse qui a failli tourner au drame et sur les perspectives d'un amour possible avec Apolline. Le non-lieu sur lequel le héros se trouve à savoir la « terrasse de l'hôtel »¹⁹² est ce que Marc Augé appelle un espace « promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère »¹⁹³ évidemment Énéas vit sa solitude mêlée par plusieurs sentiments ambigus. C'est la raison pour laquelle, il y ressent le désir de déambulation. La flânerie a un rôle cathartique pour le personnage. Elle lui permet par la même occasion de s'imprégner de sa ville : « Énéas ressort de l'hôtel. [...] il souhaite s'imprégner de l'atmosphère nocturne des ruelles malodorantes, peut-être dîner ailleurs qu'à l'hôtel, afin de décevoir l'attente intempestive de ce serveur quémendeur. »¹⁹⁴

Ce malaise est ressenti également chez Justine Wright qui est assaillie par la douleur. Le sentiment figé l'empêche de dormir, elle a besoin d'une aventure nocturne, elle a besoin de ce que Pierre Sansot appelle le « paysage sentimental »¹⁹⁵ donné par la ville qui « met en évidence qu'il ne peut s'agir que d'une promenade nocturne [...] »¹⁹⁶ L'errance périurbaine est due aux frustrations de Justine Wright qui marche dans la ville de Biarritz à la quête de vérité. Bien que son voyage ait été motivé par les intentions de retrouver le chauffeur de la Moka, l'héroïne se retrouve dans les rues d'une ville méconnue. Hantée et obsédée par un nom étrange dont elle veut retrouver le propriétaire de la voiture :

J'avais mal dormi. La sonorité de la mer, étrange grondement sourd, avait investi mes tympanes la nuit entière. Je me suis levée tôt, habillée sans bruit. Tout le monde sommeillait encore. J'ai laissé un petit mot sur la table : « Gone for a promenade, back later. » Il faisait beau, frais. Pas beaucoup de monde encore dans les rues. Je marchais

¹⁹⁰ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.161

¹⁹¹ *Idem*

¹⁹² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.151

¹⁹³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992, *op.cit.* p.101

¹⁹⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.155

¹⁹⁵ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op.cit.* p.153

¹⁹⁶ *Ibid.* p.154

*vite, de grandes enjambées. Je me sentais nerveuse, agitée. Marcher m'aidait, m'emportait dans un mouvement, m'empêchait de penser à ce que j'étais en train de faire. Je regardais autour de moi cette ville que je ne connaissais pas.*¹⁹⁷

Une approche objectale de la ville théorisée par Pierre Sansot permet d'étudier la ville à travers la déambulation nocturne. Pierre Sansot a essayé de donner une signification à la déambulation nocturne. En effet lire la poétique de la ville revient à présenter « la marche nocturne comme quête de soi dans une ville. »¹⁹⁸ Pour Pierre Sansot, la déambulation nocturne de l'homme dans la ville est une quête de soi. Justine Wright et Énéas sont des personnages noctambules et des déambulants qui éprouvent en commun la satisfaction et le bénéfice en marchant dans la nuit. La marche nocturne est une aventure dont ces deux personnages s'en délectent. Ce sont des êtres en souci qui sont en quelque sorte des claustrophobes dont la marche nocturne leur permet non pas de s'affranchir mais de se satisfaire. Pierre Sansot pense que la marche nocturne de l'homme en souci entraîne un bénéfice moral chez ce dernier. Enfermé dans des espaces clos comme l'appartement ou la chambre par exemple, l'homme en souci est en proie de sentiments confus et diffus. Il éprouve d'avantage la douleur et la souffrance :

*Marcher dans une ville, par la nuit, jusqu'à l'épuisement ou jusqu'à ce que l'aube nous chasse des rues. L'homme en souci, en tracas éprouve comme le besoin de développer, le long d'un itinéraire, ce qui l'opprime et il semble bien qu'il en tire un double bénéfice. Ce qui le tenaille jusqu'à le figer et jusqu'à l'empêcher de respirer, va gagner en vastitude, donc devenir moins harcelant.*¹⁹⁹

Par ailleurs, pour une approche objectale de la ville, Pierre Sansot établit un débat entre l'homme, la ville et la nuit où ces partenaires ont un rôle important et indissociable afin de donner une essence à chacun de ces éléments. Dans la nuit, nos actions, nos actes, notre responsabilité sont perçus par la ville, seule la ville est témoin de ce qui se passe dans la nuit, la ville est un espace muet et silencieux qui nous préserve, et nous observe sans nous juger et sans nous blâmer. Elle est habitée par la présence humaine et garde le silence devant nos actes :

*La ville qui s'est vidée des regards humains mais qui demeure habitée par la présence humaine, attend et entend. Elle ne nous dit rien, elle ne nous approuve, ni ne nous blâme ni ne nous console. Elle se contente, ce qui n'est pas peu, d'être ce silence qui appelle le sens. Elle apparaît comme le lieu ultime de nos passions, de notre salut ou de notre perte — dont, de toute façon, nous serons responsables mais qui ne pouvait advenir qu'en sa présence.*²⁰⁰

¹⁹⁷ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.163

¹⁹⁸ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.153

¹⁹⁹ *Idem*

²⁰⁰ *Idem*

Ce sens donné à la ville ne prendra pas le dessus sur l'autre rôle assigné à la nuit. Pour Pierre Sansot, afin d'attribuer une signification à chacun de ces termes, l'homme pourrait altérer ces sens en lui attribuant une approche subjectiviste, ce qui peut « ne pas faire jeu égal. »²⁰¹ Quant à la nuit, elle nous engloutit. Dans la nuit, l'individu accomplit une aventure qui ne peut pas être annulée et pour laquelle on ne peut revenir en arrière. La nuit urbaine est porteuse de sens car c'est dans la nuit que tout se passe, c'est dans la nuit que les lumières s'éteignent, c'est dans la nuit que les agents font la ronde, c'est dans la nuit que le flâneur rencontre un cortège de fêtard, subit un incident heureux ou malheureux. La marche nocturne comme quête de soi est la plénitude du marcheur ou du promeneur nocturne qui prend des risques. Pierre Sansot dit d'ailleurs à propos :

*De son côté, la nuit nous laisse présumer qu'il s'agit d'une aventure irréversible. Nous devons compter avec les heures qui passent, avec son propre enfoncement, avec les cafés qui, peu à peu, vont éteindre leurs lumières, avec une aube plus redoutable encore et qui nous avertira, sans rémission de notre survie ou de notre déchéance. Il faudra arriver jusqu'au bout de la nuit et puis en revenir, comme on revient de très loin. Les événements les plus minces comme un bruit de poubelle, une ronde d'agent, un couple d'amoureux, le passage de cyclistes, gagneront en dignité et en sens, parce qu'ils participent de la même nuit et parce qu'ils apparaissent comme de brèves traces lumineuses ou sonores dans la mémoire d'une nuit qui risque de nous engloutir.*²⁰²

Moka de Tatiana de Rosnay met en situation Justine Wright qui est en quête de vérité. Retrouver les suspects qui ont renversé son fils, c'est accomplir sa propre quête. La tombée de la nuit est le moyen de se camoufler, de s'épanouir, de se protéger : « J'étais venue, et elle n'était pas là. J'avais pensé à tout, sauf à ça. Mon courage, ma bravoure s'échappaient, sortaient de moi comme l'air d'un ballon percé. [...] Le noir me faisait du bien. Je me sentais invisible, protégée. »²⁰³ La satisfaction et la plénitude de l'héroïne l'ont entraînée dans la curiosité et l'espionnage car elle s'est permise d'intégrer l'appartement d'Eva Marville en son absence. Justine Wright a entrepris une action dangereuse, risquée et irréversible durant la nuit. C'est en fait une aventure irréversible au sens que donne Pierre Sansot. La nuit dans la ville représente le lieu d'errance pour Justine Wright. À travers cette déambulation, l'on peut voir « une altération psychologique troublante »²⁰⁴ liée à son imagination. Biarritz est la ville déambulatoire, d'une mère en quête de vérité et de justice :

²⁰¹ *Ibid.* p.154

²⁰² *Idem*

²⁰³ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.176

²⁰⁴ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. p.84

*Vingt heures. De retour devant Etche Tikki. La villa bourdonnait de bruits, le générique du journal télévisé, une dispute d'enfants, le vrombissement d'un lave-linge. Je n'avais pas réfléchi à quelque chose de particulier. [...] — Bonsoir, vous ne me connaissez pas, je m'appelle Justine Wright. Il a un mois, vous avez renversé mon fils sur un passage piéton, à Paris, avec votre Mercedes. Vous étiez avec un homme. Vous avez pris la fuite. Mon fils est dans le coma. La police vous a retrouvée. Elle se manifestera bientôt. Moi je ne suis pas là pour faire la police, madame.*²⁰⁵

N'ayant pas réfléchi sur ses intentions, cela voudrait dire qu'elle marche sans but précis et sans objectif. Julien Bourbeau dans son article a étudié également les « déambulations nocturnes dans la ville »²⁰⁶ à travers *Le livre noir* d'Orhan Pamuk,²⁰⁷ dans lequel il présente l'errance du héros Galip, qui recherche sa femme Rüya dans les rues enneigées d'Istanbul. En effet, afin de démontrer ce phénomène déambulatoire, « l'acte de déambuler »²⁰⁸ du héros Galip dans la ville d'Istanbul, Julien Bourbeau s'est intéressé à l'ouvrage de Michel De Certeau intitulé *L'Invention du quotidien. Art de faire I*²⁰⁹ à partir duquel il présente « des rhétoriques cheminatoires »²¹⁰. Il pense que le fait de marcher découle du manque de lieu :

*Dans son célèbre ouvrage L'Invention du quotidien I- Arts de faire, Michel De Certeau qui intitule un de ses chapitres « Marches dans la ville », interroge entre autres ce qui « fait marcher », ce qui pousse le piéton à « parler des pas perdus ». La ville se caractérise davantage par l'utilisation pratique qu'en font les piétons, par ses énonciations piétonnières et ses rhétoriques cheminatoires. Dans cette optique, « la marche semble trouver une [...] définition comme espace d'énonciation.²¹¹ » Or, selon De Certeau, parler de ce qui « fait marcher », consiste à énoncer un manque ou du moins à en prendre conscience : « marcher, c'est manquer de lieu²¹². » Cette affirmation célèbre trouve, bien entendu, des échos dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk. C'est effectivement le manque qui fait marcher Galip dans les rues, la recherche de Rüya qui manque à l'appel.²¹³*

Nous pouvons y associer une analogie à cet acte de déambuler chez Justine Wright. En effet, elle est en manque, elle est à la recherche de ses repères, Justine Wright est en quête d'une vérité inhérente à elle, inhérente à son instinct maternelle. C'est l'absence de son fils issu de ses

²⁰⁵ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p. 173

²⁰⁶ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. p.84

²⁰⁷ Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, trad. Münevver Andaç, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

²⁰⁸ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. p.84

²⁰⁹ Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. Art de faire 1*. Paris, 10/18. 1980.

²¹⁰ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. p.84

²¹¹ Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. Art de faire 1*, op.cit. p.181

²¹² *Ibid.* p.188

²¹³ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. pp.84-85

entrailles, c'est l'absence de vérité non élucidée qui provoque cet « acte déambulatoire ». ²¹⁴ Justine Wright exerce un sacrifice maternel, d'ailleurs pense-t-elle de la manière suivante : « Être « en vie » : je comprenais à présent ce que cela voulait dire. Mais maintenant je savais que c'était la peur, la terreur, et les sensations les plus dures [...] Tu vois, Malcolm, les conneries que maman fait pour toi. Tu vois ce dont ta pauvre maman est capable. » ²¹⁵ Julien Bourbeau y voit dans cette errance ou cette déambulation du personnage un « mouvement esthétique et poétique ». ²¹⁶ Il constate ce phénomène à partir des travaux de Pierre Sansot qui envisage la poétique de la ville dans une démarche phénoménologique. La déambulation nocturne est « une quête de soi dans la ville. » ²¹⁷

Quant à Christine Horvath, elle qualifie le personnage du roman urbain de quasi désœuvré car ce personnage n'a rien de particulier à faire. La déambulation permet à Justine Wright d'égrainer le temps. C'est un personnage solitaire qui s'assoit pour prendre le café au bar de l'hôtel, elle se comporte comme un badaud. Comme le flâneur qui contemple les vitrines des grands magasins, elle sillonne la plage et prend son bain à la belle étoile. C'est d'ailleurs ce que Tatiana de Rosnay lui a donné comme étiquette, une flâneuse qui observe les autres, les épie, les espionne et entre dans leur intimité : « J'ai sonné à nouveau. J'ai dit : « Madame Marville ? », d'une drôle de voix chevrotante. Personne. Je suis entrée dans la pièce, doucement, comme une intruse, comme un voleur. Mon cœur battait très fort. J'ai remis la clef sous le paillason et j'ai refermé la porte derrière moi, sans bruit. J'étais chez elle. » ²¹⁸ Elle jouit de son éveil et de son noctambulisme. Ce noctambulisme devient une satisfaction pour Justine Wright. Ce constat peut être observé dans l'extrait suivant :

Petit à petit, les lumières de la villa se sont éteintes. Et autour de moi, sur la Promenade des Basques, les maisons sombraient dans l'ombre, elles aussi. Il n'y avait que le phare pour tourner dans la nuit. Je me suis allongée sur l'herbe humide, et j'ai attendu. C'était long, d'attendre l'aube. Étrange et long. [...] J'ai marché jusqu'à la falaise, et j'ai regardé la mer. On apercevait à peine l'ourlet des vagues. Quelques éclats sur la vaste étendue, des bateaux, j'ai pensé. D'autres lumières qui scintillaient vers l'Espagne, vers le sud. J'ai eu la sensation bizarre, satisfaisante, d'être la seule personne à la ronde qui ne dormait pas. ²¹⁹

²¹⁴ *Idem*

²¹⁵ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.196

²¹⁶ Julien Bourbeau, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, op.cit. p.85

²¹⁷ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.153

²¹⁸ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.177

²¹⁹ *Ibid.* pp.192-197

Cet extrait permet de présenter des faits dans le corpus. La position du flâneur ne l'empêche surtout pas de consommer ce qu'il trouve sur son chemin, dans la rue et dans les magasins. C'est une autre caractéristique du personnage urbain dans la poétique de la ville. L'industrialisation a provoqué une grande révolution dans les sociétés de consommations, avec l'avènement des grands magasins, des grandes boutiques, des supermarchés, des casinos et bien d'autres milieux de loisirs. Le flâneur du roman urbain est un « consommateur » et un « acheteur potentiel »²²⁰, c'est un badaud qui vagabonde devant les vitrines. À l'ère des sociétés postindustrielles, les flâneurs du roman urbain sont au contact avec les marchandises et les services de toutes natures. Justine Wright respecte justement cette taxinomie dans *Moka* de Tatiana de Rosnay. Sa flânerie ne l'empêche pas de consommer ce qu'elle trouve sur sa route, durant son déplacement à Biarritz :

Un grand magasin, le Biarritz Bonheur, encore fermé. Son nom m'a fait sourire. Une petite rue qui montait, bordée de pâtisseries, boutiques, restaurants, commerces en tous genres. Je me suis arrêtée pour acheter un croissant. Il était encore chaud. En le mangeant, je pensais à mon fils, à mon mari. À Eva Marville, dont je me rapprochais inexorablement. En haut de cette rue, c'était la sienne, déjà, la Promenade des Basques. En haut de la rue, c'était chez elle. J'ai eu envie de faire demi-tour, de détaier. Je me suis arrêtée brutalement, le souffle court. Un homme m'a dépassée, et s'est retourné pour me dévisager. Je me suis sentie rougir. Pour me donner une contenance, je me suis avancée pour admirer la vue.²²¹

Elle est animée par le sentiment du fugitif et le sentiment de fascination. Elle « porte le coup d'œil averti sur la ville »²²² ou sur la rue. Toujours dans la même ville où elle a passé la nuit à la belle étoile, elle éprouve une satisfaction enivrante d'être la seule éveillée et elle ira consommer du café dans un bar : « J'ai pris un café au bar de l'hôtel moderne qui donnait sur la plage. — Vous êtes bien matinale, m'a dit le serveur. Je devais avoir une de ces têtes. Ébouriffée, fripée. »²²³ Cette obsession de consommer potentiellement est visible plus loin, lorsque Justine Wright, accompagnée de sa belle-mère, Arabella et sa fille Georgia, décident d'aller dans le Biarritz Parfums d'Eva Marville afin de simuler un achat de produit cosmétique : « J'aurais voulu rire d'elle. Mais elle était majestueuse. Ses gestes avaient une grâce inattendue. J'ai choisi une crème, comme dans un rêve. J'ai payé en liquide. Je me suis dit qu'il ne fallait pas qu'elle

²²⁰ Christina Horvath, 5. *Déambulations* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.8

²²¹ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.163

²²² Christina Horvath, 5. *Déambulations* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.5

²²³ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.201

connaisse mon nom. »²²⁴ Pour Christina Horvath, la consommation est liée à la flânerie et constitue un intérêt fondamental que le roman urbain lui porte. Il s'agit ici de représenter l'univers de la surmodernité théorisé par Marc Augé « avec ses pratiques socioculturelles caractéristiques. »²²⁵

²²⁴ *Ibid.* p.209

²²⁵ Christina Horvath, 5. *Déambulations* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.13

CHAPITRE 2 : POUR UNE STRATÉGIE D'ÉCRITURE DE LA VILLE ET SA POÉTIQUE

Alain Robbe-Grillet dans son ouvrage intitulé : *Pour un nouveau roman* affirme :

*D'ailleurs personne n'aurait l'idée de louer un musicien pour avoir, de nos jours, fait du Beethoven, un peintre du Delacroix, ou un architecte d'avoir conçu une cathédrale gothique. Beaucoup de romanciers, heureusement, savent qu'il en va de même en littérature, qu'elle aussi est vivante, et que le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau. [...] L'écrivain doit accepter avec orgueil de porter sa propre date, sachant qu'il n'y a pas de chef-d'œuvre dans l'éternité, mais seulement des œuvres dans l'histoire ; et qu'elles ne survivent que dans la mesure où elles ont laissé derrière elles le passé, et annoncé l'avenir.*²²⁶

Cette pensée d'Alain-Robbe-Grillet pose le problème de l'évolution du roman dans la littérature. À l'ère du postmodernisme théorisé par Jean-François Lyotard, peut-on dire qu'il existe en littérature un genre traditionnel et rigide comme le roman qui respecte les canons esthétiques émis dans le passé par les hommes de lettres comme Balzac, Zola, Maupassant, Flaubert et bien d'autres écrivains et critiques de cette époque ? L'on ne pourrait étudier la poétique de la ville sans se référer au roman urbain. Ce nouveau sous-genre de la littérature contemporaine vient se démarquer en s'attribuant une autre esthétique qui conserve en majorité certains traits caractéristiques du roman traditionnel mais innove avec des particularités nouvellement relatives à notre ère contemporaine.

Ceci pose le problème de forme, de « poétique comparée », ²²⁷ et de « théorie des genres » ²²⁸ théorisée par Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau et Yves Chevrel qui proposent dans leurs ouvrages respectifs *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* et *Précis de littérature comparée* d'étudier les techniques de fabrication par la description des formes de composition c'est-à-dire les formes lyriques, les formes dramatiques et les formes narratives ou les formes d'élocution à travers le vocabulaire des auteurs, les clichés et les images. La littérature évolue et transcende le temps à travers un décroisement de genres qui les permet de s'imbriquer les uns des autres. On assiste aujourd'hui à l'immixtion des autres genres ou des autres arts ou aux corps étrangers dans le genre. C'est la raison pour laquelle les comparatistes Pierre Brunel et Yves Chevrel s'intéressent à la théorie des genres lorsqu'ils disent : « Il n'existe aucune raison pour que la littérature comparée se laisse prendre au piège des doctrinaires. Définir l'essence d'un genre en rayant de la carte tout ce qui ne correspond pas à la définition rêvée est tout sauf une pratique scientifique. » ²²⁹ Les romans du corpus

²²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p.10-11

²²⁷ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, *op.cit.* p.136

²²⁸ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p.100

²²⁹ *Ibid.* p.101

étudié s'identifient certainement à cette dénégation poétique des auteurs et s'alignent à cette hétérogénéité d'éléments.

Nous avons étudié avec Christina Horvath que le roman urbain est un genre qui présente les grandes métropoles de la surmodernité inhérentes aux mœurs contemporaines mettant en exergue des subversions référentielles relatives à une interprétation individuelle des événements tout en s'écartant du groupe ; aussi constate-t-on une transgression esthétique influencée par les médias et les technologies qui permettent aux sociétés contemporaines de se déplacer rapidement et d'être omniprésentes à travers les moyens de transports développés et ultrarapides. Cela voudrait dire qu'à travers le roman urbain, la poétique de la ville expose toute la vie du quotidien des hommes influencés par la mondialisation. Ces mœurs sont transcrites par l'auteur qui lit la ville et la décrit en y associant plusieurs éléments hétéroclites et composites qui peuvent être l'intertextualité, les pastiches, les collages, les citations, les références, l'intermédialité, les faits divers, le cinéma, la peinture et aussi d'autres genres majeurs tels que le théâtre, la poésie. Nous en décelons à partir de cette écriture hétéroclites, une hybridité du genre ou encore ce que Philip Amangoua Atcha appelle : « croisement genrologique ».²³⁰

À partir de ce constat, il est important de rappeler que Christian Horvath a étudié le phénomène d'intertextualité dans le roman urbain. Elle pense que les stratégies intertextuelles sont : « Ces diverses pratiques [qui] méritent qu'on s'y arrête un peu puisqu'elles paraissent consubstantielles au genre du roman urbain, qui tend à absorber des bribes de textes de divers types et à les intégrer à son discours. »²³¹ Cet extrait permet d'étudier l'hybridisme dans l'esthétique de la ville. *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissou n'en font pas exception à la règle. En tant que des romans urbains issus de la postmodernité, la poétique de la ville présentée par ces auteurs est influencée par leur intellect et leur savoir encyclopédique. Ils font usage de l'intertextualité, du bilinguisme et du mélange de genres afin de poétiser ces espaces urbains. Nous nous proposons dans cette étape d'étudier les romans du corpus sous l'angle de la poétique comparée par « des pratiques littéraires, de l'écriture »²³² perçues à travers l'intertextualité, l'hybridisme de genre et l'artialisation.

²³⁰ Philip Amangoua Atcha, Université de Cocody-Abidjan, *L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien*. In Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, op.cit. p.52

²³¹ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), op.cit. p.1

²³² Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983, op.cit. p.135

I. DE L'INTERTEXTUALITÉ LITTÉRAIRE À L'INTERTEXTUALITÉ EXTRA-LITTÉRAIRE

Avec l'évolution des technologies, la croissance démographique, la surproduction et l'avènement des masses médias et enfin la modernisation des transports interurbains, les villes du monde subissent des influences et des chocs culturels. Cela entraîne l'évolution des mentalités à travers les faits divers qui découlent de la vie du quotidien. La poétique de la ville s'identifie par le fait divers qui est défini de la manière suivante d'après le dictionnaire Larousse en ligne, c'est un : « Événement sans portée générale qui appartient à la vie quotidienne. »²³³ Ces faits divers rendent plus concret, plus réaliste les événements qui sont contemporains. Cette particularité poétise l'écriture de la ville.

Bien que la notion de fait-divers ne soit pas clairement explicitée dans l'ouvrage de Christina Horvath, nous pouvons néanmoins dire qu'étant donné que le roman urbain s'intéresse aux réalités du quotidien des citadins, le fait-divers est un autre trait caractéristique de la poétique de la ville en ce sens qu'il relate les faits dramatiques et les faits tragiques liés aux crimes dans la société. Il rend compte également du quotidien de ses habitants marqué : « par les accidents, les catastrophes naturelles, les curiosités de la nature, les actes héroïques, les crimes ou les suicides, il décrit ce qui semble hors du commun quotidien, que ce soit par l'action elle-même ou par la spécificité des personnes impliquées. »²³⁴ L'intertextualité est un autre trait spécifique du roman urbain étudié par Christina Horvath. Elle pense que le roman urbain est construit sur un jeu de discours divers tiré du quotidien de la ville dans la littérature, le cinéma, les médias, la musique. Ces éléments discursifs sont « un réceptacle idéal de l'éclatement intertextuel et devient de ce fait une expression privilégiée de l'ère de la surmodernité. »²³⁵ Nous n'allons pas redéfinir avec l'universitaire, le terme d'intertextualité mais il s'agira de nous appesantir sur les limites et les amendements qu'elle a apportés à la théorie de Julia Kristeva afin d'expliquer le rapport que la poétique de la ville au roman urbain entretient avec l'intertextualité dans *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh.

Christina Horvath a observé deux inconvénients au modèle d'intertextualité émis par Genette. Le premier inconvénient est la référence qui est une forme d'intertextualité qu'il ne considère pas comme un texte cité dans un texte citant mais qui renvoie à un auteur ou à une

²³³ https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/fait_divers/32732 En ligne consulté le 2 avril 2023, 7h45 min.

²³⁴ <https://www.universalis.fr/dictionnaire/fait-divers/> En ligne consulté le 19 mai 2023, 15h30.

²³⁵ Christina Horvath, *10. Text & the City*, op. cit. p.2

autre personne or Christina Horvath pense que la référence est une forme d'intertextualité qui est abondamment représentée dans le roman urbain. L'autre inconvénient est que l'intertextualité est limitée seulement aux formes verbales et aux formes littéraires. Elle n'est pas adaptable aux rapports étroits que les œuvres littéraires contemporaines entretiennent avec les autres arts. L'extrait suivant nous permet de renchérir nos propos :

Toutefois, même si la référence ne satisfait pas le critère de la coprésence sur lequel se fonde la définition de Genette, une grille de lecture qui l'ignore ne saurait être complète. Le second inconvénient de cette typologie réside dans le fait qu'elle ne tient pas compte des liens privilégiés qui se tissent aujourd'hui entre les œuvres littéraires et les autres modes de représentation artistique. Se limitant aux formes verbales et littéraires de l'intertextualité, elle ne permet pas de saisir la véritable spécificité du roman urbain contemporain : la multitude des liens que celui-ci entretient avec le cinéma, la musique ou les divers types de discours non littéraires, tels que les paroles de chansons, les annonces publicitaires, les prospectus, les recettes de cuisine, les essais et traités techniques ou la presse écrite.²³⁶

À travers cette théorie de Christine Horvath, l'on constate que d'autres arts tels que : la musique ou plutôt les paroles de chanson, le cinéma et les fait-divers s'invitent dans le roman urbain. Nous allons exploiter les limites qu'elle a apportées sur la théorie de Genette pour présenter les autres lectures de la poétique de la ville dans *Moka* de Tatiana de Rosnay et *Delikatessen* de Théo Ananissoh. Nous nous appesantirons d'abord sur les éléments des intertextualités extralittéraires ou non verbaux afin de montrer comment *Moka* et *Delikatessen* sont des fait-divers. Puis nous montrerons que le roman urbain répond également à l'intertextualité littéraire sous de diverses formes verbales à savoir la référence, rejetée par Genette et le langage de la ville.

I.1. Pour une lecture de la ville à travers l'intertextualité extra-littéraire

I.1.1. Un récit fait-diversier

La poétique de la ville est largement perceptible par les fait-divers qui ponctuent le roman urbain par des scènes de ménages, les crimes passionnels, les débauches sociales, la prostitution, la délinquance, l'adultère, les accidents de circulation et bien d'autres scènes de vie. Laetitia Gonon a étudié le rapport entretenu par les romanciers avec les faits divers. Elle pense que les grands romanciers du XIX siècle qui ont donné l'âge d'or au roman à savoir Balzac, Gustave Flaubert, Zola, Maupassant se sont inspirés du récit et du crime afin « d'étudier de très près la nature humaine, ce qui mène au crime, de l'instinct au statut social,

²³⁶ *Ibid.* p.3

aux circonstances ou aux contingences. »²³⁷ Ceci nous amène à penser le phénomène d'intertextualité extra-littéraire dans les romans du corpus car l'écriture romanesque ne provient pas du néant, il n'y a pas d'écriture *ex-nihilo*. Ces grands romanciers se sont inspirés des journaux de l'époque et des procès-verbaux de police afin d'écrire. Les écrivains en passant par les grands dramaturges, les grands poètes et les grands romanciers de l'histoire de la littérature française se sont inspirés des faits divers afin de matérialiser leurs œuvres. Et ces faits divers renvoient à « une sorte d'intertextualité générique implicite »²³⁸ c'est-à-dire aux événements factuels dans la société contemporaine. Par conséquent, la littérature contemporaine fait intégrer tous les sous-genres contemporains notamment dans le roman urbain où l'on peut en déceler les fait-divers comme un trait caractéristique.

Moka de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh répondent à ce critère car toutes les intrigues sont des faits-divers qui feignent de virer au drame. L'on reconnaît les faits divers à travers les éléments non-verbaux liés aux actions des personnages. Ces éléments non-verbaux sont ce que Christina Horvath appelle : « les divers types de discours non littéraires, tels que les paroles de chansons, les annonces publicitaires, les prospectus, les recettes de cuisine, les essais et traités techniques ou la presse écrite. »²³⁹ Dans *Delikatessen*, ces discours non littéraires sont entre autres les médias à travers la télévision qui a permis au colonel Acka de s'intéresser à Sonia. En effet, celle-ci est une journaliste réputée par son assurance au micro et pour sa beauté dans le petit écran : « Aussi splendide en vrai qu'à l'écran », complimente Acka. Sonia sourit, dit : « Merci. »²⁴⁰ La célébrité de Sonia a attiré plusieurs fanatiques auprès d'elle notamment le Chef de la surveillance du territoire et des renseignements généraux. En effet Sonia a été espionnée elle et son amant, Énéas : « Victor marque un temps d'arrêt, prend un ton contrit. « C'est lui qui te fait surveiller depuis un moment. — Qui ? — Mon chef. C'est lui qui m'a informé au sujet du poète et de Porto Seguro. » [...] « Je vais te dire : il sait en ce qui nous concerne tous deux. Et il fait exprès de me demander de t'amener à lui. »²⁴¹ Cette surveillance va entraîner d'ailleurs la jalousie farouche du colonel Jean Acka qui fera kidnapper Énéas. C'est la trame du récit et par conséquent un crime passionnel. Le récit nous donne l'impression que l'on est dans le

²³⁷ Laetitia Gonon, *Chapitre 1. Emprunts et méfiances du roman à l'égard du fait divers* In : *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 (généré le 06 août 2022), p.2

²³⁸ *Ibid.* p.4

²³⁹ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.3

²⁴⁰ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.62

²⁴¹ *Ibid.* p.29

cinéma, avec l'intégration des actions cinématographiques à travers l'enlèvement et l'éjection d'Énéas à Porto Seguro. Théo Ananissoh passe « des images aux mots »²⁴² c'est-à-dire qu'il incorpore des scénarios cinématographiques dans son écriture, Pierre Brunel et Yves Chevrel parlent de « l'interpénétration croissante du livre et du film. »²⁴³. Théo Ananissoh adapte ainsi son roman au film ou plutôt le film à son roman dans tous les cas c'est une particularité esthétique qui donne sens, significations et interprétations dans *Delikatessen*. L'on peut y percevoir ce mélange par les actions surréalistes des personnages :

*Énéas remarque qu'il l'a tutoyé, sans pouvoir en tirer une conclusion. « Un conseil, reprend le chef : retourne au plus vite au Canada. Ne t'obstine pas à vouloir éjaculer aux mêmes endroits que ceux qui commandent dans ce pays. » Puis tous trois s'écartent de lui. « Tu es libre. »*²⁴⁴

Cet extrait donne une impression d'angoisse aux lecteurs en leur faisant croire qu'ils sont devant un écran de cinéma en train de voir un film car les événements de faits divers se déroulent comme une mise en scène hollywoodienne qui rendent la scène non seulement angoissante, ponctuée par cet ensemble d'incidents qui forment le nœud d'un film.

Aussi Théo Ananissoh à travers son narrateur extra-diégétique et omniscient, présente avec subtilité et de manière voilée des scènes étranges autour de l'un des protagonistes principaux, Énéas car au début du récit, ce personnage ne voit pas et ne sait pas ce qui se passe autour de lui. Ces autres personnages que Sonia inquiète, scrute à partir de la voiture d'Énéas, à l'insu de ce dernier permettent de se poser les questions suivantes : qui sont ces personnages ? À qui appartiennent ces voitures ? Seul l'autre protagoniste principal, son amante, Sonia Sika sait ce qui se passe autour de son restaurant. Ces scènes d'image sont spécifiques au roman urbain et intègrent une forme d'intertextualité que Christina Horvath a théorisée en se référant à José Enrique Martínez Fernández. Elle affirme à travers cet extrait :

*José Enrique Martínez Fernández dans un ouvrage intitulé La Intertextualidad literaria. Martínez Fernández élargit l'emploi de la notion d'intertextualité en proposant de distinguer entre les variantes verbales et non verbales d'une part, littéraires et extralittéraires (« endoliteraria » et « exoliteraria ») d'autre part. Ainsi, il permet d'aborder en termes d'intertextualité les rapports du roman avec les modes d'expression non littéraires comme la presse, ou non verbaux comme la musique ou les signes visuels.*²⁴⁵

²⁴² Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p.281

²⁴³ *Idem*

²⁴⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.40

²⁴⁵ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.3

Ces variantes extralittéraires ou non littéraires sont perceptibles dans notre corpus. Par exemple, en tout début du récit, l'on peut déjà se poser la question de savoir : qui est le client assis isolément au fond de la salle qu'Énéas n'a pas remarqué dès son entrée dans le restaurant de Sonia ? Cette réflexion permet d'observer cet extrait : « Énéas [...] ne remarque pas un client en vêtement africain assis tout seul au fond de la salle. La cuisine est une extension du restaurant à l'intérieur de la cour familiale. »²⁴⁶ Cette scène crée déjà une curiosité et une possible angoisse chez le lecteur et donne une allure mystérieuse de la ville, de l'espace urbain dans le roman. Toujours au début du récit, le narrateur enrichit d'avantage la curiosité et l'intrigue chez le lecteur, mais cette scène se déroule dehors, dans la rue et dans la nuit. Le narrateur présente de manière subtile et étrange des indices qui attisent la curiosité chez le lecteur. La BMW noire garée dans la rue, non loin du restaurant que le narrateur compare avec la Toyota d'Énéas « qui est bien modeste ». ²⁴⁷ Cette comparaison n'est pas anodine étant donné qu'elle vient amplifier la curiosité du lecteur et accentuer le caractère étrange de cette situation initiale sans omettre la période de la journée (dans la nuit) durant laquelle cet événement se déroule :

*Énéas s'arrache du comptoir. Ils traversent la salle, elle à sa suite. Énéas balaie d'un regard inattentif les clients attablés dans la lumière tamisée. Dehors, il ne remarque pas non plus la BMW noire garée à une dizaine de mètres de là, sous un arbre. [...] Elle feint de scruter la pénombre à travers les rétroviseurs et autour du véhicule. Énéas ignore cette crainte, colle son visage contre le décolleté de la jeune femme. Il fait nuit ; les lumières du restaurant éclairent à peine ce côté-ci de la rue.*²⁴⁸

L'on peut constater à travers cet extrait que le romancier rend la scène plus réaliste que nature. Cela nous rappelle que nous sommes dans un fait divers mêlé à un scénario de film hollywoodien dont seul l'un des protagonistes, Sonia Sika sait ce qui se passe autour d'elle et ceci à l'insu de son amant, Énéas qui ignore tout du jeu de sa compagne. Cette intrigue donne une allure ludique et cinématographique à l'esthétique de la ville. Cette intrigue s'accroît davantage dans le récit. Au fur et à mesure que l'on avance, l'on découvre avec le narrateur que les différents protagonistes qui gravitent autour de Sonia se manifestent dans le récit. Ceci nous donne une impression fait-diversière : « Énéas redémarre sans remarquer plus que ça la BMW noire sous le manguier. Et surtout – c'est surprenant – sans voir qu'un 4 x 4 également noir se gare de l'autre côté de la rue, à l'endroit qu'occupait sa Toyota une demi-heure plus

²⁴⁶ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.6

²⁴⁷ *Ibid.* p.8

²⁴⁸ *Idem*

tôt. »²⁴⁹ La vision panoramique et omnisciente du narrateur permet de comprendre la manière dont il insiste sur certains éléments tels que les voitures possédées par les différents personnages. Cela démontre la naïveté d'Énéas à ne pas être attentif aux événements qui se déroulent autour de lui. La représentation de la ville dans son esthétique fait recours également à ces fait-divers qui sont des variantes d'intertextualité non littéraires et extralittéraires émises par José Enrique Martínez Fernández dans un ouvrage intitulé *La Intertextualidad literaria* cité par Christina Horvath. Cette forme d'intertextualité est adaptable au roman urbain et donne une vision panoramique et esthétisante de la ville. Elle rend l'univers urbain plus réaliste et permet d'étudier le rapport que les personnages entretiennent avec leur cité et la vision qu'ils ont de la ville.

Dans *Moka*, le rôle d'enquêtrice amatrice qu'endosse Justine Wright tend à confondre le roman urbain à un roman policier. L'enquête n'est qu'un prétexte dans *Moka* car la ville est abordée différemment contrairement au roman policier. Il n'est pas question d'élucider une enquête mais de présenter les mœurs de l'époque contemporaine. Cette analyse nous la tenons de Christina Horvath. En effet les mœurs de l'époque contemporaine associée au fait-divers dévoilé dans *Moka* sont autres que l'adultère découvert à la fin du récit qui a brisé toute une famille a mis sans doute fin d'abord au mariage entre Eva Marville et son époux Daniel, ensuite à la relation filiale entre Eva Marville et sa fille. L'adultère est un phénomène d'actualité qui anime les faits-divers dans les presses quotidiennes et dans les villes contemporaines. L'on constate à la fin du récit comment Justine Wright espérant avoir découvert la supposée suspecte Eva Marville dans son domicile, a permis plutôt à cette dernière de comprendre que son époux Daniel, plus jeune qu'elle a pris pour amante sa fille Lisa et ils ont tous les deux emprunté le véhicule d'Eva Marville pendant son absence le 23 mai et se sont dirigés à Paris où ils ont renversé Malcolm et se sont enfuis. L'extrait suivant permet de lire l'accusation portée à son époux : « — Justine Wright a un fils de treize ans. Et c'est son fils que tu as renversé le mercredi 23 mai. Quand tu étais à Paris, avec Daniel, pendant mon voyage à Barcelone. Non, laisse-moi parler. Vous avez pris ma voiture. Vous êtes montés à Paris. »²⁵⁰ À travers cet extrait, l'on comprend qu'il s'agit d'une affaire de mœurs que Tatiana de Rosnay a voulue dévoiler. L'adultère est le nœud de l'intrigue qui était voilée dans le récit. *Moka* associe la trame d'une enquête policière à l'élucidation d'un cas d'adultère, c'est cette particularité qui permet de dire avec Christina Horvath : « Même

²⁴⁹ *Ibid.* p.11

²⁵⁰ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p. 258

lorsque le roman urbain emprunte au polar le schéma de l'enquête ou de la course-poursuite, l'investigation n'est qu'un prétexte pour montrer la métropole de la surmodernité sous toutes les coutures. Le roman urbain veut moins raconter l'élucidation d'une énigme que dresser le tableau des mœurs de son époque. »²⁵¹ C'est la question d'actualité contemporaine qui est soulevée dans le roman urbain dont le véritable thème est celui de l'adultère, « une autre vérité »²⁵² découverte par Justine Wright. *Moka* apparaît comme une écriture fait-diversière qui expose les mœurs contemporaines. La littérature contemporaine est plus réaliste dans sa nature car elle expose les personnages dans leur rapport avec l'espace urbain et l'image esthétisante de la ville que ces personnages représentent. Nous convenons avec Laetitia Gonon que l'écriture romanesque est fortement influencée par les fait-divers. Elle en fait ce constat :

*La rubrique des faits divers a influencé durablement les romanciers, qui collaboraient bien souvent avec les journaux : elle est un réservoir d'histoires, de scènes, de drames et de personnages – de types – qui inspirent des intrigues réalistes, et à laquelle renvoient parfois explicitement les écrivains. Cet aspect est bien connu de l'histoire littéraire*²⁵³

Cette influence est perceptible et déchiffrable chez certains grands auteurs du XIX^e siècle tels que Zola qui est le chef de file du naturalisme. Ses romans se sont inspirés des faits divers. La critique biographique nous permet de savoir que Zola était également un journaliste de même que son contemporain et ami, Guy De Maupassant. Ces écrivains ont exprimé leur génie à travers les faits divers. Laetitia Gonon pense que : « Zola s'inspire aussi beaucoup de la rubrique des faits divers, en découpant dans les journaux des articles criminels qu'il pourrait utiliser pour sa fresque romanesque. L'un des faits divers du corpus semble d'ailleurs assez proche d'un passage de la noce dans *L'Assommoir* (1877). »²⁵⁴ L'illusion réaliste fait partie de la poétique de la ville en ce sens que : « la lecture du fait divers [est] : un fait de société inscrit à l'intérieur des romans ».²⁵⁵ Laetitia Gonon observe deux usages contrastés du fait divers dans le roman. Le premier usage est son inscription dans le récit et il a pour rôle de faire progresser l'intrigue, cette intrigue est directement liée au fait divers. Quant au deuxième usage, le fait divers permet l'observation d'un groupe social, familial, professionnel, par

²⁵¹ Christina Horvath, 6. *Enquêtes* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.2

²⁵² Tatiana de Rosnay, *Moka*, p. 261

²⁵³ Laetitia Gonon. *Chapitre 1. Emprunts et méfiances du roman à l'égard du fait divers* In : *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 (généré le 06 août 2022), *op.cit.* p.2

²⁵⁴ *Ibid.* p.3

²⁵⁵ *Ibid.* p.25

l'écrivain. Cette observation permet de constater que le fait-divers transfère les mœurs des hommes dans le récit. Au-delà des faits-divers qui particularisent la poétique de la ville, l'on peut également en déceler les publicités et les marques qui sont d'autres réalités contemporaines aux grandes métropoles de la surmodernité.

I. 1. 2. Des publicités et des marques dans la ville

À l'ère de la surmodernité, les sociétés contemporaines sont influencées par l'extrême consommation de divers produits. Ces produits de consommation passent généralement par les médias (radios, télévisions, presses écrites et réseaux sociaux) et les publicités afin d'attirer les citoyens. Cela nous amène à dire que la poétique de la ville est inhérente aux marques et aux publicités dans les romans étudiés. Le dictionnaire en ligne *Encyclopædia Universalis* définit la publicité de la manière suivante : « Composante du paysage urbain ou routier, omniprésente avec ses images et ses jingles dans les programmes des médias audiovisuels ou sur internet [...] »²⁵⁶ À travers cette définition nous pouvons dire que le but de la publicité est d'attirer l'attention des consommateurs. Les publicités sont propres aux grandes métropoles et omniprésentes dans toutes les surfaces et les recoins de la ville. Dans *Delikatessen*, *Perdre le corps* et *Moka*, on constate une prépondérance des marques diverses et des publicités dans les banlieues de Lomé et dans Paris. L'on décèle deux types de publicité dans ces deux romans ce que nous pouvons appeler avec Christina Horvath dans son ouvrage « les panneaux-réclame et la publicité murale ».²⁵⁷ Elle pense que la publicité est le symbole de l'urbanisation, de la désertion des campagnes et de la société de consommation. Voici comment elle perçoit la publicité à partir de l'ouvrage de Marie-Emmanuelle Chessel :

*Les panneaux-réclame, qui se développent le long des routes et des voies de chemins de fer, lieux de passage entre la ville et la campagne, sont les signes de l'expansion de la culture urbaine et « moderne ». [...] La publicité symbolise l'intrusion de la culture de consommation dans un espace public livré aux concurrences marchandes et au désordre*²⁵⁸

Le rôle de la publicité à travers les panneaux-réclame est d'esthétiser et de transformer la ville. Dans *Delikatessen* nous remarquons dans la première page une publicité murale à l'entrée du restaurant de Sonia Sika nommé le « maquis »²⁵⁹ écrit en italique : « Mangez

²⁵⁶ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/publicite/> En ligne consulté le 19 mai 2023, 22h30 min.

²⁵⁷ Christina Horvath, 11. *Ville et médias* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.4

²⁵⁸ Marie-Emmanuelle, Chessel, *La Publicité. Naissance d'une profession 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 1998, pp. 148-179.

²⁵⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.6

propre ! »²⁶⁰ Ce slogan du restaurant de Sonia est une spécificité propre aux urbanités des personnages et à la ville car le message délivré par le slogan tient compte de l'état de salubrité douteux de certains restaurants africains. C'est un slogan propre à toutes les cultures contemporaines. C'est un élément incontournable dans les grandes métropoles de la surmodernité, même dans les campagnes. Plus loin vers la fin du récit dans « l'hôtel Océan » où réside Énéas, l'on peut lire la publicité du restaurant dans ledit hôtel à travers les urbanités et les civilités de certains personnages notamment « le vieux serveur »²⁶¹ qui « [...] agace Énéas par sa démarche, ses manières professionnellement très médiocres mais bien visiblement cupides. »²⁶² Il s'agit de l'attitude du marketing des employés de cet hôtel qui font usage des civilités afin de donner bonne impression aux clients de leur établissement hôtelier. Cet élément traduit la réalité urbaine à travers plusieurs sphères de la société contemporaine. La publicité réside dans l'attitude et le comportement du serveur malgré sa fausse apparence jugée par Énéas.

Dans *Perdre le corps*, la publicité s'affiche à travers les annonces et le marketing des personnages. Les personnages font usage de plusieurs moyens notamment les réseaux sociaux tels que WhatsApp et Facebook afin de proposer leurs services. L'usage des réseaux sociaux pour faire la publicité est lié à la surconsommation par conséquent à la surmodernité. C'est une stratégie de marketing libérale ultramoderne qui utilise ces types de médias de masse et qui permet aux utilisateurs de contourner les médias traditionnels tels que les chaînes de radio et de télévision qui exigent parfois des coûts faramineux pour faire des publicités. Dans *Perdre le corps*, l'usage des réseaux sociaux à travers les technologies de l'information et de la communication pour faire la publicité est perceptible à travers le métier de Maxwell qui est « agent immobilier »²⁶³ ou plutôt de manière péjorative « démarcheur »²⁶⁴ comme l'a qualifié Jean Adodo. Les réseaux sociaux sont des outils efficaces pour promouvoir leurs services et pour atteindre plusieurs couches sociales :

*Nous avons beau diffuser et rediffuser par WhatsApp et sur Facebook nos annonces d'occasions immobilières à saisir, nous avons beau contacter des gens qui ont de l'argent au Togo et à l'étranger, aucun intérêt n'est manifesté ; même pas la simple curiosité de visiter les immeubles en vente ou à louer.*²⁶⁵

²⁶⁰ *Idem*

²⁶¹ *Ibid.* pp.143-153

²⁶² *Idem*

²⁶³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.8

²⁶⁴ *Ibid.* p.9

²⁶⁵ *Ibid.* p.30

Cet extrait permet de comprendre que la publicité occupe une place importante dans la ville et ne pourrait s'en soustraire car le besoin de proposer ses services rapidement et à moindre coût est lié à la surmodernité tout comme la cible qui se trouve généralement sur les réseaux sociaux. La publicité dans *Perdre le corps* ne s'effectue pas seulement dans les réseaux sociaux mais également de manière informelle, c'est ce que le narrateur appelle « le marketing sous forme d'appât »²⁶⁶ qui est aussi une stratégie de marketing propre chez les capitalistes modernes. Cette stratégie de marketing consiste à enrôler des belles hôtesse dont l'objectif est de les utiliser comme appât afin d'attirer les clients. Maxwell n'en dément pas dans l'extrait qui suit :

*Bien des fois aussi, nous payons de jeunes femmes pourvues d'une belle poitrine pour distribuer nos cartes de visite dans des hôtels, des bars ou ailleurs selon leurs loisirs. Le marketing sous forme d'appât est du goût de mon cousin et associé Alex Assiakoley.*²⁶⁷

Cette forme de marketing observée dans la ville a pour but de stimuler l'attraction des clients. *Perdre le corps* expose de manière réaliste la ville et le comportement de ses habitants à travers les consommations et les publicités. L'on remarque que la publicité dans ces romans de Théo Ananissoh n'est pas très conventionnelle ce qui permet de dire que contrairement à ces deux récits, la publicité dans *Moka* de Tatiana de Rosnay est très indéniable. Les personnages font de la publicité à travers le panneau-réclame et la publicité murale.

Le panneau-réclame est une autre forme de publicité qui signifie dans le dictionnaire de la langue française : « Plaque de métal ou de bois, destinée à recevoir une affiche publicitaire. »²⁶⁸ En effet c'est une autre forme de publicité très visible dans Paris, la grande métropole de la surmodernité dans *Moka* de Tatiana de Rosnay. Le premier indice de la publicité dans Paris se situe au niveau du métier de Justine Wright dont elle est traductrice. La narratrice travaille avec l'attachée de presse d'une marque de parfum dont elle ignore le nom et dont elle doit traduire le résumé de propagande d'anglais en français. Mais la traduction a été mal interprétée parce que Justine Wright ignore le parfum. La publicité dans ce récit intervient à partir de l'importance que l'attachée de presse et le jeune homme chargé du lancement du parfum accordent à cette marque : « Les deux semblaient étrangement excités. »²⁶⁹ L'on comprend que la qualité de la marque doit être préservée afin de convaincre

²⁶⁶ *Ibid.* p.8

²⁶⁷ *Idem*

²⁶⁸ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/panneau-reclame> En ligne consulté le 28 mai 2023, 9h10min.

²⁶⁹ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p. 42

un maximum de consommateurs. Nous pouvons y percevoir également l'enjeu du marketing qui découle derrière cette marque : « Il allait y avoir des publicités immenses, des affiches, des spots pour lancer ce parfum. Il allait sortir simultanément en Europe et aux États-Unis. On n'allait plus parler que de lui. »²⁷⁰ Le panneau-réclame qui découle de cette marque de parfum est sujette à l'influence de la surmodernité dans la ville. La fonction de ce type de publicité est commerciale et elle permet d'éblouir les consommateurs à travers les affiches et les enseignes lumineuses. En sortant de l'hôpital, Justine Wright est restée surréaliste et éblouie devant l'affiche publicitaire de la marque de parfum « X500 » dont elle en avait traduit le résumé :

*En sortant de l'hôpital, une grande affiche publicitaire m'a sauté aux yeux. On y voyait une femme brune à la peau dorée, allongée sur un lit aux draps froissés. Elle était nue. En lettres immenses, le mot CHARNELLE. Puis cette phrase : « Un sortilège sensuel qui prend possession de vous. » C'était le fameux parfum dont la traduction du dossier de presse m'avait donné tant de mal.*²⁷¹

Cet extrait permet de déduire la fonction commerciale de la publicité dans la poétique de la ville. Justine Wright expose un cliché d'une ville surmoderne qui affiche le corps dénudé de la femme dans une société d'ultra-consommation où l'apparence et la superficialité des usagers prennent le dessus sur les questions existentielles. Le contraste en est flagrant surtout que l'héroïne cogite sur le sort de son fils en rentrant de l'hôpital. La publicité de la marque du parfum est omniprésente dans tous les coins de rue, Justine Wright insiste sur cette publicité : « L'affiche était placardée à chaque coin de rue. On ne pouvait pas y échapper. Dans la devanture des parfumeries, la femme brune s'étalait de tout son long. »²⁷² Le monde extratextuel est intégré dans le récit. Cet extrait reflète l'actualité contemporaine présente dans le roman urbain. La publicité est un élément extratextuel qui permet de spécifier la poétique de la ville. Au-delà de cette particularité, l'on peut également en déceler l'intégration de la musique dans le corpus étudié, c'est ce que Christina Horvath appelle : « la bande-son ».²⁷³

I. 1. 3. La musique dans la ville

La musique et la littérature ont toujours fait bon ménage et ne pourraient en être dissociées. Pour le cas du roman urbain, nous pouvons en déceler un rapport étroit avec la musique qui constitue tous deux « un domaine particulier de l'intertextualité (ou de

²⁷⁰ *Ibid.* p.43

²⁷¹ *Ibid.* pp. 38-142-143

²⁷² *Idem*

²⁷³ Christina Horvath, 12. *L'écrit et l'écran* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.20

l'intermédialité). »²⁷⁴ L'intégration de la musique dans le roman urbain est un procédé d'insertion d'un discours non verbal. Nous n'omettons pas le concept de la surmodernité dont parle Christina Horvath pour dire que les personnages du roman urbain font usage des appareils électroniques de nouvelles générations afin d'écouter la musique :

*Il s'agit d'une pratique qui reflète sans doute l'omniprésence de la musique dans l'espace urbain contemporain (dans la rue, les bars, les transports en commun, etc.). À l'époque de la surmodernité, des appareils de plus en plus sophistiqués, tels l'autoradio, le walkman, le discman, le lecteur de MP3 ou le iPod, permettent l'écoute de la musique partout, même en plein air ou en voyage.*²⁷⁵

La poétique de la ville se perçoit à travers l'intégration de la musique dans le roman urbain dont la fonction est d'illustrer les actions et les paroles des personnages. Afin de mieux expliciter la fonction de la musique dans le roman urbain, Christina Horvath distingue dans l'ouvrage de Michel Chion intitulé : *La musique au cinéma*,²⁷⁶ deux types de musique qui animent le cinéma et le roman urbain : la « musique d'écran »²⁷⁷ qui est reliée à l'action et la « musique de fosse »²⁷⁸ qui n'est pas relié et qui provient de sources invisibles aux personnages. La musique d'écran est perceptible par le spectateur dans le cinéma ou indiquée par l'auteur à travers l'action du personnage qui peut y introduire un disque dans un lecteur CD ou se retrouver dans un bar ou dans une boîte de nuit où elle se joue, contrairement à la musique de fosse qui est psychologique et mentale et parfois difficile à identifier par le lecteur. Ces deux formes de musique sont repérables dans les romans du corpus étudié.

Dans *Moka*, Tatiana de Rosnay se plie à cette exigence. Dans l'ensemble de son récit l'on constate des extraits de chansons qui se particularisent par la mise en italique. La musique d'écran est d'autant plus visible que la musique de fosse. La première est explicitement mentionnée par cet extrait de chanson « Lavender's Blue »²⁷⁹ que Justine Wright chante auprès de son fils Malcolm sur le lit d'hôpital. Il s'agit d'une berceuse qu'elle et Andrew chantaient à leur fils lorsqu'il était un nourrisson. Cette forme de musique est une bande-son d'écran en ce sens qu'elle est visible par l'auteur qui a pris soin d'en donner le titre. L'on peut relever le caractère urbain de ce récit toujours dans une autre action de Justine Wright à travers cette autre musique qu'elle a mise encore à la disposition de Malcolm :

²⁷⁴ *Idem*

²⁷⁵ *Idem*

²⁷⁶ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

²⁷⁷ Christina Horvath, 12. *L'écrit et l'écran* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.21

²⁷⁸ *Idem*

²⁷⁹ Tatiana de Rosnay, *Moka*, pp. 47 -71

*Churchill m'avait donné une idée. J'ai pris mon vieux Discman, retrouvé le CD de Supertramp. À l'hôpital, j'ai demandé aux infirmières si je pouvais faire écouter de la musique à mon fils. Je le pouvais, m'a-t-on dit. Avec précaution, j'ai installé des écouteurs sur ses oreilles, réglé le volume sonore. Fool's Overture, sa préférée. C'était étrange, son goût pour Supertramp.*²⁸⁰

La source de la musique telle que le nom du groupe et le titre de cette musique que la narratrice fait écouter à son fils est explicite et permet de constater que c'est une bande-son d'écran. L'autre particularité dans cette action du personnage réside dans le fait qu'elle utilise des appareils de la surmodernité, ces petites technologies telles que : le Discman, le CD et les écouteurs. La musique d'écran a un rôle thérapeutique pour les personnages et permet de voir les conditions d'écoute de ces bandes-son. Par ailleurs, on peut relever également la musique de fosse dans le récit à travers la marche de Justine Wright entre les lignes du métro :

*Tout me touchait. Tout me faisait pleurer. Comme si l'accident de mon fils avait ravivé une sensibilité déjà à fleur de peau. [...] Le jeune homme qui jouait du violon au changement entre les lignes 10 et 13 à Duroc me donnait envie de m'arrêter, de lui parler, de lui dire que sa musique était belle.*²⁸¹

Dans cet extrait la musique n'est pas explicite mais elle est évoquée par la narratrice. Cette musique est mentale parce qu'elle n'est entendue que par le personnage. La musique de fosse a une fonction psychologique car elle dévoile clairement l'état d'âme de la narratrice qui est provoqué du trouble lié à l'accident de son fils en parallèle aux conditions de vie des clochards qu'elle rencontre au quai de métro. Encore plus loin une autre référence permet d'observer la musique de fosse intégrée dans le récit : « J'ai marché le long de la Grande Plage. Le sable se peuplait petit à petit en ce début de saison estivale. Touristes, autochtones, colonies de vacances. Brouhaha de musique, rires, pleurs d'enfant. Fracas des vagues. Odeurs de crêpes, de sucre. »²⁸² Cette bande-son de fosse est simplement évoquée par le personnage dans ses déambulations à Biarritz mais la source n'est pas indiquée par l'auteur. Ceci permet de voir le parallélisme entre sa présence à l'hôpital et dans les rues. Les musiques d'écran sont provoquées par le personnage à travers ses actions contrairement aux musiques de fosse qui sont indépendantes de sa volonté et qu'elle écoute dans les rues.

Dans *Delikatessen* la bande –son de fosse est présente à travers quatre occurrences dans l'ensemble du récit. La première occurrence est en tout début c'est-à-dire à la situation initiale lorsque Énéas entre dans le restaurant de Sonia : « Musique sonore. Boucan, pense

²⁸⁰ *Ibid.* p.113

²⁸¹ *Ibid.* p.117

²⁸² *Ibid.* p.170

Énéas en y pénétrant. »²⁸³ Quant à la deuxième occurrence, elle se situe toujours dans la situation initiale, quelques pages plus loin lorsque Sonia rejoint Victor Tsimi dans son véhicule après s'être séparée quelques instants plutôt avec Énéas : « Sonia ne va plus à la cuisine, mais sort dans la rue, la traverse et rejoint le 4 x 4 noir qu'elle contourne. Elle ouvre la portière avant côté passager et s'y introduit. Havre climatisé, musique douce. » Pour la troisième occurrence cette fois, la musique de fosse est intégrée lorsque Sonia est esseulée dans son appartement : « Sonia passe l'après-midi à écouter de la musique dans son appartement ; trouve enfin le sommeil vers quatre heures. »²⁸⁴ Et enfin la dernière occurrence de musique de fosse intervient lorsque Énéas déambule dans la rue afin de s'imprégner de l'atmosphère : « Il passe devant un débit de boisson qui tonitruent de la musique dansante. »²⁸⁵ Certes toutes ces bandes-son sont des musiques de fosse car les paroles ne sont pas citées par l'auteur mais le lecteur sait que la musique se joue à partir de l'information transmise par le narrateur.

Ces musiques de fosse ont plusieurs interprétations en fonction des actions des personnages. La première référence revoie à l'espace où Énéas se trouve. Cette musique permet de comprendre que le restaurant de Sonia est animé comme c'est le cas dans les milieux fréquentés par plusieurs personnes. Le récit apparaît là comme le reflet d'une société contemporaine. Pour la deuxième bande-son qui est douce en présence de Sonia et de son autre amant Victor Tsimi, la fonction de cette autre musique est liée à l'amour, la jalousie et la sensualité car elle intervient entre deux amants qui communiquent. Elle est liée à leur action et à leur relation. La troisième bande-son est plus pathétique et permet de lire l'état d'âme de Sonia qui vit dans l'anxiété et le désespoir dû à une possible séparation entre elle et Énéas sans compter le colonel Acka qui est à l'origine de ses malheurs. Ce fond de musique qu'elle seule écoute et entend et qui lui permet de s'endormir a un rôle cathartique. Enfin pour la dernière bande-son, cette référence permet de lire l'atmosphère de la ville dans laquelle Énéas déambule. Ce sont les débits de boisson qui tonitruent la musique. On peut s'imaginer l'ambiance et l'atmosphère qui reflètent ce lieu. Ce même type de bande-son de fosse est perceptible dans son autre œuvre *Perdre le corps*.

Perdre le corps renferme également quatre occurrences de bandes-son liées à l'errance de Maxwell et de Jean Adodo. La première bande-son est une musique de fosse qui traduit le bien-être des personnages dans leur véhicule pendant qu'ils font du tourisme dans le Togo :

²⁸³ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.6

²⁸⁴ *Ibid.* p.137

²⁸⁵ *Ibid.* pp.14-137-155

« Nous roulons sur la grande route rectiligne en direction de la frontière du Togo sur un fond de musique douce. »²⁸⁶ Les personnages font des escapades périphériques et exotiques à travers le tourisme. C'est également une particularité de la poétique de la ville à travers le roman urbain où l'essentiel de l'intrigue ne se déroule pas seulement dans les grandes métropoles. La musique écoutée par les personnages a une fonction touristique et accompagnatrice dans leur ballade. C'est ce que l'on peut constater dans l'autre extrait suivant : « M. Adodo aime conduire en musique – des sons mélodieux et à faible volume. De plus la pauvreté générale que nous voyons nous laisse sans voix, comme au retour de Togoville, l'autre dimanche. »²⁸⁷

Les personnages dans l'ensemble sont en situation de tourisme et d'escapade exotique et la musique les accompagne dans leurs ballades. Les musiques de fosse écoutées par les personnages sont douces et déterminent leur tranquillité et leur sérénité dans leurs escapades exotiques. Christina Horvath pense que l'intégration de la musique dans les romans urbains est omniprésente et reflète l'époque de la surmodernité. Le roman urbain explore les possibilités d'intégrer la vie urbaine dans sa véritable nature et d'y produire fidèlement les bruits qui animent la ville.

I.2. Une lecture de la ville à travers l'intertextualité littéraire

Delikatessen et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, renferment une hétérogénéité textuelle. Cette hétérogénéité constitue l'intertextualité littéraire. L'intertextualité littéraire est perceptible sous forme de citations, de références et d'allusions. Parlant des citations, la typographie du texte cité est facilement perceptible. Cette typographie met en évidence un texte cité soit dans les guillemets, soit en italique du texte citant. Tiphaine Samoyault définit la citation de la manière suivante : « La citation est directement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguant les fragments empruntés »²⁸⁸ Avec l'avènement, du poststructuralisme, puis du postmodernisme, les textes littéraires contemporains ne respectent plus les règles esthétiques et canoniques liées aux différents genres. L'on peut remarquer que les écrivains contemporains sont influencés par les exigences du postmodernisme théorisé par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*. L'esthétique de la ville est poétisée à cette théorie interdisciplinaire. Christina Horvath pour sa part a observé cette présence des textes

²⁸⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.169

²⁸⁷ *Ibid.* p.173

²⁸⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.p.34

antérieurs qui s'immiscent dans le roman urbain. C'est la raison pour laquelle elle constate dans l'extrait suivant :

*La forme d'intertextualité littéraire qui prédomine dans les textes du corpus est incontestablement la citation. Séparée du corps du texte citant par des marques typographiques spécifiques, elle se pose d'emblée comme un texte étranger : l'hétérogénéité entre le texte cité et le texte citant est manifeste dans la plupart des cas. Le choix des moyens typographiques varie d'un auteur à l'autre [...]*²⁸⁹

Ainsi, les premières formes d'intertextualité présentes dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh sont les citations. Ces citations sont foisonnantes tout le long du récit. Ces citations émanent d'Énéas qui est l'un des principaux protagonistes du récit. La présence de ces citations témoigne non seulement sa culture littéraire en tant que poète au Canada mais aussi son érudition qui permet de donner plusieurs représentations de la ville dans le récit. Ces représentations sont perceptibles à travers les moments idylliques qu'il a passés avec Apolline après son kidnapping :

Il ne répond pas, déplace son regard vers l'Océan. Il prononce lentement, comme une prière, comme s'il était seul : « Eh bien ! je le reconnais. Je m'ajoute à ton butin, Cupidon ; je te tends les mains en vaincu et me mets à ta merci. Plus n'est besoin de guerre ; je demande quartier, je demande la paix. » Apolline l'a observé en silence pendant qu'il récitait, l'air attentif et suspendu. Leurs regards se croisent. Il sourit. Parce qu'il a paru soliloquer, elle ne pose pas de question, attend une explication, d'autres mots plus clairs, des phrases compréhensibles pour elle. « Ovide », dit-il ; à son intention, mais pas vraiment²⁹⁰.

Ces vers sont d'un poète italien, Ovide qui a vécu avant J.-C. Énéas dont la profession est celle de poète l'utilise pour exprimer son amour et ses excuses auprès d'Apolline. Analogiquement, de manière métaphorique l'on peut faire un rapprochement mythologique d'*Apollon et Daphné* de Poussin entre les deux personnages dont l'un incarne la figure du dieu *Apollon*, il s'agit d'Énéas et l'autre incarne la figure de *Daphné*, dont Apolline couvre le rôle. Théo Ananissoh établit le rapport entre ces personnages afin de mettre en évidence non pas la virginité hyménale mais la virginité spirituelle d'Apolline liée à sa vertu et à son degré de moralité.

L'on sait dans *Le mythe d'Apollon et Daphné*, que *Apollon* victime des flèches de *Cupidon* tomba amoureux de *Daphné* la nymphe qui le rejeta et demanda à son père de la transformer en laurier. *Apollon* porta ce laurier sur sa tête en souvenir de son premier amour.

²⁸⁹ Christina Horvath, 10. *Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.5

²⁹⁰ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.120-121

La figure de *Daphné* incarnée par Apolline traduit là sa candeur et sa simplicité face à Énéas. Cette relation entre les deux personnages est « la représentation anecdotique de la métamorphose en laurier »²⁹¹ issue des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce mythe est une représentation de la poétique de la ville à travers les autres personnages notamment la femme aimée et amante. Apolline joue un rôle d'apaisement dans la situation difficile qu'Énéas éprouve. Énéas cite également les *Ballades lyriques* de William Wordsworth (1770-1850) afin d'exprimer ses sentiments à Apolline :

*No joyless forms shall regulate
Our living Calendar:
We from to-day, my friend, will date
The opening of the year.*
« Rien d'attristant ne rythmera / Le calendrier de nos vies ; / Datons de ce jour, mon amie, / Le début de l'année. » W. Wordsworth, *Ballades lyriques*, traduction de D. Peyrache-Leborgne et Sophie Vige.²⁹²

Par ailleurs ces autres citations viennent davantage renforcer l'aspect cognitif du poète, Énéas. Il fait usage respectivement de Bruce Chatwin, poète talentueux britannique (1960-1989) et de Victor Hugo, homme des lettres français également célèbre afin d'apporter des réflexions existentielles sur le mode de vie, sur la généalogie sanguinaire de ses compatriotes. La citation de Victor Hugo, en tant qu'humaniste, vient critiquer l'absurdité de la vie des africains :

*[...] Bruce Chatwin dans son Vice-roi de Ouidah à propos du fameux Chacha de Souza. Un personnage dépourvu de tout scrupule débarqué sur cette côte dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui a eu sa part de contribution plus que respectable au commerce d'esclaves. Il a laissé une multitude de bâtards dont les descendants continuent d'honorer pieusement sa mémoire. L'homme, étrange animal. [...] L'environnement. « Tout être est sa propre balance », a dit Victor Hugo. On choisit. D'être « étincelle ou éclaboussure ». Hugo encore. C'est donc dans la volonté que réside la clé. « Lumière ou fange, archange au vol d'aigle ou bandit. » Hugo toujours. Ah ! Grand Hugo [...].*²⁹³

Le chimiste et philosophe français, Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) est également cité à deux reprises dans le roman, notamment par Énéas et Victor Tsimi afin de démontrer le cycle de la vie. Victor Tsimi en a fait usage de cette citation : « Rien ne se perd, rien ne se crée... »²⁹⁴ pour montrer le cycle du capitalisme occidentale, l'équilibre naturelle et économique dont la planète entière profite devant des conséquences positives que négatives.

²⁹¹ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p.246

²⁹² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.127

²⁹³ *Ibid.* p.123

²⁹⁴ *Ibid.* pp.152-161

On peut voir comme dans du cinéma, une sorte d'intimidation ou d'appel à la résiliation ou à une capitulation influencée par Victor Tsimi car ses propos ont intimidé Énéas qui a ressenti l'angoisse et la frustration. Énéas fait usage d'une autre citation, cette fois de Friedrich Hölderlin (1770-1843), « poète allemand (Lauffen, Wurtemberg, 1770-Tübingen 1843) »²⁹⁵ afin de simuler une fausse querelle au téléphone entre lui et son amante Sonia. Cet usage a pour but de tromper la vigilance des autres personnages qui les espionnent :

*« C'est bien. — Cette eau fascine, Sonia. Elle inspire. Elle réveille. Et incite à "prendre une pelle et [à] jeter toute la saleté dans une fosse"… Pour revenir à ce que je t'ai dit tout à l'heure… » Énéas semble hésiter, s'interroger plutôt. « Amusons-nous à l'induire en erreur. Je vais t'appeler dans une minute sur l'autre numéro. Nous allons feindre de nous quereller. »*²⁹⁶

Ce foisonnement de citations est aussi une preuve irréfutable du caractère culturel et instructif de l'auteur Théo Ananissoh qui est un homme des lettres. Aussi récite-t-il in petto l'*Épithaphe* de François de Montcorbier dit Villon (1431-1463) afin de pardonner ou d'éprouver de la noblesse, de la compassion de même que l'estime pour un autre personnage de l'hôtel Océan certainement plus désœuvré que lui à savoir : « ce vieux serveur maigre [qui] souffre. »²⁹⁷ Citer François Villon revient à éprouver le sentiment d'humanité en soi et pour son prochain, c'est en quelque sorte de la rédemption et de la repentance :

*Qui grandit l'homme, qui contient sa dignité, qui ne sacrifie pas celle-ci. Énéas se récite tout doucement, lentement, in petto :
Frères humains, qui après nous vivez, [...]
Vous nous voyez ci attachés, cinq, six :
Quant à la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pièce dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
De notre mal personne ne s'en rie ;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !*²⁹⁸

Une autre forme de coprésence textuelle est visible dans ce corpus, ce qui permet de percevoir l'art d'écrire la ville et par conséquent une vision négative et haineuse du pays, il s'agit de l'allusion utilisée par un autre personnage dans *Delikatessen*. Tiphaine Samoyault dans son ouvrage : *L'intertextualité : Mémoire de la littérature* estime que : « L'allusion peut elle aussi renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation.

²⁹⁵ https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Friedrich_H%C3%B6lderlin/&. En ligne consulté le 2 avril 2023, 12h10 min.

²⁹⁶ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.146

²⁹⁷ *Ibid.* p.153

²⁹⁸ *Ibid.* p.163

[...] L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles [...] La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte. »²⁹⁹ Cette autre forme de coprésence textuelle est due à la sensibilité du lecteur qui peut en déceler plusieurs allégories qui découlent de diverses thématiques telles que la mythologie qui constitue par exemple un patrimoine culturel universel dans lequel chaque lecteur vient s'instruire. Christina Horvath vient réitérer ces propos et les observe dans son ouvrage à propos du roman urbain :

*La dernière forme de coprésence est l'allusion qui renvoie à un matériau mythologique souvent présent dans une multitude de textes antérieurs. Sans être la propriété exclusive d'un seul auteur, le mythe ou l'épopée réactualisée constitue le bien commun de toute une culture, où chaque auteur est libre de puiser. [...] Son usage donne une dimension symbolique et une certaine profondeur au texte citant et présuppose une connivence avec le lecteur [...].*³⁰⁰

À partir de ce constat, l'on peut en déduire l'allusion dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh qui est implicite et n'est pas clairement dévoilée. L'auteur fait usage de cette forme d'intertextualité afin de montrer la responsabilité partagés des africains face au joug dictatorial et au joug néocolonial dont ils sont des victimes. Aussi Théo Ananissoh en tant que locuteur de la langue française qui est la langue de l'ex-colonisateur, manifeste clairement son influence étrangère. L'on perçoit l'allusion à travers le fragment de l'extrait suivant :

*En réalité, il prend un élan – ne voulant pas hacher les mots. « La loi émancipe l'homme de lui-même. C'est alors seulement qu'il est un être moral dont les souffrances ont un sens », récite-t-il d'une traite, sans aucun bégaiement. « Il a dit plusieurs fois et sans se cacher à propos des militaires au pouvoir : “Nous sommes très coupables de nous soumettre à la force physique. Dieu ne peut pas être asservi au ver de terre !” »*³⁰¹

En effet l'usage de cette allusion nous fait convoquer plusieurs grands philosophes du temps tels que Karl Max et également les révolutionnaires comme Robespierre qui ont tous milité pour l'égalité sociale et la liberté. Cette allusion nous donne une vision négative de la ville et par conséquent de l'institution qu'est le pays. Cela nous fait penser à Tanguy Wuillème, dans son article intitulé : *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, qui nous présente une vision irritée, immonde, destructrice de la ville de Salzbourg à travers les œuvres du romancier Thomas Bernhard. Théo Ananissoh donne la même image dégradante de la ville-institution dans *Delikatessen*.

²⁹⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, op.cit. p.36

³⁰⁰ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), op.cit. p.8

³⁰¹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.133

La poétique de la ville se lit également par le langage de la ville qui constitue une pluralité de matériaux intertextuels afin de permettre l'enrichissement du récit mais aussi de rapprocher le récit du réel. Christina Horvath observe ces langages de ville dans son ouvrage où elle donne cette taxinomie d'éléments hétéroclites tels que les affiches publicitaires, les panneaux publicitaires, les graffitis, les indications ou les enseignes. Ces éléments montrent le caractère urbain et réaliste, rapproché des métropoles de la surmodernité. Voici ce qu'elle pense du langage de la ville :

N'oublions pas que, haut lieu des échanges économiques et sociaux, la ville est également un carrefour textuel dont le caractère urbain s'élabore symboliquement dans les nombreux discours qui la traversent. [...] Pour se rattacher le plus possible au réel qu'il cherche à représenter, le roman tend à incorporer dans son discours des bribes de textes de tout genre (par exemple des affiches publicitaires, des pages de journaux abandonnés, des graffitis, des notes, des panneaux, des indications ou des enseignes) circulant dans la ville.³⁰²

À côté de ces procédés intertextuels se greffent l'oralité inhérente à la poétique de la ville. Cette oralité est propre aux romans contemporains qui s'inscrivent dans la modernité et le postmodernisme. Nous entrons là dans la sociolinguistique qui s'intéresse à la situation sociale des locuteurs pour étudier la langue. L'on se retrouve avec des variétés au niveau social qui constituent des sociolectes et des parlers. C'est ce que Christina Horvath a analysé dans le roman urbain lorsqu'elle pense que la « sociolinguistique considère la ville comme un lieu d'hétérogénéité qui permet de poser de façon emblématique la question de l'identité liée aux pratiques socio-langagières multiples et hybrides des locuteurs. De la variation, du changement et du contact des langues résultent nombre de sociolectes qui en disent autant sur la ville que sur ses habitants. »³⁰³ On peut constater le plurilinguisme dans notre corpus en commençant par la langue maternelle de l'auteur. Il fait usage du *Mina* qui est une « langue partagée par le Bénin, le Togo et dans une moindre mesure le Ghana »³⁰⁴ afin d'intégrer ses personnages dans le récit. C'est ce que Christina Horvath appelle le brassage de culture car « *Woézon !* »³⁰⁵ signifie « souhait de bienvenue. Avant toute salutation »³⁰⁶ adressée par la serveuse du restaurant à Énéas, traduit les urbanités, la politesse de cette dernière, sachant qu'elle sait qu'Énéas est un amant de sa patronne. Christina Horvath pense qu' : « En donnant

³⁰² Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.21

³⁰³ *Ibid.* P.28

³⁰⁴ <https://visiter-le-benin.com/quelques-expression-en-langue-mina/> En ligne consulté le 30 août 2022, 12h30 min.

³⁰⁵ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.7

³⁰⁶ *Ibid.* p.11

la parole aux citadins, le roman met en évidence leur appartenance sociale ; il montre certains usages linguistiques qui partagent la ville en camps opposés. »³⁰⁷ Cette appartenance sociale est vérifiable en zone périurbaine après le kidnapping d'Énéas lorsqu'il se retrouve enfin à l'entrée de Porto Seguro. C'est dans la périphérie que les locuteurs font usage de leur langue maternelle, contrairement à la grande métropole : « Fofò va-t-il à Lomé ? » lui demande soudain l'amie ou cliente de la commerçante. « Fofò », c'est-à-dire : « grand-frère » ou « aîné ». Énéas se tourne franchement du côté des deux femmes, qui reprennent : « Vous allez à Lomé ? — Oui... »³⁰⁸ L'on constate que les romanciers font usage de la diversité de ces pratiques langagières afin de donner une fonction qui transcende les bribes du réel dans le roman urbain.

Bertrand Westphal pense que : « La représentation de l'espace, dans un cadre littéraire, est complexe, parce qu'elle repose simultanément sur l'observation directe d'un lieu et les lectures qu'on en a faites. »³⁰⁹ Les pratiques intertextuelles y afférentes dans *Perdre le corps* de Théo Ananissoh permettent de dégager les représentations imaginaires que les personnages se font de la ville. Un extrait de *Kleine Freuden* du romancier et poète Hermann Hesse constitue l'exergue du récit : « Qui peut aimer est heureux. »³¹⁰ cité par Théo Ananissoh peut déjà amener le lecteur à s'attendre non seulement à une histoire d'amour filial et universelle entre Maxwell et Jean Adodo. Ce dernier fait citer encore Hermann Hesse à travers Jean Adodo dans un mail adressé à Maxwell, afin de critiquer la brutalité des hommes dans la ville et même la brutalité généralisée dans tout le pays : « [...] Toute l'éducation, en vérité, vise à ça : accéder à la capacité d'aimer. [...] Un auteur de langue allemande, Hermann Hesse, a dit quelque chose que je peux traduire comme suit : « Qui peut aimer est heureux. Amitiés. » Cette citation de Hermann Hesse représente un amour transcendantal et universel prôné par Jean Adodo qui accuse et récuse les hommes et leur ville.

On peut également relever l'allusion dans les extraits suivants : « Le seul et unique ennemi déclaré de l'homme, c'est un autre homme. », « — L'anthropophagie est notre nature, ajoute-t-il. La chair humaine est le premier aliment de l'homme. Tout ce que nous faisons, sans cesse, c'est de sublimer cela, ou de le cacher à nous-mêmes. »³¹¹ Ces allusions affirmées

³⁰⁷ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In: *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.32

³⁰⁸ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.70-71

³⁰⁹ Bertrand Westphal, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, *op.cit.* p.41

³¹⁰ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.4

³¹¹ *Ibid.* pp. 113-109-208

respectivement par le narrateur, Maxwell et plus tard par Jean Adodo font référencent aux grands théoriciens philosophes du passé notamment Thomas Hobbes. Elles ont des valeurs critiques sur la ville et les mœurs des hommes. L'accusation est généralisée et elle pointe du doigt les africains qui sont responsables eux-mêmes de la tragédie de l'Afrique par le biais de l'esclavage, de même que la colonisation, le néocolonialisme et les régimes dictatoriaux sanguinaires qui oppriment et violentent leur propre peuple. Pour les personnages, le présent que vit l'Afrique est tout simplement la continuité du passé sanguinaire que l'Afrique a toujours connu depuis la période précoloniale.

I.3. Du Jeu de langage urbain

Le langage, les jeux de mots, les figures de rhétorique et les effets de sens permettent de dévoiler l'état d'âme des personnages des romans du corpus en rapport avec leur milieu urbain. Gérard Genette envisage également la littérature en rapport avec l'espace par conséquent il perçoit ce type de relation espace et littérature de la manière suivante :

Pourtant, on peut aussi, on doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement—ce qui serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports—parce que la littérature, entre autres « sujets », parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter [...] ³¹²

Genette distingue quatre différentes spatialités en littérature qui sont respectivement –la spatialité du langage – la spatialité de l'écriture – la spatialité stylistique –la spatialité intemporelle et anonyme.³¹³ Il envisage la spatialité du langage comme un jeu de langage dans la parole. La langue fait usage des métaphores pour traiter toutes choses en termes d'espace. Quant à la spatialité de l'écriture, l'écriture est le symbole de la langue, donc la littérature c'est l'écriture à travers le texte lui-même. La spatialité stylistique est inhérente aux figures de la rhétorique classique et aux effets de sens. Il s'agit également de la polysémie des mots et du rapport entre le signifiant et le signifié. Notre écriture est parsemée de figures de styles. Et enfin la dernière spatialité littéraire qui est intemporelle et anonyme concerne la littérature dans sa valeur atemporelle.

Nous nous intéresserons ici à la spatialité littéraire dans sa valeur stylistique afin de donner des effets de sens à l'état d'âme de Justine Wright : « –Lors de l'accident, votre fils a

³¹² Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Édition du Seuil, 1969, p.43

³¹³ *Ibid.* pp.43-48

eu un traumatisme crânien, c'est ce qui a provoqué le coma. J'ai regardé mes baskets, mes pieds de mère défaite. Coma. Drôle de mot. Affreux petit mot. Malcolm coma. Malcoma. »³¹⁴ À travers cet extrait, le constat pertinent que l'on peut faire au niveau du jeu de mots : « Malcolm coma. Malcoma » est l'usage du mot-valise qui est une figure de diction. D'après Catherine Fromilhague, les figures de diction « [...]sont des formes de néologismes liées à des phénomènes d'adjonction, de suppression ou de permutation qui peuvent affecter phonèmes, graphèmes, ou groupe syllabique. »³¹⁵ « Malcoma »³¹⁶ est la fusion et la combinaison de Malcolm et coma qui constitue un grotesque, une dérélition et une frustration de la part du personnage principal.

Un autre jeu de langage lié à la spatialité littéraire émis par Gérard Genette est constaté à travers le texte. Il s'agit de l'hypotypose. Catherine Fromilhague conçoit ce type de figure de la manière suivante : « — on considère parfois (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*) que l'hypotypose présente de l'objet une vision fragmentaire déceptive qui suscite chez le récepteur une forte émotion (Le Dormeur du val) : elle relève donc du *movere*, elle a la force d'une preuve pathétique ». ³¹⁷ *Moka* de Tatiana de Rosnay y fait recours aux descriptions réalistes et aux représentations imagées afin d'exprimer le désarroi et la névrose de la narratrice face à la situation dramatique de son fils. L'hypotypose est perceptible à travers ce fragment de texte :

J'ai enfilé un tailleur sombre, classique. Des escarpins fins. Une tenue qui ne me ressemblait guère. Une tenue que je mettais pour aller à ce genre de rendez-vous, ou pour les enterrements. Un enterrement. Malcolm. Sa mort. Son enterrement. Ce tailleur. Sa tombe. Je me suis laissée tomber sur le lit. J'ai fermé les yeux. Il fallait arrêter de penser à des choses si noires. Ma sœur m'avait dit au téléphone tout à l'heure : « Tu dois être positive, Justine, tu dois y croire, Malcolm a besoin que tu croies en lui, on croit tous en lui, il va se réveiller, il doit se réveiller, Justine, tu dois y croire ». »³¹⁸

L'hypotypose qui surgit de cet extrait est une image funéraire. En effet, la peur du personnage principal devant l'accident de son fils l'amène à penser qu'elle peut le perdre. L'idée d'angoisse, de peine, de terreur et du drame est un état d'âme de Justine Wright qui redoute la présence de la mort auprès de son fils couché à l'hôpital.

³¹⁴ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.17

³¹⁵ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2010 pour cette nouvelle édition, p.21

³¹⁶ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.17

³¹⁷ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, op.cit. p.118

³¹⁸ Tatiana de Rosnay, *Moka*, op.cit. pp.39-40

Le jeu de mots peut également être observé avec l'emploi du verlan dont la narratrice en fait usage pour montrer la proximité et le lien qui unit son fils Malcolm à la Moka :

Sur mon ordinateur, j'avais noté tout ce que je savais concernant la plaque. 86 ou 56, ensuite LYR puis 54, 64 ou 84. J'avais été sur Internet trouver des vieux modèles de Mercedes. Celle qui avait renversé Malcolm devait être un modèle 500 SE. Elle devait dater de la fin des années 80. Elle était marron. Chez Mercedes, on appelait ce coloris précis « moka ». Coma en verlan. Moka. Coma. 54 : Meurthe-et-Moselle. 64 : Pyrénées-Atlantiques.³¹⁹

L'emploi de l'anagramme lui permet de faire un rapprochement entre son fils et la voiture, ce qui l'amène à une profonde réflexion à valeur rhétorique. La valeur rhétorique de l'anagramme, trahit également l'indignation de la part de la narratrice qui a senti son espace profané et désacralisé. Ces réflexions à valeur rhétorique sont liées à la désacralisation des espaces profanés par les fugitifs. Nous pouvons constater que la poétique de la ville est un jeu de langage rhétorique et un jeu de communication dont le roman urbain représente fidèlement. L'hybridisme de genre s'invite à la poétique de la ville afin de lui donner une particularité esthétisante.

II. DE L'HYBRIDISME ET DU POSTMODERNISME

II.1. De l'hybridisme de genre : l'intégration du roman épistolaire

La poétique de la ville dans *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh peut être étudiée à travers l'hybridisme du genre. En effet ces récits sont des romans dont la structure narrative et poétique permettent de les inscrire dans plusieurs sous genres du genre romanesque.

Parlant du mélange de genres, ces récits de par leur typographie s'identifient visiblement dans certaines pages par la présence d'un genre qui est au XXI^e siècle peu usité ou du moins ayant subi aujourd'hui une évolution contemporaine. Il s'agit du roman épistolaire ou du roman par lettres. Voici comment Jean Rousset définit le roman épistolaire :

Dans le roman par lettres – comme au théâtre –, les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action. Il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage ; car celui-ci, à la différence cette fois du héros de théâtre, écrit ce qu'il est en train de vivre et vit ce qu'il écrit ; plus complètement qu'au théâtre, il se substitue à l'auteur et l'évidence, puisqu'il est lui-même l'écrivain ; personne ne parle ni ne pense à la place, c'est lui qui tient la plume. Cette prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud,

³¹⁹ *Ibid.* p.88

*permet à la vie de s'éprouver et de s'exprimer dans ses frustrations, au fur et à mesure des oscillations ou des développements du sentiment.*³²⁰

Cette définition de Jean Rousset reste valable avec le roman épistolaire du XVII^e siècle, période de sa naissance jusqu'au XVIII^e siècle qui détermine la période de ses lettres de noblesse. Nous l'affirmons en ce sens que le roman épistolaire contemporain du XX^e et du XXI^e a subi plusieurs métamorphoses car les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) ont largement influencé la nature de ce sous genre. Edith Sans Cartier a étudié la réémergence et l'éclatement du roman épistolaire contemporain à travers l'influence technologique du XXI^e siècle dans son mémoire : *La littérature épistolaire contemporaine: Renaissance et éclatement*.³²¹

Elle pense à travers cette réémergence que le roman épistolaire est réapparu exceptionnellement au début des années 1990 en se caractérisant par de nouvelles formes éclatées. Le contexte social dans lequel naît la littérature contemporaine lui permet d'accorder une place importante aux nouvelles technologies. Edith Sans Cartier pense : « les nouvelles techniques de reproduction permettent l'utilisation de l'image et du collage, engendrant de nouveaux enjeux. »³²² En effet le roman épistolaire contemporain évolue avec la société contemporaine de son époque, ce genre reflète la consommation exagérée qu'est la surmodernité théorisée par Marc Augé à partir des nouvelles technologies de l'information et de la communication telles que les téléphones portables et les téléphones multimédias, les ordinateurs qui peuvent rapprocher instantanément les usagers à travers les réseaux sociaux (whatsapp, facebook, yahoo messenger), les sms instantanés, les courriels/courriers, les mails/emails. C'est la raison pour laquelle, parlant de l'importance de la technologie dans le roman épistolaire, Edith Sans Cartier précise :

*[...] l'utilisation grandissante de nouvelles méthodes de communication, le courriel et la télécopie, a mené à leur intégration aux œuvres épistolaires. À l'image de la société contemporaine, les romans ne proposent plus aujourd'hui que des lettres envoyées par la poste, comme c'était le cas auparavant, mais aussi des courriels [...] Un nouveau discours est ainsi proposé, impliquant un rapport modifié au temps, à l'espace et au corps.*³²³

³²⁰ Jean Rousset, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1979. p. 67-68

³²¹ Edith Sans Cartier, Université du Québec à Montréal, *La littérature épistolaire contemporaine : Renaissance et éclatement*, Septembre 2005.

³²² *Ibid.* p.9

³²³ *Ibid.* p.20

Ces techniques découlent donc de la surmodernité dont parle Christina Horvath. Les personnages du roman urbain communiquent plus rapidement avec les nouvelles technologies de communication, Christina Horvath affirme : « Le roman urbain contemporain porte à la consommation un intérêt fondamentalement sociologique, animé par le désir de représenter l'univers de la surmodernité avec ses pratiques socioculturelles caractéristiques. [...] Les représentations littéraires du consommateur partent généralement du constat qu'on est ce qu'on consomme [...] »³²⁴

Les personnages de *Moka* de Tatiana de Rosnay, de *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh font usage de nouvelles technologies de l'information et de la communication pour communiquer. Ils font usage notamment des mails ou courriels électroniques et des réseaux sociaux tels que Whatsapp afin de communiquer. Mais le plus frappant dans la structure typographique de *Perdre le corps* d'Ananissoh est l'échange sous la forme de roman épistolaire contemporain qui occupe une partie du récit au début de l'intrigue. Cette partie réservée sous la forme de l'épistolaire s'identifie aux mails échangés entre Jean Adodo et Maxwell Sitti. Ces mails mettent en relation l'émetteur, Maxwell Sitti et le récepteur, Jean Adodo. Selon leur contrat, Maxwell Sitti doit l'envoyer des rapports sur l'évolution de sa relation avec Minna :

Monsieur,
*J'ai aimé Minna dès que je l'ai vue dans la boutique du pressing. Ça a été le plus délicieux moment de ma jeune vie. Je n'ose envisager qu'elle me rejette. Je n'ai pas pu obtenir son numéro de téléphone lors de cette première rencontre ; mais elle a noté le mien, et m'a écrit un message WhatsApp quatre jours après. Quatre longs jours après...*³²⁵

Les mails sont également inclus au récit fait par le narrateur, ce qui crée une forme hétéroclite dans l'écriture d'Ananissoh.

Dans *Moka*, le récit débute avec l'appel sur le téléphone portable de Justine Wright qui est informée par le SAMU que son fils a été victime d'un accident. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) sont omniprésentes dans ces récits et ce sont les particularités de la poétique de la ville. Ces outils permettent aux personnages de mieux communiquer de manière instantanée et sur de longues distances. L'époque de la surmodernité à travers la consommation des (NTIC) s'identifie par ces nouvelles technologies qui viennent remplacer la lettre. Le téléphone fixe et le téléphone

³²⁴ Christina Horvath, 5. *Déambulations In : Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.13

³²⁵ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.43

portable permettent à Justine Wright de s'informer de l'évolution de l'enquête auprès de la police mais également de mener sa propre enquête.

Devant l'ordinateur, les mots que je devais traduire n'avaient plus aucun sens. Ni en anglais, ni en français. J'ai arrêté de les contempler au bout d'un moment. J'ai pris le téléphone et j'ai appelé le commissariat où Andrew et moi étions allés hier. On m'a passée de service en service. Puis j'ai enfin reconnu la voix un peu traînante du flic aux yeux clairs — Ah ! Oui, le délit de fuite sur mineur. Le mari anglais.³²⁶

Ces appels et ces mails sont facilement identifiables par leur typographie en italique, de même que par les tirets. L'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication est un comportement citadin et urbain typique à la surmodernité. Les appels, les messages par SMS ou par courriels donnent aux personnages un caractère urbain et moderne en les distinguant des personnages des campagnes qui vivent dans la précarité et ne bénéficiant pas d'outils technologiques voir même d'électricité. Le téléphone, l'ordinateur sont régulièrement utilisés par les personnages afin d'envoyer les e-mails, des fax, des SMS et de s'appeler : « J'ai envoyé quelques e-mails, sans trop rentrer dans les détails. Le téléphone a sonné. Le numéro de maman s'est affiché. Je n'avais pas le courage de lui parler non plus. Sa voix a résonné dans la pièce après le bip sonore. — Chérie, c'est moi. J'ai eu Andrew, il m'a donné les dernières nouvelles. »³²⁷ Les conversations par appels ou par mail foisonnent de manière inestimable dans le récit et ceci est dû à l'évolution de la société qui est non seulement contemporaine mais consommatrice de ces technologies qui viennent révolutionner le monde en substituant la lettre aux réseaux sociaux. Grâce à ces technologies, le monde devient un « village planétaire »³²⁸ au sens de Marshall McLuhan et de Quentin Fiore.

Les personnages dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh sont également confrontés à l'usage des outils de communication. Dans l'ensemble du récit, les appels téléphoniques entre Sonia et Énéas leur permettent de communiquer entre eux. L'on peut relever plusieurs occurrences, notamment la stratégie employée entre Sonia et Énéas afin de déjouer les intentions du colonel Acka qui les a mis sur écoute : « Le smartphone de Sonia sonne. Ils jouent. Ils improvisent. Elle éructe : « Tu es un couard ! » Il hausse la voix : « Répète ! — Couard ! C O U A R D ! » Temps mort. « C'est bien. Adieu ! »³²⁹

³²⁶ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.34

³²⁷ *Ibid.* p.37

³²⁸ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *THE MEDIUM IS THE MESSAGE, An Inventory of Effects*, Random House: NY, 1967

³²⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.147

Sonia utilise le téléphone avec d'autres personnages de son entourage afin d'échapper aux griffes d'Acka : « Sonia a pris une douche rapide, a mis un pantalon noir dont la fermeture est sur le côté et un haut à l'échancrure maîtrisée. Elle revient dans la cuisine, donne cette consigne à son employée : « Tu m'appelles à 22 h 30, puis à 22 h 45. » Les appels sont également effectués entre Sonia et le colonel Acka dans l'intention pour ce dernier de formuler des rendez-vous amoureux : « L'écran du smartphone s'allume soudain, faisant prendre conscience à Sonia de la nuit qui est tombée. Acka ! [...] Elle cherche le smartphone à tâtons sur le canapé. « Ah ! s'exclame Acka à l'autre bout. Je viens de t'appeler, chère Sonia. — Oui, j'ai vu. J'étais occupée au restaurant. »³³⁰ Toutes ces conversations téléphoniques sont reconnaissables par les tirets et permettent de constater que les personnages sont arrimés à leur époque contemporaine. La poétique de la ville est perceptible dans le récit par ces moyens de communication à travers les technologies qui viennent remplacer la lettre. *Perdre le corps* n'en est pas exempt de ces outils de communication utilisés par les personnages.

Dans *Perdre le corps*, Les mails sont associés au récit et sont facilement reconnaissables par leur typographie car Théo Ananissoh a pris soin de les mettre en italique. Les courriels de Maxwell Sitti intègrent le récit car ils permettent au personnage de raconter certaines de ses promenades menées avec Minna dans les messages destinés à Jean Adodo. Cela nous permet de constater que Théo Ananissoh a fait intégrer dans son récit, le roman épistolaire qui est réactualisé aujourd'hui par les technologies. Ce mélange est le « croisement genrologique » dont parle Philip Amangoua Atcha :

*Le mélange des genres a toujours été une constance dans le roman africain. Peut-être même, il est la marque distinctive du roman d'Afrique noire francophone. [...] Les romanciers africains ont une écriture singulière qui met sens dessus dessous l'ordre générique conventionnel. Ils écrivent le roman sur le modèle du récit traditionnel oral en ne respectant aucun ordre, aucune frontière étanche, ni bienséance générique.*³³¹

Théo Ananissoh donne la possibilité à ses personnages de représenter la ville par ces mails. Ces courriels ont pour rôle non seulement de permettre aux personnages d'être en contact permanent, d'avoir des rapports sociaux entre eux, mais ils permettent également aux personnages de porter un regard accusateur, une critique profonde et une réflexion existentielle sur la considération que l'homme porte sur le corps de la femme. C'est également

³³⁰ *Ibid.* pp.42-115

³³¹ Philip Amangoua Atcha, Université de Cocody-Abidjan, *L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien*. In Adama Coulibaly et Alii, *op.cit.* p.52

une réflexion sur la nature humaine à travers le rapport de prédation que les humains entretiennent entre eux et enfin dans ces mails, la réflexion est portée sur l'amour universelle et la situation politico-sociale du Togo et du continent africain :

*Cher Maxwell,
Comme toi, j'ai été triste tout ce week-end, et même encore là, à cause de ce spectacle affligeant auquel nous avons dû assister vendredi après-midi. Tristesse profonde, vraiment. Cette femme jeune et attirante – tu as raison, j'ai vu sa beauté malgré la situation – et cet homme rude et brutal. Un rustre qui, en vérité, est lui-même à plaindre. Serrer le cou de sa femme, lui donner un coup de poing au visage... Tes observations sont très justes et très pertinentes. Nous sommes au désarroi dans ce pays, dans nos cultures. [...] Un auteur de langue allemande, Hermann Hesse, a dit quelque chose que je peux traduire comme suit : « Qui peut aimer est heureux. » Amitiés.³³²*

Les courriels sont très nombreux dans *Perdre le corps* de Théo Ananissoh et permettent des échanges rapides et instantanés entre Maxwell et Jean Adodo. Par ailleurs, en dehors du roman épistolaire, la lecture de la poétique de la ville est perçue à travers l'hybridisme linguistique dans les œuvres étudiées.

II.2. De l'hybridisme linguistique

Les auteurs y font un usage de leurs langues maternelles et du multilinguisme. Tatiana de Rosnay emboîte l'anglais dans certains passages de son récit lorsque Théo Ananissoh intègre le français, l'anglais et d'autres langues internationales de même que sa langue maternelle. Tatiana de Rosnay fait recours au bilinguisme anglais-français afin de mettre ses personnages en situation de communication : « Hi, you've reached Andrew Wright, please leave a message after the tone. Merci de laisser votre message après le bip. » Non, impossible »³³³ dans *Moka*. Cet usage permet de comprendre la nature bilingue de Justine Wright qui s'exprime parfaitement en français et en anglais et qui par ailleurs exerce le métier de traductrice. Ce bilinguisme est dû à son union avec son époux, Andrew Wright qui est de nationalité anglaise. Justine Wright utilise régulièrement quelques mots d'anglais pour montrer sa parfaite maîtrise de cette langue et pour présenter son intimité et son adaptation avec son époux. L'anglais est aussi utilisé afin de manifester sa colère et son irritation face à une police incompétente qui traîne l'enquête :

*Andrew a posé une main apaisante sur mon épaule : « Let them do their job, honey.
» Je lui ai répondu par une injure anglaise, ma préférée, celle que je trouve la plus*

³³² Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.113

³³³ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.16

*forte, la plus puissante, la reine des injures, l'injure suprême, l'injure qu'aucune injure en français ne pourra jamais égaler, j'ai craché : « Fuck them. »*³³⁴

Cet extrait permet de comprendre le courroux de Justine Wright contre une police lente. Tatiana de Rosnay manipule certains de ses passages en associant les deux langues pour former un mélange hétéroclite : « Je sais que tu as des magnificent eyes »,³³⁵ ceci pour présenter la complicité et l'amour qui existe entre les deux époux. L'hybridisme linguistique à travers le bilinguisme français-anglais est en grande majorité perceptible dans *Moka*, ce phénomène linguistique démontre la parfaite maîtrise de Tatiana de Rosnay à écrire les deux langues internationales.

L'hybridisme linguistique peut également être étudié pour le cas de Théo Ananissoh à partir de son influence mitigée qu'elle soit autochtone ou étrangère. On peut y déceler dans son écriture une mixité culturelle à travers la langue française qui est sa langue d'écriture et sa langue maternelle dont il insère quelques bribes dans le récit. Pierre Brunel et Yves Chevrel dans *Précis de littérature comparée* insistent sur cet aspect du comparatisme à partir de l'intertextualité à l'œuvre : « Une autre manière d'aborder le problème consiste alors à s'interroger sur la structure même des œuvres littéraires produites par les écrivains africains, de manière à déceler au niveau aussi bien du contenu que de la forme la part des influences autochtones et celle des influences étrangères. »³³⁶ Cet héritage culturel permet de déterminer la manière dont Théo Ananissoh parvient à faire une sorte de melting-pot dans ses deux récits.

Par ailleurs pour mieux comprendre l'hybridisme linguistique, Edmond Biloa a observé le phénomène de diglossie dans le roman négro-africain. L'universitaire pense que la langue française utilisée par les écrivains négro-africains francophones n'est qu'une langue de transit et du provisoire car ces écrivains africains l'utilisent malgré eux en espérant un jour produire leurs œuvres dans leurs langues maternelles. Ceci pose le problème d'une réflexion sur : « l'altérité linguistique dans les littératures négro-africaines »³³⁷ Les écrivains négro-africains font usage de la diglossie, voir même de la pluriglossie.

³³⁴ *Ibid.* p.55-56

³³⁵ *Ibid.* p.45

³³⁶ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p.226

³³⁷ Edmond Biloa, *L'Imaginaire linguistique dans le discours littéraire In : L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 (généré le 25 août 2022), p.2

Quant à Rodolphine Sylvie Wamba, elle appelle ces écrivains de l’Afrique francophone : « les écrivains africains ». ³³⁸ Rodolphine Sylvie Wamba et Gérard-Marie Noumssi ont travaillé également sur le phénomène de polyglossie dans le roman négro-africain. Pour ces universitaires, l’écriture négro-africaine marquée par la variation linguistique provient de l’imaginaire des écrivains de l’Afrique francophone. Cette imagination entraîne comme conséquence la polyglossie. L’on ramène dans ce cas la polyglossie dans le cadre de la sociolinguistique. La polyglossie dans l’écriture romanesque est due à la coexistence de plusieurs langues qui forment une hiérarchisation des usages linguistiques dans lesquels une langue, le français domine sur toutes les autres langues africaines qui sont minorées. À partir de ces théories sur la pluralité linguistique menées par ces universitaires cités, l’on peut présenter une lecture sur la poétique de la ville dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh.

Pour revenir au roman urbain, Christina Horvath a aussi observé la pluralité linguistique dans le roman urbain. Elle appelle cette pluralité linguistique : « le langage de la ville ». ³³⁹ Christina Horvath pense que la métropole est une entité complexe, hétérogène et plurielle qui enrichit les récits. Plusieurs parlers ou plusieurs discours traversent la grande métropole à travers les croisements et les rencontres des personnages des diverses origines. Au-delà des parlers urbains qui stratifient socialement la vie de la ville, l’on peut y déceler d’autres éléments intertextuels. Christina Horvath précise :

N’oublions pas que, haut lieu des échanges économiques et sociaux, la ville est également un carrefour textuel dont le caractère urbain s’élabore symboliquement dans les nombreux discours qui la traversent. La question du langage de la ville s’articule alors sur un double plan : on peut le définir comme l’ensemble des textes qui circulent dans la ville et demandent à être déchiffrés, mais également comme la somme des parlers urbains participant à la stratification sociale de la vie de la ville. ³⁴⁰

Le roman urbain présente manifestement les origines sociales des personnages. Il permet de lire les caractéristiques d’un groupe social qui s’identifie parfois par leur mauvaise locution de la langue ou une déformation de la langue officielle dont ils en font usage.

³³⁸ Rodolphine Sylvie Wamba ; Gérard-Marie, Noumssi, *Imaginaire linguistique et polyglossie dans le roman africain* In : *L’Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 (généré le 25 août 2022), p.2

³³⁹ Christina Horvath, *10. Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.21

³⁴⁰ *Idem*

Dans *Perdre le corps*, Théo Ananissoh pratique cet univers plurilinguistique à travers ses personnages. Les langues nationales du pays d'origine de l'auteur apparaissent à profusion dans le récit. Dans le tout premier chapitre du récit, à travers les présentations entre Jean Adodo et Maxwell Sitti, on perçoit déjà le premier indice « ayimolou » en gras qui signifie selon l'auteur « plat de haricots secs à œil noir (niébé) et riz mélangés pris au petit déjeuner. »³⁴¹ Par ailleurs, d'autres marques linguistiques identitaires telles que : « mina », « midé coucou ! », « un Ghana must go », « mou dé coucou va », « Gbon Ma Gbon », « akoumè », « biblio », « légba », « moba », et enfin « môfant »³⁴² sont des mots qui portent non seulement des traits identitaires des personnages par conséquent de l'auteur car ces mots sont issus des parlers locaux du Togo dont Théo Ananissoh en est originaire.

Ces marques identitaires sont également observées dans *Delikatessen*, à travers ces expressions telles que : « Woézon ! »³⁴³, « Sika », « Kokou yé a ? », « «Fofu », c'est-à-dire : « grand-frère » ou « aîné », « koliko – frites d'igname »³⁴⁴ sont des parlers togolais.

Nous avons remarqué que ces mots sont facilement repérables à travers leur structure typographique dans le texte parce qu'ils sont en italiques et référencés par des explications à la fin du chapitre. Cette observation, nous la tenons de Christina Horvath qui explique :

*Cette finalité explique par ailleurs la présence fréquente d'un discours parallèle, espèce de commentaire métatextuel, qui accompagne régulièrement les paroles de personnages et qui souligne leur origine étrangère, soi-disant extratextuelle. Lorsque l'évaluation est explicite, elle peut être prise en charge par le narrateur, comme dans l'extrait précédent, par un personnage commentateur ou le locuteur lui-même. Lorsqu'elle reste implicite, il appartient au lecteur de juger le locuteur en confrontant son énoncé à des normes langagières (règles de grammaire, de stylistique, de rhétorique, etc.).*³⁴⁵

Les écrivains négro-africains intègrent au moins deux langues dans leurs œuvres, ces langues apparaissent explicitement ou implicitement. La langue officielle qui était la langue de l'ancienne grande métropole apparaît en prémices dans le récit. C'est ce que constatent Rodolphine Sylvie Wamba et Gérard-Marie Noumssi qui pensent que l'appropriation du français par les écrivains afrifrançais dans leurs récits est contre leur gré. Dans *Perdre le corps*, lorsque Jean Adodo a retrouvé sa famille, son émotion a été immense si bien qu'il a

³⁴¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.22

³⁴² *Ibid.* pp.27-96-97-98-120-126-148-165-193-202

³⁴³ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, *op.cit.* p.6

³⁴⁴ *Ibid.* pp.21-58-71-155

³⁴⁵ Christina Horvath, 10. *Text & the City*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* pp.32-33

voulu s'approprier émotivement sa langue maternelle. Il y a en effet une « prééminence linguistique »³⁴⁶ dont la langue maternelle des personnages apparaît en toile de fond dans cet extrait :

M. Adodo est très surpris ; il manifeste sa gratitude émue. « Je vais te le montrer », dit Benouma, indiquant de la main au loin, au-delà des cases, à l'opposé de la route. Il se ravise. [...] La joie est générale. M. Adodo, les yeux humides, s'adresse directement à Louise en français : « Je te dis merci du fond du cœur, maman ! J'accepte avec grâce ce que tu m'offres. (À Benouma :) Traduis-moi ça en moba que je le prononce moi-même, s'il te plaît. » Émotion. Rires joyeux d'entendre M. Adodo parler moba – sa langue maternelle³⁴⁷.

Cette prééminence linguistique se caractérise par un compromis entre la langue maternelle et la langue française. C'est également un trait identitaire recherché par le personnage Jean Adodo qui demande à l'autre personnage Benouma de traduire pour lui, ses propres paroles en langue moba (langue locale du Togo) afin qu'il les prononce lui-même auprès de Louise, sa tante. Rodolphine Sylvie Wamba et Gérard-Marie Noumssi estiment que :

Le fait de signaler l'usage du français dans un texte littéraire de la francophonie laisse entendre, à tout le moins, qu'il existe en filigrane des traces ou des mises en relief d'un sous-texte en langue africaine. Tout se passe comme si malgré sa légitimation de fait, le français demeurerait l'apanage de quelques-uns seulement.³⁴⁸

La langue maternelle de Jean Adodo, bien qu'elle ne soit pas explicitée est tout de même décelable implicitement à travers la traduction que fait Benouma qui est le seul personnage intermédiaire entre Jean Adodo et sa famille retrouvée. Seul Benouma parle les deux langues (français/moba). L'intégration de leurs langues maternelles par les deux auteurs est une manifestation de leurs traits identitaires. Tatiana de Rosnay est bilingue par le français et l'anglais, quant à Théo Ananissoh, il est également un écrivain afrifrançais par sa langue maternelle et par le français qui lui permet d'écrire.

II.3. Une représentation poétique postmoderne du paysage urbain

Adama Coulibaly a étudié le phénomène de postmodernisme dans les romans africains postcoloniaux et il définit cette théorie de manière synthétique dans son ouvrage intitulé *Le postmodernisme dans le roman africain, Forme, enjeux et perspectives* :

³⁴⁶ Rodolphine, Sylvie Wamba ; Gérard-Marie, Noumssi, *Imaginaire linguistique et polyglossie dans le roman africain*, op.cit. p.7

³⁴⁷ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.201

³⁴⁸ Rodolphine, Sylvie Wamba ; Gérard-Marie, Noumssi, *Imaginaire linguistique et polyglossie dans le roman africain*, op.cit. p.7

Le postmodernisme comme une crise des valeurs liée aux limites de la Raison, de la Science, de l'Esprit et, par extension, des symboles de la représentation comme l'image du Père, du Patriarche, l'image du Mythe, mais aussi les valeurs comme la Famille, le Mariage. Une telle approche est bien sommative au regard des nombreuses nuances données çà et là par la critique. »³⁴⁹

Ce mouvement artistique initié par Charles Jencks et popularisé par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*³⁵⁰ engage une rupture ironique avec les conventions anhistoriques du modernisme en architecture. Cette théorie déconstructiviste a eu des répercussions dans toutes les disciplines, notamment en littérature.

Les œuvres contemporaines ne sont pas épargnées par le postmodernisme, en occurrence le roman urbain qui fait son entrée en plein essor dans cette théorie. Cette crise scripturale est constatable dans les nouveaux sous-genres comme le roman urbain à travers plusieurs procédés d'écriture tels que le syncrétisme esthétique qui se caractérise par un mélange d'influences, une fusion d'éléments de plusieurs cultures ou de différents systèmes sociaux dont les traits visibles sont les collages, les mixages, les mélanges. Ces éléments entrent dans l'intertextualité extralittéraire. D'autres éléments tels que le cinéma, les faits divers, l'oralité peuvent s'imbriquer afin de constituer une hétérogénéité textuelle. De même que l'intertextualité littéraire à travers la parodie, le pastiche, la citation et dans une certaine mesure la référence vient esthétiser le genre en lui donnant un caractère multiforme, protéiforme et transgénérique. Nous en exploiterons quelques-uns de ces éléments afin d'étudier la représentation poétique du paysage urbain imaginé par certains personnages.

La poétique de la ville se caractérise par l'hybridisme textuel que Théo Ananissoh transcrit à travers le narrateur extra-diégétique de *Delikatessen* et le narrateur intra-diégétique de *Perdre le corps*. Ces genres romanesques présentent l'art d'écrire la ville par leurs caractères d'hétérogénéité. En effet, on y voit un mélange de plusieurs genres littéraires, ce qu'Adama Coulibaly appelle : « un croisement genrologique »³⁵¹ dans le roman africain. Ce croisement genrologique est à profusion dans les deux romans. Dans *Delikatessen*, Théo Ananissoh cite de manière pléthorique, à travers ses personnages plusieurs poètes de l'antiquité gréco-romaine, de la littérature anglaise, allemande et française, tels que François

³⁴⁹ Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho, *Le postmodernisme dans le roman africain : Forme, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.7

³⁵⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Les Éditions de minuit, 1979.

³⁵¹ Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho, *Le postmodernisme dans le roman africain, op.cit.* p.7

villon,³⁵² Ovide, Victor Hugo³⁵³, Bruce Chatwin³⁵⁴, William Wordsworth. Les extraits de poèmes de tous ces hommes de lettres sont manifestés dans le récit. François Villon et *La ballade des pendus*³⁵⁵ constituent d'ailleurs l'exergue du récit. L'usage de ces poètes par Énéas lui permet de donner une vision négative de son pays contrastant aux amours qu'il profite avec Apolline.

On peut constater cette même stratégie dans *Perdre le corps* avec des auteurs cités comme l'écrivain allemand Hermann Hesse : « Qui peut aimer est heureux »³⁵⁶ ceci pour magnifier et encourager l'amour entre Maxwell et Minna, *Delikatessen*³⁵⁷ pour artialiser la beauté de Minna, sans oublier l'historien Felix Iroko cité par Jean Adodo pour être crédible devant ses interlocuteurs.

L'autre caractéristique de la poétique de la ville, c'est le cinéma qui vient s'insérer dans le récit. En effet, l'on peut lire la ville à travers le septième art. La littérature et le cinéma sont indissociablement liés car le cinéma puise son scénario dans la littérature qui elle a besoin du cinéma pour transmettre son intrigue par le moyen visuel, tel que l'écran. Pour Christina Horvath, « Le roman et le cinéma sont des systèmes de signes reliés par un référent commun auquel ils renvoient tous les deux. Fondés l'un sur les mots, l'autre sur les images, ces deux types de discours ont en commun de ressembler au monde qu'ils cherchent à représenter. »³⁵⁸ Cette représentation du monde commun au roman et au cinéma est à l'image de la réciprocité, de la confluence et de l'interdépendance de ces deux arts. Pour l'universitaire, le roman urbain fait usage du procédé intertextuel afin de décrire la ville sur tous ses aspects et sur la vie du quotidien des citoyens. La représentation cinématographique de la ville est représentée de manière plus ou moins consciente par le romancier. C'est la raison pour laquelle pour Christina Horvath le film et le roman entretiennent une forte ressemblance parce que ces deux arts sont organisés et structurés par une sorte d'insistance narrative.

Les romans du corpus ne se dérogent pas du cinéma mais elle embrasse le septième art afin de rendre plus réel les mœurs des personnages. *Delikatessen* présente la poétique de la ville à travers des faits divers encrés sur une histoire passionnelle qui a provoqué

³⁵² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp. 4-163

³⁵³ *Ibid.* pp. 121-123

³⁵⁴ *Idem*

³⁵⁵ *Ibid.* pp. 127-4

³⁵⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.113

³⁵⁷ *Ibid.* p.140

³⁵⁸ Christina Horvath, 12. *L'écrit et l'écran* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.4

l'enlèvement d'Énéas. L'on peut voir au début de récit le suspens qui provoque un état d'incertitude, d'angoisse chez le lecteur à travers ces différents fragments extraits : « Énéas [...] ne remarque pas un client en vêtement africain assis tout seul au fond de la salle ». ³⁵⁹ Nous convenons avec Christina Horvath dans cet extrait, une transposition de procédés filmiques dans l'écriture. En effet ce client qu'Énéas ne remarque pas provoque la curiosité chez le lecteur qui essaie d'imaginer une telle scène dans un film. C'est pareil pour l'extrait qui suit : « Énéas balaie d'un regard inattentif les clients attablés dans la lumière tamisée. Dehors, il ne remarque pas non plus la BMW noire garée à une dizaine de mètres de là, sous un arbre. Sonia le raccompagne jusqu'à la Toyota – qui est bien modeste, avec ou sans comparaison. », ³⁶⁰ L'on voit toujours une scène filmique qui accentue l'angoisse du lecteur avec la deuxième voiture qui entre en jeu dans l'intrigue. Les scènes cinématographiques sont perceptibles également dans ce que Christina Horvath appelle « la citation de séquences de film » ³⁶¹ dans l'extrait suivant de *Delikatessen* de Théo Ananissoh : « Un conseil, reprend le chef : retourne au plus vite au Canada. Ne t'obstine pas à vouloir éjaculer aux mêmes endroits que ceux qui commandent dans ce pays. » ³⁶² Ces propos intimidants et menaçants font penser aux différents récits au sujet des organisations mafieuses qui invectivent le héros de ne pas se mêler de leurs affaires sur leurs territoires. La poétique de la ville se métamorphose à travers ces procédés scripturaux de l'écrivain. L'autre étape de notre travail consistera à présenter la poétique de la ville à travers la rencontre qui est un événement qui caractérise le roman urbain.

III. UNE ARTIALISATION DE LA FEMME DANS LA VILLE

La littérature peut être associée avec les autres arts afin d'en ressortir la magnificence du génie scriptural mis en évidence par l'écrivain. Cela voudrait dire en d'autres termes que l'esthétique de la ville est liée à la littérature et tous deux ne pourraient se dissocier. Théo Ananissoh manifeste son génie en intégrant les autres arts notamment la peinture à travers l'artialisation de la femme dans *Delikatessen* et *Perdre le corps*. Le lecteur y perçoit de manière explicite des images érotico-mystiques mis en évidence afin de déifier l'être aimée ou l'amante chez les personnages. Cette réflexion artologique a porté un grand intérêt pour les comparatistes Pierre Brunel et Yves Chevrel qui proposent que le comparatisme permet de

³⁵⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.6

³⁶⁰ *Ibid.* p.8

³⁶¹ Christina Horvath. 12. *L'écrit et l'écran*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.7

³⁶² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.40

concilier la littérature et la théorie de l'art : « La réflexion sur la beauté et toute l'histoire de l'esthétique montrent que l'on peut réduire la littérature et les arts à des principes communs. Mais la littérature occupe une place particulière dans la formation de la pensée esthétique. »³⁶³ La théorie des arts renvoie entre autre à l'implication de la musique, de la peinture, de l'architecture et des autres arts dans la littérature. L'artialisation de la femme est étudiée dans ce travail à travers une forme de sculpture érotique du corps de la femme dans la ville.

Dans la même perspective, Adama Coulibaly à travers son *Discours sur la sexualité et le postmodernisme littéraire africain*, jette un regard postmoderne sur l'écriture de la sexualité qui prolifère dans le roman africain postcolonial. En effet, pour lui une nouvelle génération d'écrivains africains subsahariens représentent la femme et le sexe sous des « nouvelles formes : c'est-à-dire une représentation de plus en plus hardie, osée, provocatrice. »³⁶⁴ Cela voudrait dire que l'écriture de la sexualité est à profusion dans les romans africains. Certains romanciers ont représenté le corps de la femme du point de vue spatial, d'autres en ont banalisé à travers la violence et le fantasme. Pour Adama Coulibaly, ces romanciers africains utilisent l'écriture pour la séduction et aussi pour la sexualité. Il précise que : « L'écriture comme cour, séduction et comme acte sexuel (d'accouplement), pour répandu que soit ce mythe, rappelle que le sexe précède le texte et restitue le texte en objet-sexuel, texte sexuel, sexué. Les critiques en termes de « faiblesses » et les « forces » des textes renvoient à cet état du texte. »³⁶⁵ Cette tendance est perceptible chez certains auteurs africains notamment Sony Labou Tansi qui a produit de nombreuses œuvres dans lesquelles il représente le corps de la femme. L'avènement du postmodernisme a provoqué cette liberté licencieuse dans la littérature postcoloniale. Pour Adama Coulibaly, deux générations d'écrivains se distinguent de cette tendance scripturale. La première génération d'écrivains africains est restée dans une période de pudeur, parce qu'ils ont reçu pour la plupart une éducation religieuse catholique, une éducation traditionnelle et aussi, la négritude a influencé leur écriture. Cette génération se situe entre (1920-1968). Quant à la deuxième génération d'écrivains, son écriture du sexe est explicite et plus libertine.

Ce constat a également été fait par Pierre N'DA qui a étudié cette problématique de l'écriture du sexe dans son ouvrage intitulé *Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de*

³⁶³ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p. 245

³⁶⁴ Adama Coulibaly, Université de Cocody-Abidjan, *Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain* *Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain*, Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature : Vol. 65 : No. 1, Article 13, 2005, p.2

³⁶⁵ *Idem*

l'écriture postmoderne.³⁶⁶ Pierre N'DA pense que la femme représente un sujet et un objet dans le discours romanesque. Le corps de la femme a une dimension actorielle, actantielle, thématique et idéologique dans certains romans africains. C'est la raison pour laquelle il affirme : « [...] le sexe est aujourd'hui partout : il est mis à nu, dévoilé, exhibé ; il est mis en scène sur la scène des textes romanesques qu'il articule et dynamise. »³⁶⁷ Pour l'universitaire, les écrivains africains se livrent à un dévergondage textuel, à un langage impudique et à une transgression de normes. Cela pose le problème de la représentation de la femme ou plutôt de son corps dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. N'y aurait-il pas également là la célébration de l'amour entre l'homme et la femme dans la ville ? Ou du mépris de la femme ? Ou n'y aurait-il pas l'éloge de l'amour, de la sensualité, de la faiblesse, de la délicatesse et de la sensibilité de la femme dans la ville ? Ou encore l'éloge de la sexualité ?

Dans les récits étudiés, l'écriture du sexe véhicule ces deux antipodes axiologiques sur la valeur du personnage féminin. *Moka*, *Delikatessen* et *Perdre le corps* célèbrent l'amour et l'amitié respectivement d'abord à Saint-Julien-du-Sault pour Justine Wright, ensuite pour la ville de Porto Seguro entre Énéas et Apolline, enfin entre Maxwell et Minna dans Lomé et Aného, villes togolaises. L'amour est représenté dans ces villes sous plusieurs formes notamment sous la forme d'une expérience idyllique et sous la forme de la poétisation du corps de la femme.

III.1. La ville comme une expérience idyllique

Dans *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, Lomé est la ville d'expérience idyllique de deux jeunes citadins qui s'aiment et qui ont découvert les délices de l'amour. Le narrateur Maxwel Sitti est tombé amoureux de Minna encouragé par son ami et mentor Jean Adodo. Maxwel en tant que narrateur fait découvrir aux lecteurs les délicatesses de l'amour à travers le sexe et le corps de Minna. Lomé est l'expérience de l'amour, l'expérience de la conquête de la femme et l'expérience de la séduction de la femme, cette ville est pour le personnage, la métaphore de l'amour. Maxwel Sitti a signé au départ un contrat scabreux avec Jean Adodo dans lequel il doit séduire et aimer une jeune fille nommée Minna qui travaille dans un pressing. Dès la première rencontre avec Minna, Maxwell est tombé amoureux d'elle et a

³⁶⁶ Pierre N'DA, Université de Cocody-Abidjan, *Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne* in Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.67

³⁶⁷ *Ibid.* p.67

d'ailleurs songé à rompre le contrat passé avec Jean Adodo. Cette aventure amoureuse est la finalité et le dessein fixé par Jean Adodo qui attend du jeune Maxwell, le dévouement et la loyauté vis-à-vis de Minna. À Lomé, après le travail, le jeune homme retrouve sa campagne en fin de journée pour la raccompagner chez elle : « Voici ce qui s'est passé quand nous avons quitté Espace Viva, le centre de loisirs, vers dix heures du soir. [...] Je sentais son corps contre le mien, et il me semblait qu'elle ne refusait pas ce contact. »³⁶⁸ Mais les deux amoureux partent régulièrement de la ville de Lomé à cause de son mépris, de l'« affluence urbaine » et de son insalubrité pour vivre pleinement leur amour à Agbodrafo. Cette deuxième ville est également le lieu d'une expérience idyllique entre les deux jeunes personnages puisqu'ils y ont passé la nuit ensemble dans un hôtel de la place : « Sous le tissu imprimé vert bouteille du haut, la puissance nucléaire des seins. *Delikatessen*. Elle est allongée sur le dos, bras posés le long du corps, cuisses écartées. »³⁶⁹ Cet extrait nous rend compte de l'amour possible entre les personnages de *Perdre le corps*. Agbodrafo est l'autre ville aimante et poétique. C'est le lieu de plaisir et de sensualité entre les deux jeunes amants. Elle est une ville de refuge à l'abri des prédateurs de Lomé. Théo Ananissoh imagine toujours des villes amantes dans ses récits, c'est ce que l'on constate également dans *Delikatessen* entre Énéas et Apolline.

Porto Seguro est le lieu de rencontre et d'amour entre Énéas et Apolline. Cette dernière est la providence qui survient à l'aider le soir de son enlèvement. Porto Seguro apparaît comme la ville amante, la ville idyllique qui vient modifier le déplacement d'Énéas. Les villes d'Agbodrafo et de Porto Seguro sont des villes mystiques et mythologiques pour les deux personnages Maxwell et Énéas. On peut y déceler avec Pierre Brunel et Yves Chevrel une allégorie de *L'Apollon et Daphné* de Poussin³⁷⁰ car les deux personnages masculins recherchent l'amour, le plaisir de la vie et la fertilité. Leur lyrisme permet de mystifier la femme, de s'appropriier de sa candeur et de son innocence. Apolline et Minna incarnent toutes deux le personnage mythologique *Daphné* la nymphe, fille du dieu-fleuve, *Pénéée* qui fuyait désespérément *Apollon* mais voulant échapper à ce dernier, *Daphné* demanda à son père de la transformer en laurier. *Apollon* s'en appropria ce laurier qu'il porta sous la forme d'une couronne en guise de souvenir de son premier amour. Cette mythologie est inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide dont Énéas psalmodie quelques vers auprès d'Apolline :

³⁶⁸ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.91

³⁶⁹ *Ibid.* pp. 136-140

³⁷⁰ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p. 246

« Eh bien ! je le reconnais. Je m'ajoute à ton butin, Cupidon ; je te tends les mains en vaincu et me mets à ta merci. Plus n'est besoin de guerre ; je demande quartier, je demande la paix. »³⁷¹

La symbolique de cet extrait se situe au niveau du rôle érotique et merveilleux que ces personnages féminins représentent aux yeux des personnages masculins. « La virginité obstinée de la nymphe »³⁷² dont parlent Pierre Brunel et Yves Chevrel n'est pas une virginité au sens propre du terme, c'est-à-dire une virginité hyménale mais elle est « une allégorie philosophique », en d'autres termes une virginité spirituelle, liée aux « valeurs de la vie »,³⁷³ à l'innocence, aux vertus morales ou à la candeur d'Apolline et de Minna. L'expérience idyllique de la ville est perçue à travers l'écriture picturale dont en fait Théo Ananissoh pour dévoiler la morphologie de la femme. Dans *Delikatessen*, les deux personnages se sont aimés le même soir de leur rencontre : « Elle enlève le vêtement de nuit par le haut. Énéas s'assied sur le lit et l'attire à lui. Le corps nu. Être ainsi saisi par la vue de ces seins, de ce pubis, de ces cuisses. »³⁷⁴ Cette rencontre influencera la décision d'Énéas de vouloir rester en zone périphérique afin de limiter le contact avec Sonia. La ville d'Aného au bord de l'océan est un autre lieu de désir et de tendresse pour le héros qui est encore sous le trouble de son échec avec Sonia. C'est à Aného qu'il élit désormais domicile dans « l'hôtel Océan ». ³⁷⁵ Énéas passe désormais ses journées dans ce non-lieu qui est non seulement le moyen d'échapper à ses prédateurs qui continuent à l'espionner mais également c'est un lieu d'amour et de tendresse.

Tatiana de Rosnay écrit également la ville amoureuse ponctuée de réminiscences chez Justine Wright. Saint-Julien-du-Sault est un petit village renfermant toute la mémoire familiale de la narratrice. Le lieu qui lui est chère est leur « chambre au plafond en pointe, coincée sous la vieille charpente [...] ». ³⁷⁶ Ce micro-espace est l'espace où le couple Wright a conçu leurs enfants. C'est un espace chargé d'émotions, de désir et de tendresse pour Justine Wright. L'accident de son fils l'a obligée à aller rechercher ce bonheur d'antan dans cette maison. Ainsi dira-t-elle dans cet extrait : « Dans notre chambre au plafond en pointe, coincée sous la vieille charpente, j'ai senti mon cœur se serrer. On avait tant fait l'amour, Andrew et

³⁷¹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.121

³⁷² Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p. 246

³⁷³ *Idem*

³⁷⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.96

³⁷⁵ *Ibid.* p.143

³⁷⁶ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.97

moi, dans ce grand lit blanc. Malcolm et Georgia avaient été conçus ici. »³⁷⁷ Saint-Julien-du-Sault a plus de sensibilités et d'émotions pour Justine Wright contrairement à la ville de Paris qui est le lieu de drame où son fils a été renversé.

Théo Ananissoh dépeint une hymne à l'amour dans les villes du Togo entre les personnages. L'amour écrit et décrit par les personnages nous fait penser à « la féminité de la négritude senghorienne » à travers le poème « Femme Noire » qui a été analysé dans un article de Ngozi O Iloh et Osas Emokpae-Ogbebor. Les deux universitaires pensent que : « Senghor à travers le poème femme, [Femme Noire] a déclenché la glorification féminine qui sera développé et prolongé par des vraies féministes. »³⁷⁸ Senghor a revalorisé la femme africaine qui occupait le second rang dans la société africaine.

De cette valorisation de la femme, Maxwell Sitti présente les impressions qu'il a sur la beauté de Minna dans un courriel destiné à Jean Adodo :

Monsieur, J'ai aimé Minna dès que je l'ai vue dans la boutique du pressing. Ça a été le plus délicieux moment de ma jeune vie. Je n'ose envisager qu'elle me rejette. Je n'ai pas pu obtenir son numéro de téléphone lors de cette première rencontre ; mais elle a noté le mien, et m'a écrit un message WhatsApp quatre jours après. Quatre longs jours après...³⁷⁹

Maxwell se livre en effet au *Grand jeu de la séduction*, ouvrage de Claude Degrèse et Patrick Amory qui propose des méthodes afin de séduire la femme. Ils portent la réflexion suivante de savoir si : « La séduction est-elle morale ? »³⁸⁰ en zone urbaine. Après plusieurs essais de définitions à partir des dictionnaires sur « la séduction », « séduire », « séducteur »,³⁸¹ ils concluent qu' « être séduisant dans le sens actuel c'est être plaisant, adapté et attirant. Séduire ne relève plus d'une norme morale. C'est un acte social. »³⁸² Nous pouvons là convenir avec Théo Ananissoh que le caractère de son écriture s'intègre dans le rapport social entre les personnages. Jean Adodo porte ces traits de sociabilité et d'urbanité. Et c'est ce qu'il attend de Maxwell. Séduire est un acte social qui met en relation deux personnes de sexes opposés. Si séduire est un acte social, il est par conséquent un fait naturel. Maxwell Sitti le mentionne dans l'un de ses mails à Jean Adodo :

³⁷⁷ *Idem*

³⁷⁸ Ngozi O Iloh et Osas Ibidokpae-Ogbebor, *La féminité de la négritude senghorienne : « FEMME NOIRE », Éthiopiennes n°92*. Pp 41 - 50 Littérature, philosophie et art De la négritude à la renaissance africaine 1er semestre 2014. p.3

³⁷⁹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.43

³⁸⁰ Claude Degrèse et Patrick Amory, *Le grand jeu de la séduction*, Paris, Éditions Robert Laffont 1986, p.16

³⁸¹ *Idem*

³⁸² *Ibid.* p.17

Autre chose curieuse, elle m'a paru trouver naturel que je lui fasse la cour ! Je lui faisais clairement des compliments d'amoureux, et elle n'affectait pas de s'en effaroucher ; comme si nous connaissions de longue date déjà. J'ai essayé d'élucider, par une question directe, cette apparente absence de méfiance envers moi et mes propos séducteurs ; elle a répondu en riant : « On voit que tu es honnête. » Compliment ? Ironie ?³⁸³

L'expérience idyllique à partir de la séduction dans la ville est un trait caractéristique propre aux hommes. La ville amène les individus à se rencontrer, à sympathiser, à se réunir et à se séduire. L'expérience idyllique est propre à l'existence des hommes. Claude Degrèse et Patrick Amory le précisent toujours dans *Le grand jeu de la séduction* où ils font une différence entre séduire et draguer. Pour eux « Séduire n'est pas draguer »³⁸⁴ Le dragueur se masque par contre le séducteur s'expose. En fait c'est une question de techniques et de méthodes qui se jouent sur la sensibilité, l'émotion, l'émoi en un temps bien défini. Ils font ce contraste dans l'extrait suivant :

Séduire est très différent de draguer. Bien sûr il arrive que le séduisant se fasse draguant, et que le dragueur soit séducteur - parfois dans ce livre nous parlerons et jouerons des plans drague. Mais la différence entre draguer et séduire est profonde. Séduire est avant tout une présentation de soi, un acte total, draguer n'est qu'un problème de méthode, un stéréotype et une stratégie. Le play-boy est organisé, malin et blasé. Tandis que le sujet séduisant est ému et émouvant. En fait, le dragueur se masque et le séducteur s'expose. Le dragueur se déguise pour mieux capturer. Il va même jusqu'à vous occulter complètement. Vous êtes son objet.³⁸⁵

Nous voyons à travers cet extrait, le niveau de considération que l'être séduit occupe auprès du séducteur, d'où la représentation de l'image de la femme auprès de celui qui séduit. Le séducteur présente son émoi, sa patience, sa loyauté et sa courtoisie. C'est cette considération de la femme que Jean Adodo instruit à Maxwell dans son mail : « Merci de ton mail honnête et sincère, Max. Je comprends et m'imagine bien cela. Sois persévérant, patient et courtois avec Minna. Loyal surtout. Avec ou sans rapport préalable, à nous revoir dans un peu plus d'une semaine, à la même heure, ici, à Aného. Bien à toi. »³⁸⁶ Avec le temps, la séduction de l'époque ancienne est différente de la séduction de l'époque contemporaine. Dans tous les cas, l'idée de sensibilité, de loyauté, d'estime, de considération et de respect pour la femme demeure dans l'acte de séduction. Cette mise en scène est visible dans le récit *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. La séduction part du domicile de Jean Adodo qui signe un contrat verbal avec Maxwell Sitti pour déboucher sur la pragmatique de la mission. La mise en scène pour

³⁸³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.50

³⁸⁴ Claude Degrèse et Patrick Amory, *Le grand jeu de la séduction*, op.cit. p.18

³⁸⁵ *Idem*

³⁸⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.47

séduire Minna commence véritablement dans son lieu de service, « Le pressing du Golfe » lorsque le héros, Maxwell apporte des vêtements sous prétexte qu'ils sont sales afin d'entrer en contact avec Minna. Maxwell lui transmettra ses salutations d'abord à la forme impersonnelle : « — Max vous envoie ses salutations, dis-je d'un ton aussi neutre que possible. » Cette première tentative de contact du héros est une mise en scène afin de séduire Minna.

Le jeu de séduction dans le roman a exigé la patience, la délicatesse et la finesse de la part du héros. La délocalisation du poste de service de Minna partant d'un quartier pour un autre concernant son travail a été un obstacle pour Maxwell mais avec les conseils de Jean Adodo, Maxwell ne s'est pas découragé : « — L'art et l'amour sont des rébellions, des vraies. Ce sont des actes de foi en la vie. »³⁸⁷ Le narrateur s'est livré à une aventure urbaine afin de conquérir Minna. Il l'a rencontrée et il s'est exprimé, il a été patient, sensuel et sensible. Cette aventure urbaine que s'offre Maxwell demande de l'expérience idyllique et de la sensibilité. L'expérience idyllique est la sublimation de l'acte qu'est celui de séduire, c'est la magnificence. Claude Degrèse et Patrick Amory le précisent d'ailleurs :

*Séduire c'est communiquer chacun fait de son corps une surface d'exposition, un champ d'expression, une antenne à capter l'émotion. [...] Séduire c'est vivre, séductions molles ou radicales, la « séduisance » est capitale. Séduire c'est rencontrer et s'exprimer. [...] Séduire est une obsession, une nécessité et une jouissance, parce que c'est l'ultime acte social, le premier et dernier espace de création : une oasis dans le bitume et l'habitude.*³⁸⁸

La séduction est liée à la vie des humains, elle est un acte social ou un besoin naturel pour l'individu. Dans l'acte de séduction il y a l'intention d'émettre et de recevoir. La séduction fait naître l'amour et la tendresse. Nous pouvons dire que la poétique de la ville est l'amour, il s'agit de la représentation de l'amour imaginé. Mais l'expérience idyllique engendre d'autres valeurs liées au social, il s'agit de la liberté et de l'amitié.

Étudier l'art d'écrire la ville dans *Perdre le corps*, c'est conduire une réflexion sur la liberté contre la dictature, une réflexion de la liberté contre la violence, contre le racisme. Geneviève Bridel à travers sa chronique dans la radio *RTS La première* présente le roman de Théo Ananissoh, lorsqu'elle dit : « *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, une fable sur l'amitié et le courage. Planifier une histoire d'amour : étrange lubie d'un homme vieillissant ? *Perdre le corps*, du togolais Théo Ananissoh, est une fable empreinte de sentiments profonds, de

³⁸⁷ *Ibid.* pp.26-27-79

³⁸⁸ Claude Degrèse et Patrick Amory, *Le grand jeu de la séduction*, op.cit. pp. 20-21

dignité et de la conviction qu'une vie propre est possible malgré la corruption. »³⁸⁹ Cet amour est la matrice du rapport social, filial, mentorale, idyllique entre les personnages. Le rapport est filial et mentorale entre Jean Adodo et Maxwell Sitti et Minna qui sont les jeunes protégés de Jean Adodo. Et le rapport est idyllique entre Maxwell Sitti et Minna qui commencent à s'aimer. Lire la poétique de la ville se résume alors à ce rapport social. Cette amitié est promue par deux personnages (Jean Adodo et Maxwell Sitti) dans la ville de Lomé qui décrivent leur déception et leur regret dans les mails qu'ils échangent. En fait, durant leur promenade dans les périphéries d'Aného, ils ont assisté à une bagarre violente d'un couple paysan dont le mari étranglait son épouse. Maxwell décrit ses impressions et ses ressentiments dans cet extrait de mail qu'il a envoyé à Jean Adodo :

*Monsieur, [...] la scène que nous avons vécue toi et moi vendredi dernier à Dégbenou – cette pauvre jeune femme frappée par son énergumène de mari – n'a cessé de me hanter. Nous ne vivons pas dans un pays. Un pays, c'est un lieu où l'amour est possible ! Je formule sans doute mal mes pensées, mais il y a quelque chose comme cela qui est vrai. [...] La différence physique entre l'homme et la femme induit un désaccord psychologique entre les deux. Il y a là au profit de l'homme une exigence, implicite mais réelle, de soumission de la femme.*³⁹⁰

L'on peut lire à travers ce courriel de Maxwell, le malaise existentiel bien présent. La brutalité infligée par le mari à son épouse est à l'image du Togo, son pays où il dénonce la violence sous toutes ses formes. L'amour dans sa forme la plus courtoise ou dans sa forme la plus banalisée dans les romans africains postcoloniaux est dans les deux cas un appel à la liberté non seulement des femmes mais aussi des africains en général. Les auteurs africains à savoir Calixthe Beyala, Sony Labou Tansi, Alain Mabanckou, Ahmadou Kourouma et bien d'autres ont présenté l'amour sous plusieurs représentations, or toutes ces représentations de l'amour convergent vers un seul et même idéal, il s'agit de la liberté universelle.

Sans toutefois taxer Théo Ananissoh de féministe, nous pouvons dire qu'il met en valeur la femme dans ses récits et dénonce la violence et la marginalisation sous toutes ses formes. *Delikatessen* en est un exemple fort visible avec la violence symbolique infligée à Sonia, son héroïne dans le but de dissuader sa relation amoureuse avec Énéas au profit de Jean Acka. Osarodion Israel Eweka et Nwando Babalobi ont étudié dans leur article intitulé : *La voix écoféministe de l'amour en Afrique postcoloniale : La victime d'Yves-Emmanuel*

³⁸⁹ Geneviève Bridel, *Perdre le corps de Théo Ananissoh, une fable sur l'amitié et le courage*, <https://www.rts.ch/culture/livres/11976292-perdre-le-corps-de-theo-ananissoh>. Consultée le 1^{er} septembre 2022, 6h15 min.

³⁹⁰ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.111

Dogbé.³⁹¹ Dans cet article les universitaires étudient l'amour utopique qui a existé entre une jeune française nommée Solange qui a rencontré dramatiquement sur la plage un homme de race noire nommé Pierre. Les deux personnages se sont aimés, mais leur amour a été interrompu par la famille raciste de Solange.

Elle se suicidera à Paris après l'exil forcé que lui a infligé son père dans le but de l'éloigner de Pierre. Yves-Emmanuel Dogbé dénonce là le racisme. Cet amour, Pierre la retrouvera quelques années plus tard à Paris lorsqu'il est allé faire ses études de philosophie, ce sera auprès de Maryse, une autre française dont les traits de ressemblances sont frappants à ceux de Solange. Les deux personnages finiront par s'unir et se marier. Nous pouvons dire que l'amour est transcendantal dans toute l'humanité. Osarodion Israel Eweka et Nwando Babalobi formulent dans cet extrait : « Par sa voie thématique dans ce roman, l'auteur parvient à dire à ses lecteurs que l'amour est au service de l'être humain. »³⁹² Minna est érotisée, elle est désirée voir idolâtrée par le narrateur, elle incarne l'humanité et l'homme ne peut se passer d'elle, n'y ne peut s'y suffire. Il a éternellement besoin de la femme. Minna représente le bonheur absolu pour Maxwell et également une obsession :

*C'est la femme qui consent. C'est elle qui reçoit, et donc qui autorise. Point. [...] En vérité, la femme, c'est le monde, c'est la vie. Elle est vaste, immense ; infinie. L'homme est fini, limité. La femme est sans limites. C'est de cet infini que vient l'enfant qui germe peu à peu en elle. [...] Je suis mendiant d'infini. Elle est là, sereine, calme, devant moi et détient tout ce qui ferait ma félicité. Cette peau, ces seins, ces lèvres, cette fragilité corporelle qui est douceur.*³⁹³

À travers cette valorisation de la femme, l'on peut dire que Théo Ananissoh universalise également l'amour à plusieurs dimensions, notamment la dignité du corps de la femme, l'hygiène de vie, le respect pour les autres, l'éducation, l'esprit qui s'oppose à la violence par conséquent aux muscles. L'amour a une dimension philosophique, humaniste et poétique. Tel est le point de vue de Jean Adodo lorsqu'il répond à Maxwell dans son email :

*Cher Maxwell [...] la possibilité de l'amour, c'est la possibilité d'un pays. Elles sont synonymes. L'une implique l'autre. Elles se contiennent réciproquement. On ne va nulle part avec des êtres qui ne savent pas ce que c'est. [...] Un auteur de langue allemande, Hermann Hesse, a dit quelque chose que je peux traduire comme suit : « Qui peut aimer est heureux. » Amitiés.*³⁹⁴

³⁹¹ Osarodion Israel Eweka et Nwando Babalobi, *La voix écoféministe de l'amour en Afrique postcoloniale : La victime d'Yves-Emmanuel Dogbé*, LE BRONZE : University of Benin Journal of French Studies, (Special Edition in Honour of Prof. Kester Echenim), ISSN 2408-560X, May 2015, Benin City, Nigeria.

³⁹² *Ibid.* p.6

³⁹³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, pp.82-83

³⁹⁴ *Ibid.* p.113

Le discours sur l'amour est propre à la poétique de la ville. Ce discours est la représentation de l'expérience idyllique. Par ailleurs, l'auteur ne se contente pas d'écrire comment ses personnages aiment la femme, le narrateur idolâtre également la femme au point où il fait du corps de la femme un art, une poétisation de son corps. La ville est ainsi une poétisation du corps de la femme à travers le désir, la jouissance, le fantasme, l'ivresse et l'enivrement. Nous porterons une réflexion sur cette étude dans cette prochaine étape.

III.2. Femme/ville : une poétisation du corps

L'esthétique de la ville est possible par l'amour et la poétisation de la femme et de son corps dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. Les narrateurs font respectivement les éloges d'Apolline et de Minna. Ces éloges deviennent universels non seulement pour la femme africaine mais aussi pour toutes les femmes du monde. Les narrateurs des deux récits valorisent le personnage féminin dans la loyauté et le respect. Le jeune Maxwell Sitti est tombé amoureux de Minna et fait découvrir aux lecteurs la beauté de Minna, sa candeur, sa délicatesse et sa beauté aphrodisiaque. Les villes de Lomé et d'Agbodrafo sont par conséquent des villes idylliques et des villes d'éloge pour la femme amante et aimée. Dans un des courriels adressés à Jean Adodo, on peut lire le lyrisme du narrateur qui le plonge dans une extrême sensibilité et dans une impression enivrante ponctuée d'un mysticisme sensuel :

*Dans la lumière tamisée de la terrasse, le corps caressé par le vent qui vient de l'Océan, j'avais sans cesse envie de poser mes lèvres sur celles de Minna. J'avais cette sorte d'envie propre à la bouche, à la langue, à la salive. Une envie gustative, monsieur. Quelque chose qui ressemble à cela, nettement. Tout en elle est appétissant. Tout. Même ses cheveux ! J'y aurais promené mes lèvres et mon visage avec une sensation de bonheur.*³⁹⁵

Cette valorisation de la femme nous rappelle une fois de plus le poème « Femme Noire » extrait du recueil *Chant d'ombre* paru en 1956 écrit par Léopold Sédar Senghor, l'un des pionniers de la négritude. Ce poème est un hymne à la beauté de la femme noire. Le poète magnifie la beauté de la femme africaine. Théo Ananissoh en fait de même pour son écriture poétique où Maxwell décrit la beauté de Minna : « Sous le tissu imprimé vert bouteille du haut, la puissance nucléaire des seins. *Delikatessen*. Elle est allongée sur le dos, bras posés le long du corps, cuisses écartées. [...] De petits poils noirs contorsionnés sur un fond brun que jamais le soleil ne noircit. Elle a mis une ceinture en cuir noir. »³⁹⁶ Pour le narrateur, cette

³⁹⁵ *Ibid.* p.88

³⁹⁶ *Ibid.* p.140

beauté est particulière, il compare d'ailleurs son teint aux teints des autres femmes ou filles dans le Togo, son pays natal et dans tous les autres pays d'Afrique subsaharienne. La femme prend la dimension d'un être surnaturel incarné par la beauté. La description faite par le personnage est comparable à la peinture d'un artiste qui dévoile le caractère morphologique d'une dame sur sa toile. La femme est imaginée, elle est pensée par le personnage, l'amante est sculptée comme une statuette ou dessinée sur une toile à partir du caractère polysensoriel des personnages.

Théo Ananissoh idéalise pareillement Apolline dans *Delikatessen*, ce personnage féminin est le symbole de la beauté et de l'innocence. Il procède à la description de son corps et il expose plusieurs passages érotiques entre Énéas et Apolline. Durant toutes ses rencontres avec Apolline, depuis le soir de son enlèvement jusqu'aux autres rendez-vous avec elle dans son hôtel, l'on constate que les deux personnages s'exposent à un hédonisme exacerbé. Le corps d'Apolline est le lieu de sensibilité, de sensualité et de plaisir : « Il regarde Apolline, la contemple. Cette féminité africaine quittée, abandonnée par nécessité. Retrouvée de temps en temps, par effraction. Ce corps qu'on ne culpabilise pas à chaque calorie, ces seins qui n'offrent pas que leur bout aux lèvres et à la pulpe des doigts. »³⁹⁷ Cette description de la beauté des personnages féminins dans ces hôtels est inhérente à la polysensorialité du narrateur dont parle Bertrand Westphal dans son article : *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*. Bertrand Westphal propose la polysensorialité comme l'une des méthodes géocritiques qui permet de décrire l'environnement épistémologique d'un texte littéraire. Parlant de la polysensorialité, il estime que :

*La perception de l'espace n'est pas simplement affaire de regard, quoique les yeux soient depuis toujours considérés comme le principal organe d'appréhension sensorielle. [...] Ainsi parle-t-on, en géographie culturelle, de smellscape (paysage olfactif), de soundscape (paysage sonore) ou encore de géographies haptiques, que l'on construit à partir du toucher. Le visuel se réduit à option : il n'est plus l'instrument d'une évidence qui peut être trompeuse.*³⁹⁸

À travers cette théorie de Westphal, nous pouvons dire que Minna est décrite par le narrateur de manière sommaire lors de son premier contact avec Maxwell dans le pressing du golfe. Dans cette description sommaire, l'on peut y lire la polysensorialité du narrateur qui est perceptible par plusieurs impressions et des sensibilités plurielles, partant des traits

³⁹⁷ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.120

³⁹⁸ Bertrand Westphal, Université de Limoges, France, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, <https://doi.org/10.4000/edl.478>, op.cit. p.37

particuliers de Minna vers les traits particuliers des autres femmes du Togo et des pays d'Afrique subsahariens. Maxwell précise ses premières impressions dans l'extrait suivant :

Elle n'a pas le teint noir habituel au Togo. Un teint noir éclatant. Quelque chose qui me semble plus fréquent en Afrique centrale ou de l'Est, dans des pays comme le Rwanda, le Congo ou la Centrafrique. Ses pommettes sont juste un peu accusées, creusant les joues dans le prolongement des lèvres. Des yeux noirs, bien noirs, qui vous touchent, qui vous enveloppent et vous électrisent.³⁹⁹

L'on peut y voir une corrélation, un rapport, une connexion entre l'amour, la femme (Minna), sa morphologie et l'espace sur lequel les deux personnages s'y trouvent. Cette perception de la ville par sa poétisation est associée à la poétisation de la femme. Elle réside dans la fonction esthétique qui inclut la beauté du personnage en rapport avec l'espace qu'est la ville de Lomé et du Togo. Minna est aperçue, humée, sentie, délectée par le narrateur.

Au-delà de cette valorisation de la beauté de Minna, nous y lisons également la sensualité et l'érotisme qui provoquent le désir du narrateur. La poétique de la ville, c'est le désir de l'homme et le désir érotique de s'accaparer du corps de la femme. Le narrateur mystifie et perfectionne la beauté de Minna. Le corps de l'amante est métaphorisé à travers l'art du langage, ce corps est esthétisé par le narrateur. « L'expérience esthétique n'a cessé d'être une expérience ontologique »,⁴⁰⁰ la femme aimée est esthétisée sous une toile ou métaphoriquement sculptée à travers le marbre qui est représenté par l'art du discours. Minna est artialisée à travers son corps et sa nudité. On peut faire un rapprochement entre la littérature et l'art car le narrateur, Maxwell Sitti dépeint son amante, Minna comme un peintre qui dessine la nudité et la morphologie d'une femme sur sa toile. La femme n'est plus seulement une amante qui procure vie, érotisme et plaisir mais elle prend une dimension humaniste qui donne la vie à travers ses entrailles, Minna accepte être dévorée par Maxwell afin que ce dernier ait la vie :

Dans la lumière du jour qui pénètre à travers le tissu léger des rideaux ou dans la pénombre, Minna a sans cesse recherché mon regard. Nous communiquons beaucoup plus intensément par les yeux que par tout autre organe. Je le redis : nous mangeons et sommes mangés. Qu'utilisons-nous là ? Les lèvres, la langue, les dents et les mains. N'est-ce pas ce que fait le bébé qui tète ? N'est-ce pas ce moment-là que nous retrouvons ainsi ? Le corps de la femme nourrit. Minna en a pleinement conscience. Elle s'amuse de me voir jouir d'elle. Un homme mange une femme. Rien d'autre. Mes lèvres suçotant ses mamelons [...] ⁴⁰¹

³⁹⁹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.27

⁴⁰⁰ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p. 249

⁴⁰¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.116

Perdre le corps est un roman qui expose le lyrisme des personnages dans la ville, leurs sensibilités et les représentations morphologiques de la femme. La femme est esthétisée comme un objet d'art. Les personnages masculins des deux récits de Théo Ananissoh sont animés par les sentiments de plaisir hédonistes. Les personnages se livrent à un véritable culte du corps : « Elle lui caresse le visage, l'embrasse. En réponse, Énéas se replace entre ses cuisses. Elle les écarte, entoure Énéas de ses bras. Il se frotte à elle comme avec précaution, reprend doucement vigueur. Elle ferme les yeux, tend la main vers le sol à la recherche d'un autre préservatif. »⁴⁰² Théo Ananissoh éprouve ce même lyrisme que Léopold Sédar Senghor mais à la seule différence qu'il fait usage de la prose afin de dépeindre la femme. Apolline dans *Delikatessen* et Minna dans *Perdre le corps* sont des lieux de jouissance gustative pour Énéas et Maxwell, elles sont des lieux de manducation et de dégustation pour ces deux personnages. Comme dans « Femme Noire » de Senghor, Apolline et Minna sont mystifiées, elles sont la lumière.

Les deux héros expriment leur sensibilité et leur passion subjective face à la nature de l'être aimée. Nous convenons avec Pierre Brunel et Yves Chevrel à propos de l'art : « La valeur de l'art n'est plus dans la nature de l'imitation mais dans son effet sensible, lequel est le seul gage de sa qualité. »⁴⁰³ Cette sensibilité subjective, la ville d'Agbodrafo en a fait don à Maxwell qui est tellement obsédé par Minna si bien qu'il donne ses impressions. La femme a un caractère sacré. Elle devient un lieu de désir, un lieu de jouissance et un lieu d'obsession. Elle est associée à la poétique de la ville et est la ville magnifiée par le personnage.

III.3. De l'exil à l'amour

Danièle Sabbah présente l'exil dans tous les sens du terme dans son ouvrage intitulé *Écriture de l'exil* dans lequel elle définit l'exil de la manière suivante :

Si l'étymologie du terme « exil » est contestée – certains le rattachent à « ex-solum » (soit un « arrachement au sol »), d'autres, moins nombreux, à « ex-salire » (soit « l'acte de bondir à l'extérieur ») –, son préfixe « ex- » reste l'élément prépondérant, manifestant l'idée d'un arrachement imposé (ou parfois volontaire mais inévitable), d'une expulsion. Ainsi l'exil est avant tout, rupture avec le pays natal, liée à un retour conçu comme impossible.⁴⁰⁴

⁴⁰² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.100

⁴⁰³ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, *op.cit.* p. 249

⁴⁰⁴ Danièle Sabbah, *Présentation : L'exil dans tous les sens* In : *Écritures de l'exil* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (généré le 20 août 2022), p.3

À partir de cette définition ambiguë, elle conclut que l'exil dans son champ sémantique peut diverger selon plusieurs définitions à partir de sa polysémie, ceci en fonction des époques, en fonction des phénomènes historiques, des aires géographiques à travers plusieurs champs disciplinaires tels que la politique, la poétique, la philosophie ou encore selon un point de vue envisagé, nous entendons par là un point de vue personnel. L'exil a une valeur subjective et une forte charge émotionnelle. L'exil « renvoie à l'expérience d'un sujet, indique une souffrance subie, cruelle, bien souvent imméritée, vécue de l'intérieur par un sujet meurtri », ⁴⁰⁵ c'est la raison pour laquelle l'exil a une place dans la poésie lyrique.

Dans l'histoire de la littérature, depuis l'antiquité jusqu'à notre époque contemporaine, les écrivains se sont toujours exilés. Danièle Sabbah fait référence aux « grandes figures emblématiques de l'exil, figures littéraires, comme celle, tragique, de la Troyenne Andromaque, veuve d'Hector et captive des Grecs, ou comme celle, lyrique, du poète Ovide, relégué par Auguste sur les bords de la Mer Noire, où il écrit ses élégies, les *Tristia*. » ⁴⁰⁶ L'exil dans la littérature est étudié ici dans sa dimension poétique, symbolique et métaphysique, il faut rappeler que nos deux auteurs ont chacun une double nationalité, Tatiana de Rosnay est de nationalité franco-britannique et Théo Ananissoh est également un écrivain togolais exilé qui voit son pays de l'extérieur.

La poétique de la ville à travers l'esthétique du corps de la femme, c'est également l'amour et l'exil des personnages. Les personnages du corpus s'éloignent régulièrement de leur lieu d'habitation. Au-delà de l'errance des personnages on peut interpréter la ville à partir de l'exil. Dans *Moka* de Tatiana de Rosnay, la maison de Campagne du couple Wright à Saint-Julien-du-Sault n'est pas seulement une maison de réminiscences ou encore une maison de nostalgie mais c'est un lieu d'exil et de refuge pour Justine Wright qui fuit le désespoir, la frustration, l'injustice d'une ville haineuse comme Paris pour aller se réfugier dans leur maison de campagne. L'exil de Justine Wright est momentané dans le récit mais Saint-Julien-du-Sault est le seul lieu où elle peut trouver la tranquillité. Son déplacement vers cette campagne est une décision prise soudainement : « Les week-ends, on allait en famille à Saint-Julien-du-Sault, un petit village près de Sens [...] Depuis l'accident, on n'y était pas retournés. J'ai eu envie de m'y rendre, après l'hôpital, un matin. Sans personne. J'ai roulé sur une autoroute étrangement vide. » ⁴⁰⁷ Saint-Julien-du-Sault est un lieu de recueillement, d'exil, de nostalgie et d'espoir car dans la situation finale qui est heureuse, elle songe à y retourner

⁴⁰⁵ *Ibid.* p.3

⁴⁰⁶ *Idem*

⁴⁰⁷ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.94

dans cette maison de campagne avec sa famille : « Je pensais mollement, rêveusement à ce qui nous attendait. Les retrouvailles. La convalescence de Malcolm. [...] On irait à Saint-Julien, on ouvrirait la maison, le soleil entrerait dans toutes les pièces et chasserait le moisi. »⁴⁰⁸. L'exil c'est l'espoir pour les personnages. Les personnages s'exilent parce qu'ils ont besoin d'améliorer leurs conditions de vie et parce qu'ils veulent le bonheur. L'on peut constater ce même phénomène dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh avec Énéas.

Le vendredi en journée après être revenu de Porto Seguro où il a été hébergé par une inconnue, Énéas décide de prendre ses distances avec Sonia et s'exile pour Aného. Le rapport entre l'amour et l'exil dans l'ensemble des deux récits de Théo Ananissoh est un rapport de cause à effet car l'amour est dans la plupart des cas à l'origine de l'exil. Énéas est brisé par une ville prédatrice qui est Lomé parce qu'il a aimé Sonia de même qu'il se retire désormais de cette ville parce que leur union n'est plus possible et qu'il a fait la rencontre d'une jeune inconnue, Apolline. Fuir Lomé pour Aného est pour Énéas s'éloigner de Sonia et de ses bourreaux pour aller trouver le bonheur dans cette périphérie : « — Je me retire un peu de Lomé. Je vais passer le week-end à Aného. Visiter quelques parents avant mon départ. Ils penseront que j'ai compris la leçon; cela nous donne en outre un temps de réflexion. À toi surtout, parce qu'il est possible que tu sois dans un piège extrême. » Sonia le fixe, et Énéas voit ses yeux s'inonder de détresse. »⁴⁰⁹

La situation est alarmante et désastreuse pour le héros qui est confronté à plusieurs sentiments. Il est désormais animé par la haine, le mépris, l'insécurité et la colère en vers son pays d'où ce sentiment de s'exiler de Lomé. Le narrateur porte une réflexion existentielle sur sa propre sécurité et sur celle de son ancienne amante à savoir comment pourra-t-il échapper à ses bourreaux. Le héros a désormais une vision sombre de son pays à travers cet extrait : « Énéas est envahi d'un sentiment qui est un mélange de tout ce que lui fait ressentir le pays, l'Afrique et son Histoire interminablement dégueulasse. »⁴¹⁰ Cet autre extrait permet de comprendre les raisons qui l'obligent à partir de Lomé. L'exil d'Énéas découle également de la marge sociale qu'il a subie. L'exil est intérieur à Énéas, il aurait pu mettre fin à sa relation avec Sonia tout en restant à Lomé mais la mélancolie et le sentiment d'indignité pour son pays influencent sa décision de se retirer. Énéas intègre par conséquent le troisième sens de l'exil que l'universitaire, Mwatha, Musanji Ngalasso définit de la manière suivante :

⁴⁰⁸ *Ibid.* p.270

⁴⁰⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.107

⁴¹⁰ *Ibid.* p.108

Le troisième sens, psychologique, correspond à ce que communément on nomme « exil intérieur », une sorte de voyage introspectif au bout de soi-même qui peut s'avérer un puissant moteur pour la réflexion, la méditation, l'invention et, dans certains cas, la création littéraire. Il est important de bien distinguer cet « exil intérieur » (au fond de soi-même) de ce que je nomme l'« exil de l'intérieur » (dans son propre pays, sur sa terre natale), car l'exil intérieur est une réalité subjective qui ne résulte nullement d'une mise à l'écart par la société mais de dispositions purement psychologiques : mélancolie, sentiment d'indignité, d'abandon, de solitude.⁴¹¹

L'on constate à partir de cet extrait que l'exil découle de plusieurs raisons et prend plusieurs significations. Il peut être mental et psychologique. Nous avons dit précédemment qu'un personnage peut être exilé dans son propre pays ou dans sa propre terre natale. C'est le cas d'Énéas. Son exil devient subjectif et intérieur puisque les hommes du colonel Acka veulent l'empêcher de continuer sa relation avec Sonia. Il y a maintenant un besoin de méditer et de se projeter dans un futur proche. Aného est la terre de l'amour, la ville de l'ivresse, la terre de la sensualité et de la plénitude. Dans ses rêveries, il est désormais un flâneur entre son hôtel et la plage de l'océan où il souhaite passer plus de temps avec Apolline, sa nouvelle conquête. Cet extrait permet de comprendre les perspectives qu'il projette : « Son désir serait de rester ici, à l'hôtel Océan, tout ce samedi, avec Apolline. Jusqu'à demain midi. Marcher avec elle le long de l'Atlantique, orteils dans le sable, contempler le crépuscule sur l'eau depuis cette terrasse où ils se trouvent. Faire encore l'amour avec elle. S'enivrer d'elle comme cette nuit, ce matin, hier. »⁴¹² L'on peut établir à travers cet extrait, un rapport entre l'exil et l'amour. L'amour entraîne l'exil. L'exil est une conséquence de l'amour. L'écriture de l'exil chez Théo Ananissoh est également présente dans *Perdre le corps*.

Dans *Perdre le corps*, l'exil est une conséquence directe de l'amour pour plusieurs raisons notamment la présence des autres qui peuvent entraver cet amour de même que l'état d'insalubrité de la ville de Lomé. Maxwell est confronté à tous ces obstacles qui constituent des entraves dans sa relation avec Minna. Les personnages hostiles à l'amour entre Maxwell et Minna sont d'abord l'homme d'affaires Elom Kodjo Gbon Ma Gbon qui utilise des stratégies déloyales afin d'obtenir l'amour de Minna. Puis il y a également « cette affluence urbaine »,⁴¹³ la « foule »,⁴¹⁴ le « bruit »⁴¹⁵ dans Lomé, sans omettre de convenir avec Maxwell

⁴¹¹ Mwatha, Musanji Ngalasso, *L'exil dans la littérature africaine écrite en français* In : *Écritures de l'exil* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (généré le 24 mai 2023), pp.3-4

⁴¹² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.119-120

⁴¹³ *Ibid.* p.108

⁴¹⁴ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.136

⁴¹⁵ *Ibid.* p.85

que : « Tout vous humilie dans ce pays. La pluie, le soleil, la poussière, les hommes... Tout ! ». Le narrateur redoute également les regards indiscrets. La ville de Lomé elle-même est hostile à cet amour compte tenu de son état insalubre. Tous ces éléments sont liés à Lomé qui provoque l'exil chez les personnages. Dans un courriel adressé à Jean Adodo, le passage suivant permet de lire l'indignation de Maxwell face au caractère impropre de Lomé :

Et je découvre que Lomé est sale ! Lomé ne permet pas l'amour. Il y aurait une promenade sur le front de mer à Lomé, je lui proposerais de marcher le long de l'Océan, après le dîner. C'est alors que je lui prendrais la main. Lomé nous refuse cela. De la poussière partout ! De la terre là où il devrait y avoir du sol pavé. De l'obscurité pleine de menaces au lieu de la lumière rassurante...⁴¹⁶

Cet extrait permet de comprendre que c'est l'amour qui influence cette volonté de s'exiler de la part du narrateur. Au-delà de cet état d'insalubrité de la ville, il y a également le désir de solitude qui amène le narrateur à se mouvoir avec sa compagne dans la ville d'Aného. L'on perçoit l'exil à travers les déplacements des deux jeunes personnages qui partent régulièrement de la grande métropole, Lomé, pour les périphéries afin de vivre paisiblement leur amour. En effet l'exil est métaphorique, il s'agit de la solitude et du calme recherché par ces deux personnages. À travers l'exil le narrateur veut accomplir la plénitude et la plaisance dans l'amour : « L'amour t'exile des autres. [...] Non, l'amour requiert la solitude. Se vit loin de la foule. C'est bien ce dont m'a prévenu M. Adodo. Lui-même s'est éloigné en quelque sorte de Lomé pour nous laisser le champ libre [...] »

Cet exil amoureux entre les deux personnages se vit régulièrement dans les lieux restreints tels que « la cafétéria de l'agora Senghor », la « pizzeria sous de grands arbres, près du CHU Sylvanus-olympia »,⁴¹⁷ « Un hôtel restaurant » qui sont dans les villes d'Aného et d'Agbodrafo. Ces lieux de transit sont des espaces que Marc Augé a appelé des non-lieux qui sont propres au roman urbain tel qu'expliqué par Christina Horvath. D'après l'universitaire, le roman urbain porte un grand intérêt à la ville de la surmodernité en ce sens que la ville est le lieu de croisements et de rencontres. Pour Christina Horvath, les lieux anthropologiques se distinguent des non-lieux en ce sens que les lieux anthropologiques sont des espaces concrets et des espaces symboliques. Quant aux non-lieux, ce sont des espaces de transit et des occupations provisoires. Les quartiers, les maisons d'habitation sont des lieux identitaires, relationnels et historiques. Quant aux non-lieux, ces espaces : « n'opèrent aucune synthèse,

⁴¹⁵ *Idem*

⁴¹⁶ *Ibid.* pp.118-87

⁴¹⁷ *Ibid.* pp.84-85-49-88

n'intègrent rien, autorisent seulement, le temps d'un parcours, la coexistence d'individualités distinctes »⁴¹⁸ L'universitaire identifie les espaces urbains tels que : les centres commerciaux, les hôtels, les restaurants, qui constituent selon Marc Augé des non-lieux : « au passage, au provisoire et à l'éphémère ». Les non-lieux sont repérables à travers les thèmes du voyage, de la consommation et des loisirs. C'est d'ailleurs ce trait caractéristique qu'elle propose :

*Si l'ubiquité et le grand nombre des non-lieux rendent difficile leur repérage dans les textes, leur attachement aux thèmes du voyage (moyens de transport, gares et aéroports avec leur zone duty-free, chaînes d'hôtel), de la consommation et des loisirs (centres commerciaux et grandes surfaces de la distribution, distributeurs automatiques de billets, parcs de loisirs) facilite au contraire leur localisation.*⁴¹⁹

Dans *Perdre le corps* d'Ananissoh, les personnages vivent leur exil amoureux dans les lieux de transit ou encore les non-lieux qui sont les hôtels. Ces non-lieux sont éphémères et provisoires pour les personnages. Minna, voulant se retirer seul avec son amant, lui propose de l'amener hors de Lomé. L'occupation des hôtels hors de leurs lieux d'habitation est un moyen pour s'exiler des autres :

*— Sortons de Lomé, le week-end prochain, Max. J'ai pris mon samedi. Il me faut des secondes pour comprendre la phrase. C'est ainsi chez moi ; quand c'est beau (ou trop laid), ça met du temps à pénétrer mon esprit. — Partons samedi et rentrons dimanche. Elle me fait un clin d'œil. C'est bien cela ? Elle propose que nous passions toute une nuit ensemble ? — Sérieux ? Elle éclate de rire malicieusement.*⁴²⁰

Cet extrait nous permet de comprendre que les personnages veulent s'exiler de Lomé, la capitale pour aller rester momentanément ailleurs. Naturellement plus loin lorsqu'ils seront à Agbodrafo, ils emprunteront un hôtel pour y passer la nuit. Les non-lieux empruntés par les personnages sont des lieux d'intimité et de tranquillité dans le but de s'éloigner des autres personnages désagréables et affectés comme Gbon Ma Gbon. C'est cette impression que Maxwell a eue lors de sa rencontre avec cet homme d'affaires dans la périphérie à Agbodrafo. Maxwell décide de s'éloigner avec Minna de Gbon Ma Gbon dans un lieu retiré de la plage afin de vivre pleinement leur amour. L'amour exige l'exil des autres.

L'on peut constater que la poétique de la ville est une lecture de la ville par l'expérience idyllique des personnages et la poétisation du corps de la femme. Cette expérience idyllique et cette artialisation de la femme découlent de l'amour, de la sensibilité et de la subjectivité des

⁴¹⁸ Christina Horvath, 4. *La ville – réseau* in: *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), p.23

⁴¹⁹ *Ibid.* pp.24-25

⁴²⁰ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, pp.114-115

personnages. Aussi la femme est dépeinte et valorisée par certains personnages masculins. Par ailleurs, l'amour et la sensibilité des personnages sont remis en cause par la prédation urbaine. La poétique de la ville, c'est également la prédation, la ruse et le danger dans la ville. Nous étudierons cette autre forme de représentation de la poétique de la ville dans le chapitre suivant qui nous permettra de donner une vision panoramique des auteurs.

CHAPITRE 3 : LA CRISE URBAINE

La crise, la prédation et l'anthropophagie urbaine constituent une incompatibilité et un rapport antinomique entre la ville et les humains, l'on peut en déceler le lien indissociable qui unit l'espace-ville aux personnages. La ville n'existe que pour les hommes. Les hommes la métamorphosent, l'imaginent dans leur subconscient puis l'émergent à la surface afin qu'elle soit visible. Ce lien indissociable entre la ville et les humains, nous la tenons de Pierre Sansot, dans son ouvrage intitulé *Poétique de la ville*.

La crise, la prédation et l'anthropophagie urbaine sont provoquées par la marge qui a toujours constitué un problème fondamental et une fatalité ontologiquement universelle. La marge s'applique à tous les êtres que ce soient les objets, les animaux, les plantes, les espaces et les humains. Elle est issue d'une discrimination plus ou moins positive, d'une dichotomie entraînant sans doute un écart ou une limite entre la majorité et la minorité, entre *Le Sacré et le profane*, entre le bon et le méchant, entre le bien et le mal, entre le nord et le sud. À partir de la définition du dictionnaire Larousse en ligne, l'on peut proposer le sens de marge de la manière suivante : « Écart entre une limite (espace, temps, quantité) absolue et une autre qu'on se donne pour disposer d'un délai, d'une quantité supplémentaire : Marge de sécurité. Marge d'erreur. »⁴²¹ La marge est un équilibre naturel, un espace de transit dans le fonctionnement des êtres, une fois franchie, elle représente une anomalie, une transgression et une profanation. Dans le roman urbain, la marge est étudiée et perçue sous plusieurs angles : (quartier résidentiel/banlieue, quartier résidentiel/ bidonville, ville/campagne, squat/maison). Elle s'immisce dans l'espace urbain et dans la sphère sociale où elle crée une divergence de classes, une pyramide sociale, une stratification sociale entre les individus : (riches/pauvres, bourgeois/aristocrates, politiciens/citoyens ordinaires, policiers/brigands, clochards/fortunés, homme/femme).

Christine Horvath a étudié le phénomène de marginalité dans le roman urbain. Elle estime que ce phénomène est d'inspiration sociologique et met en exergue une classe sociale telle que les sans-abris, les immigrés ou les banlieusards qui sont mésestimés dans les métropoles au profit des riches et des bourgeois qui séjournent dans les centres- villes. Ce phénomène est observable à travers une dualité socio-économique et matérialiste, de même qu'à une dualité socio-culturelle. C'est la raison pour laquelle, Christine Horvath pense la marge de la manière suivante :

Si le roman urbain s'intéresse à la peinture des mœurs de son époque, il nourrit également l'ambition d'aborder des sujets de société qui relèvent de l'actualité. [...]

⁴²¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/marge/49437>. En ligne consulté le 28 mai 2023, 10h30 min.

*Dans ces romans d'inspiration sociologique, les sans-abri, les immigrés ou les banlieusards sont souvent montrés à travers leur inscription dans l'espace urbain où ils occupent principalement des zones considérées comme inférieures par rapport à l'habitat bourgeois du centre-ville : des banlieues, des quartiers populaires ou encore des espaces publics. Leur marginalité se traduit donc principalement par l'espace qui leur est assigné dans le tissu de la métropole de la surmodernité.*⁴²²

En dehors de cette marginalité spatiale ou plutôt de cette spatialité marginalisée, l'on peut également envisager une marginalité sexiste ou phallocentrique et une marginalité politique qui sont d'autres traits caractéristiques du roman urbain. La marginalité phallocentrique est perçue sous l'angle du statut de la femme marginalisée dans la ville. La femme suscite des convoitises pour les hommes au point d'être humiliée. Elle est l'objet de désir et de quête sexuelle, sa beauté naturelle, aphrodisiaque et ses formes stéatopyges font de la femme un être marginalisé dont les hommes qui gravitent autour d'elle constituent sa périphérie. La marge c'est également l'intrusion du rapport de force que les personnages politiques véreux usent pour torturer les citoyens de leurs villes.

Par ailleurs, la poétique de la cité dévoile « la dérive de l'homme traqué »⁴²³, la ville constitue un traquenard, elle traque ses habitants, elle est un mal. La ville est une « imposition de l'immonde »⁴²⁴, elle représente une « catastrophe urbaine »⁴²⁵ qui détruit, broie, violente ses personnages. Il sera important d'étudier dans ce chapitre la manière dont Tatiana de Rosnay et Théo Ananissoh décrivent dans leurs romans, cette crise urbaine à travers un imaginaire heurté de la ville, de même que la prédation et les phénomènes marginaux qui aliènent les personnages.

I. UN IMAGINAIRE HEURTÉ DE LA VILLE

Dans *Moka*, *Delikatessen* et *Perdre le corps*, la ville représente un univers hostile, méprisable et anthropophagique. Les auteurs en font une « écriture irritée »⁴²⁶ à travers leurs personnages principaux. Le personnage principal, Justine Wright dans *Moka* de Tatiana de Rosnay, décrit d'abord la catastrophe urbaine dont son fils en a été victime, puis elle dégrade les institutions républicaines telles que la police française à qui elle ne fait pas confiance. La ville est également un lieu profané par le chauffard qui a percuté son fils. Quant à Théo

⁴²² Christina Horvath, 8. *Marges* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.1

⁴²³ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.123

⁴²⁴ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, op.cit. p.31

⁴²⁵ *Ibid.* p. 32

⁴²⁶ *Ibid.* p. 27

Ananissoh, il imagine une ville prédatrice et anthropophagique qui macère ses habitants. Certains personnages tels qu'Énéas et Sonia Sika sont victimes de complots divers dans *Delikatessen*. Dans *Perdre le corps*, Maxwell Sitti est victimisé à travers son amour propre parce qu'un homme d'affaires véreux veut lui acheter sa relation amoureuse.

I.1. Une haine pour la ville

L'on peut constater une défaillance de l'institution policière qui met du temps à réagir et à retrouver le chauffard de la Mercedes couleur Moka qui a percuté Malcolm Wright sur le boulevard M. Justine Wright est scandalisée par le comportement du policier qui tend à banaliser l'accident de son fils et qui mésestime la situation dégradante du jeune garçon à l'hôpital. La ville prend une position offensante et irritante chez le personnage. Son sentiment de malaise est psychologique et mental devant l'institution policière qu'elle trouve incompétente. Elle éprouve une haine pour la ville de Paris qui à travers les institutions néglige la gravité du drame qui est arrivé à son fils. C'est la raison pour laquelle par mesure de civilités, elle simule son indignation devant l'agent de police à travers ces propos :

*Le policier nous a regardés tous les deux. Il avait les yeux clairs. Il a esquissé un drôle de sourire qui m'a fait mal. — Vous avez de la chance, vous savez. Les mercredis, il y a plein d'enfants renversés. Sur les passages piétons, comme le vôtre. Mais le vôtre, il n'est pas à la morgue. Andrew n'a rien dit. Moi non plus. On ne savait pas quoi dire. On était tétanisés. J'ai failli crier [...]*⁴²⁷

La ville est décrite ici à travers un regard négatif de l'institution qu'incarne la police, c'est ce que Tanguy Wuillème appelle « La ville-institution »⁴²⁸ qui d'après lui, ce concept est le moyen de critiquer de manière révolutionnaire la structure de la ville. En effet, l'on peut y voir dans *Moka* de Tatiana de Rosnay, une « ville- institution [qui] permet une critique révolutionnaire de ce qui la structure et la fait agir. »⁴²⁹ L'institution incarnée par la police a une image stéréotypée, dénuée de professionnalisme, incompétente pour la narratrice. Sa haine pour cette institution va s'accroître lorsqu'elle et son époux se rendront au commissariat afin de s'enquérir de l'évolution de l'enquête mais seront à nouveau déçus par la manière dont ils ont été reçus. Sa colère est perceptible dans cet extrait suivant :

Retour au commissariat. On nous a fait attendre une heure dans une pièce bondée, crasseuse, pour nous annoncer qu'il n'y avait rien de nouveau. [...] Je sentais

⁴²⁷ Tatiana de Rosnay, *Moka*, p.22

⁴²⁸ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville, op.cit.* p.30

⁴²⁹ *Idem*

*l'énervement m'envahir. Rien de nouveau. Rien à faire. C'était tout ce qu'on pouvait nous dire ? Malcolm entre la vie et la mort, le chauffard peinard, et rien à faire ? J'ai eu envie de leur cracher à la figure, à tous ces flics blasés au regard fuyant, [...]*⁴³⁰

La description de « la ville-institution » qu'est la police ne se limite pas seulement à la nature des humains, au portrait physique des personnages mais à l'édifice de la police qui est « bondée » et « crasseuse ». Cette haine de la ville entraînera un mépris pour ces policiers, lorsqu'elle dira à son époux Andrew ce qu'elle pense d'eux : « J'ai craché : Fuck them. »⁴³¹ Ces propos marquent un dégoût de la ville-institution. On peut y constater un mépris et une action irritée de la part de Justine Wright pour la ville de Paris à travers son institution policière.

La ville de Paris incarnée par l'institution de la police est critiquée par le personnage principal car l'héroïne n'a plus de foi et de confiance en la police, c'est la raison pour laquelle elle reprochera à son époux Andrew Wright, son laxisme, sa passivité, son caractère amorphe et stoïque devant la lenteur policière : « Andrew et son stoïcisme. Andrew et sa foi en la police française. D'où la tenait-il ? Il était ridicule. « Let the police do their job. Just let them do their job. » Et moi j'avais hurlé : « Quel boulot ? De quoi parles-tu ? Ils ne foutent rien, ils s'en fichent, ils ne le trouveront jamais. » La perte de confiance en la ville par son institution policière, a eu une allure paroxysmique au point où la passivité de son époux devant cette situation a failli ébranler son mariage : « Andrew ne posait jamais de questions sur l'enquête de la police. Je ne comprenais pas pourquoi. Il semblait se contenter de cet état de fait. Il leur faisait confiance. Cela me mettait hors de moi. Sa passivité me donnait envie de hurler. »⁴³² L'image dégradante de la ville-institution (la police française) ne se limite pas à une haine de la ville pas le personnage principale, mais on peut y recourir également à la profanation de l'espace-ville de l'héroïne.

I.2. La profanation de l'espace-ville

L'espace représente un lieu crucial dans la vie des personnages en littérature. Il est le lieu par excellence qui ponctue la mémoire des hommes et même la mémoire collective des individus due à leur expérience. Mais l'espace peut être profané par des forces extérieures ou par d'autres individus qui n'apportent aucune valeur ajoutée à ce lieu. *Moka* de Tatiana de Rosnay n'en fait pas exception. L'on peut constater en effet que, l'espace du personnage

⁴³⁰Tatiana de Rosnay *Moka*, p.55

⁴³¹ *Ibid.* p.56

⁴³² *Ibid.* pp.56-66-92

principal a été profané dans la ville de Paris au boulevard M par un chauffard d'une banlieue de la ville de Paris et qui a pris fuite. Ce boulevard M a une valeur symbolique et émotionnelle dans la vie de Justine Wright car c'est la route que son fils Malcolm Wright emprunte pour se rendre à son cours de musique. Cette profanation de l'espace a entraîné un état d'âme considérable chez l'héroïne qui regrette son absence durant cet accident :

Des questions qui me rongeaient. Et si j'avais été le chercher ce fameux mercredi après son cours de musique ? Et si j'avais été là ? La voiture aurait peut-être ralenti. Peut-être qu'un adolescent de treize ans a toujours besoin d'être accompagné. [...]C'était la faute de ce type au volant de la Mercedes, de ce type qui ne s'était pas arrêté, de ce lâche. Pensait-il à Malcolm ?⁴³³

Ce sentiment est perceptible à travers les regrets de Justine qui sont dus à son absence sur le boulevard M. Par ailleurs cet état d'âme peut également être perçu par le sentiment d'injustice de la part de Justine Wright à travers ces propos qui traduisent sa colère : « Quelques choses d'énorme, de monstrueux est monté en moi. Une sensation d'étouffement, d'injustice, de panique. Et si Malcolm ne se réveillait pas. »⁴³⁴ Cet extrait est caractéristique du regret et de l'amertume du personnage principal. L'on constate que la ville joue le rôle de phagocytose en lui enlevant son fils. Elle constitue une catastrophe et une destruction qui provoquent la désolation et la souffrance. Dans *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*⁴³⁵ Bertrand Westphal parle de la représentation dynamique de l'espace et de son caractère transgressif :

Si le texte s'ouvre sur le monde, qu'est alors le monde ? qu'en est-il de lui ? Est-il autre chose qu'une pure représentation ? [...] La géocritique s'attache à l'analyse de cette référentialité complexe qui, au lieu de situer la représentation dans un cadre statique, vise à montrer comment celle-ci traduit le caractère transgressif de l'espace. L'espace est en effet soumis en permanence à des forces contradictoires qui tendent à abolir les repères stables.⁴³⁶

Ces forces contradictoires dont parle Bertrand Westphal sont en d'autres termes les rapports de force à travers leurs actions et leurs actes qui unissent les habitants de la ville. Au-delà du constat apporté dans *Moka*, la profanation est également perceptible dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. Dans Lomé, Énéas est enlevé chez lui par des hommes mystérieux qui travaillent pour le colonel Jean Acka, patron de la surveillance du territoire,

⁴³³ *Ibid.* p.71

⁴³⁴ *Ibid.* p.27

⁴³⁵ Bertrand Westphal, Université de Limoges, France, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, *op.cit.* p.33

⁴³⁶ *Ibid.* p.34

tout simplement parce qu'il est l'amant de Sonia Sika. Le débarquement de ces hommes dans la villa d'Énéas est une intrusion et une profanation de son espace. Maxwell Sitti y voit également dans la ville de Lomé une intrusion à son amour, à la relation qu'il entretient avec Minna. L'homme d'affaires Elom Kodjo Gbon Ma Gbon est une force contradictoire qui vient faire une obstruction à son amour pour Minna.

Cette profanation est perçue par Mircea Eliade dans son ouvrage intitulé *Le Sacré et le profane*⁴³⁷ dans lequel il a constaté que l'espace est pour l'homme religieux un espace hétérogène, ce qu'il nomme « La non-homogénéité »⁴³⁸. L'espace a deux valeurs pour l'homme religieux. D'un côté, l'espace est sacré manifesté par « une hiérophanie quelconque », c'est-à-dire un espace sacré, significatif et symbolique. Quant à l'autre versant de l'espace, cette partie est considérée comme « non-consacrées » et « amorphes »⁴³⁹. La hiérophanie est considérée par l'homme religieux comme une forme de géocentrisme. Il n'est pas question d'une relativité spatiale profane ou d'un chaos de l'homogénéité. C'est ce qui fonde justement cette hétérotopie, cet espace biface.

Pierre Sansot quant à lui a étudié cette transgression de la ville à travers « la ville désacralisée et désacralisante ».⁴⁴⁰ Cette approche objectale de la ville permet de porter un regard libertaire, démocratique et égalitaire de la ville. Ce regard libertaire est la vision libertaire de Daniel, époux d'Eva Marville et la fille de cette dernière qui ont emprunté la Mercedes couleur Moka de Eva Marville pour aller à Paris où ils ont renversé Malcolm et ont pris la fuite. La ville a perdu son mystère sacré. Le regard libertaire et démocratique dont parle Pierre Sansot est une désacralisation et une profanation de la ville dans *Moka*, *Delikatessen* et *Perdre le corps* car c'est la capacité de certains personnages à se mouvoir et à profaner l'espace d'autres personnages, à créer ce carnavalesque urbain. Les réformes urbaines et sociales ont créé une ouverture de l'espace, de la ville à tout le public. La ville subit une disposition hétérogène qui implique plusieurs cultures différentes, plusieurs couches sociales différentes où les individus ont tous le même statut égalitaire. Ce statut égalitaire entraîne une profanation et une désacralisation de la ville en ce sens que les espaces ne sont plus ségrégués ou marginalisés. Le caractère rassembleur et accueillant de la ville provoque ce dysfonctionnement profanateur et désacralisant car les individus s'échappent de la campagne afin de profiter d'elle.

⁴³⁷ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, op.cit.

⁴³⁸ *Ibid.* p.11

⁴³⁹ *Idem*

⁴⁴⁰ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.42

II. PRÉDATION ET ANTHROPOPHAGIE URBAINE

La poétique de la ville peut être interprétée par les actions fragmentaires, les actes de prédation et les interventions anthropophagiques que certains personnages opposants intentent afin de museler d'autres personnages. Ces écarts sont liés à une ambivalence axiologique des personnages. En effet l'art d'écrire la ville est aussi la prédation de certains personnages sadiques et immoraux qui ont pour quête de déconstruire l'idéalisme immatériel des héros. En ce qui concerne les romans africains postcoloniaux, Hanane Essaydi présente cette « ambivalence axiologique des personnages »⁴⁴¹ dans son article intitulé : *Quelques aspects du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone : Le pleurer-rire d'Henri Lopes*. L'universitaire porte la réflexion suivante :

*L'une des manifestations de l'ironie postmoderne tient à la mise en scène des personnages axiologiquement ambivalents. Le lecteur est alors embarrassé par la nature ambiguë des personnages à mi-chemin entre le bien et le mal. Ils marquent leur rupture avec le cloisonnement manichéen classique des personnages dans les deux catégories antinomiques distinguant les bons d'un côté et les mauvais de l'autre.*⁴⁴²

L'on peut comprendre une réflexion sur l'éthique et la morale ambivalente des personnages en milieu urbain qui se manifestent par la ruse, la corruption, la triche, le trafic d'influence, l'intimidation, la terreur et le capitalisme outrancier qui sont propres à certains personnages bourgeois ou riches et qui veulent se servir de leur fortune afin d'acheter ce qui est immatériel. Ces comportements sont dus aux mœurs de l'homme de la surmodernité dont parle Christina Horvath. Il faut rappeler que la ville, c'est la rencontre entre plusieurs personnages, elle est un lieu de rapports sociaux qui peuvent être ambigus ou ambivalents. Cette rencontre contingente et occasionnelle peut être fatale pour chacun des personnages ou encore elle peut être l'occasion pour certains personnages de se comporter comme des prédateurs afin de détruire d'autres personnages. Il sera important dans cette étape du travail de présenter les instincts de prédation et d'anthropophagie qui animent quelques personnages dans la ville de Lomé à travers *Perdre le corps* et *Delikatessen* de Théo Ananissoh.

⁴⁴¹ Hanane Essaydi, Université Ibn Zohr Agadir Maroc, *Quelques aspect du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone : Le Pleurer-rire d'Henri Lopes*, In Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, op.cit. p.32

⁴⁴² *Idem*

II.1. La ville prédatrice

Les personnages de *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh se livrent à une bataille idéaliste dans la ville de Lomé. Certains personnages exploitent leur statut social afin de macérer et de détruire les autres personnages. La ville de Lomé devient par conséquent une ville prédatrice, à l'image du colonel Jean Acka et de l'homme d'affaires Elom Kodjo Gbon Ma Gbon qui veulent s'offrir respectivement la femme par la force en usant de leur statut social. Jean Acka fait enlever Énéas pour prendre sa place auprès de Sonia. Quant à Elom Kodjo Gbon Ma Gbon, il veut acheter l'amour de Minna en proposant de l'argent à Maxwell : « — Je vais faire bref et net, monsieur Sitti. Ne prends pas mal ce que je vais dire. Tu es dans les affaires comme moi et je suis sûr que tu sais que tout a un prix, n'est-ce pas ? [...]. Je te propose deux cent mille pouemis si tu romps avec elle. J'aimerais lui faire la cour. »⁴⁴³ On peut y voir le problème de la marginalité socioéconomique qui prévaut entre les personnages Elom Kodjo Gbon Ma Gbon et Maxwell Sitti dans *Perdre le corps*. La marginalité est une cause de cette tentative d'achat de conscience et de relation que Gbon Ma Gbon a voulu exercer sur Maxwell. Pour cet homme d'affaires tout s'achète avec la fortune, c'est la raison pour laquelle il a convoité Minna. De même que Jean Acka use de sa position afin d'abuser de son pouvoir sur Énéas et Sonia. Cette marginalité socio-économique définit déjà l'écart social, le statut antinomique qui met les personnages Maxwell et Mbon Ma Gbon, Jean Acka, Sonia et Énéas sur deux antipodes sociaux.

La marge est un trait particulier à la ville et à la société par conséquent au roman urbain qui dévoile ce rapport social entre les personnages du point de vue spatial, économique, sexuel ou de genre. La marge urbaine aliène les personnages en les traquant, Pierre Sansot affirme d'ailleurs :

Que faut-il entendre par « un homme traqué » ? Nous verrons que nous avons intérêt à conserver cette notion fluente. Le non intégré, le criminel, le chômeur, dans certaines conditions, peuvent devenir des hommes traqués, et entreprendre cet itinéraire que nous allons décrire. [...] L'homme traqué essentiellement, c'est plutôt celui qui n'est pas comme tous les autres, par exemple qui est plus pâle s'il sort de prison, dont le regard, l'odeur, les vêtements se révèlent imperceptiblement différents.⁴⁴⁴

Nous constatons que la ville traque les hommes marginalisés. Elle constitue un lieu carnavalesque qui normalise les écarts de comportement et les mœurs anormaux. Lire la

⁴⁴³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, pp.107-108

⁴⁴⁴ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.124

poétique de la ville, c'est percevoir un regard marginal entre les personnages. C'est la raison pour laquelle Christina Horvath y voit chez les êtres marginalisés, le statut des sans-abri, les immigrés ou les banlieusards par rapport à leurs habitats tels que : les quartiers populaires ou encore des espaces publics. Nous nous intéresserons à cette étude de Christina Horvath afin de démontrer les conséquences directes de cette marginalité urbaine dans le corpus. Cette conséquence directe est manifeste par la prédation, la nuisance et la duplicité des personnages tels que Gbon Ma Gbon et Jean Acka que d'une part Maxwell considère comme un obstacle possible pour son amour entre lui et Minna. Gbon Ma Gbon est son ennemi naturel. D'autre part, Énéas et Sonia considèrent Acka et ses hommes comme des « types [qui] sont des traqués et ils traquent à leur tour plus faible qu'eux. Ils n'ont rien pour transcender leur libido. »⁴⁴⁵ Dans *Perdre le corps*, pour le narrateur, Gbon Ma Gbon est de nature un prédateur qui vit de la chair des autres. Ne dira-t-il pas ce jugement de Gbon Ma Gbon dans cet extrait :

*Le seul et unique ennemi déclaré de l'homme, c'est un autre homme. L'homme, le seul vivant qui tue en sachant qu'il fait mal. Capable de cette chose simple mais réservée aux humains seuls : la duplicité. D'où ce besoin qui lui est aussi propre de disposer d'une arme de protection suprême. La malveillance des humains entre eux n'est pas toujours visible. Les animaux sont francs – rusés parfois, oui, mais francs ; pas les hommes.*⁴⁴⁶

La poétique de la ville ne se limite pas au simple jugement de Maxwell, à partir de cette situation déconcertante, il ira jusqu'à généraliser son « Pays infect ! »,⁴⁴⁷ le Togo, parce que sachant que sa riposte devant l'homme d'affaires Gbon Ma Gbon par les insultes, sera l'occasion pour ce dernier de faire recours à la « police corrompue et abjecte »⁴⁴⁸ qui fera davantage obstacle à sa relation intime avec Minna en le mettant dans des conditions carcérales. Le statut social de Maxwell représente un handicap économique pour lui, devant Gbon Ma Gbon, sans doute parce qu'il est moins nanti et qu'il est un banlieusard qui s'initie aux affaires. Bien que les banlieues urbaines ne soient pas très représentées dans le récit, elles sont tout de même évoquées par le narrateur. Nous savons que Maxwell habite le quartier Forever à partir des présentations qu'il a fait avec Jean Adodo au début du récit. Les banlieusards et les banlieues représentent un intérêt social pour la poétique de la ville car elles permettent de les confronter aux quartiers de luxe et de lire l'écart qui les sépare. Les exclus

⁴⁴⁵ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.136

⁴⁴⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.109

⁴⁴⁷ *Ibid.* p.110

⁴⁴⁸ *Idem*

de la société sont les immigrés, les clochards, les chômeurs, les banlieusards, les squats, les prostitués, les paysans ou les pauvres. Dans *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, les personnages suivants : Énéas, Sonia et Maxwell intègrent tous le mythe de « la dérive de l'homme traqué »⁴⁴⁹ initié par Pierre Sansot dans son ouvrage, *Poétique de la ville*. Sansot pense que l'homme traqué est une révolte institutionnelle qui reconquiert la ville :

*Sous le regard de l'homme traqué, la ville se met à exister intensément, elle se découpe et elle s'articule mieux. Par l'enthousiasme des révoltés, la ville reconquiert son unité et elle cesse de s'étaler dans la platitude. L'homme marginal est à la recherche d'une complétude qui se donne comme la marque de toute conscience mais dont nous nous sommes détournés, en fuyant notre condition humaine ; plus précisément en considérant comme « normale » une situation inhumaine.*⁴⁵⁰

La recherche de cette complétude dont parle Pierre Sansot est dans *Perdre le corps*. Il s'agit du respect de la femme, le respect de sa dignité et la loyauté pour l'amante que Maxwell voue à Minna, sa bien-aimée et que Gbon Ma Gbon veut désacraliser avec ses avoirs. La colère du héros est à la mesure de : « – Deux cent mille. La négociation est possible. »⁴⁵¹ que lui propose Gbon Ma Gbon. Dans *Delikatessen*, cette complétude est le respect de la dignité humaine et l'honneur pour l'homme.

La théorie de l'homme traqué inspirée par Pierre Sansot s'exécute à ce niveau car l'universitaire nous fait savoir qu'un homme traqué n'est pas seulement un criminel qui cavale devant la police ou un chômeur qui est triste parce qu'il n'a pas d'emploi ou encore un ancien bagnard qui sort fraîchement de prison. L'homme traqué a des traits particuliers car c'est lui qui donne sens à la ville et c'est lui qui est choisi pour être traqué à cause de ses conditions sociale et psychologique. Ces caractéristiques permettent de comprendre que la ville représente un danger permanent, une prédatrice pour les héros et les adjutants à travers les institutions qui sont également corrompues. Pierre Sansot affirme davantage : « Mais, en général, c'est l'homme traqué qui ouvre douloureusement son chemin, qui effectue le chemin de croix d'un citoyen. Tandis que les autres reposent et vivent dans l'intégration il assume pour sa part l'inconfort d'être une subjectivité, il réinvente l'espace. »⁴⁵² La ville est donc un lieu anthropophage qui absorbe sans scrupule l'homme. La poétique de la ville peut être lue et étudiée à travers la nature prédatrice de Paris et Lomé. Justine Wright, Énéas, Sonias et Maxwell ont une imagination victimaire de leurs villes de résidence de par leurs impressions,

⁴⁴⁹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.123

⁴⁵⁰ *Idem*

⁴⁵¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.108

⁴⁵² Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.124

leurs sentiments et leur subjectivité. Ces personnages imaginent leur ville comme une carnassière qui dévore. À travers ses propos adressés à Jean Adodo, Maxwell fait une métaphore entre les hommes et les bêtes. Les hommes de Lomé, du Togo et même l'humanité toute entière sont des prédateurs qui traquent leurs proies. Cet extrait de courriel adressé à Jean Adodo justifie nos allégations :

Je t'écris ces impressions touristiques afin d'éviter de te dire le contenu de mon week-end avec Minna. [...] Cela est interdit, sauf aux animaux qui ne savent pas ce qu'ils font. Seuls les fauves, les bêtes carnassières vivent légitimement en s'appropriant le corps d'autrui, n'est-ce pas? Nous serions comme des bêtes fauves si nous faisons ce qu'il nous plaît du corps des autres. Pourtant... Pourtant, monsieur, il y a des gens qui vivent ainsi dans Lomé ! Cette ville est pleine de bêtes dévoreuses, tu n'en as pas idée, monsieur ! Les femmes sont bouffées ici par des ogres. Et il n'y a aucun moyen de les affronter. Rien pour les dompter. Rien !⁴⁵³

Le caractère anthropophagique de la ville de Lomé se manifeste par l'aspect des lieux, l'environnement insalubre de cette ville est hostile à l'amour, compte tenu de son aspect affect, infect et crasseux. De même que le climat et l'aspect naturel viennent faire obstruction à l'amour envisagé par le héros et accentuent davantage sa haine et sa frustration contre la ville de Lomé. La pluie est symbolique dans ce passage. Elle vient comme un obstacle à la rencontre entre Maxwell et Minna. L'on peut constater que la nature et le climat de la ville s'opposent à l'union des deux personnages en faveur du riche personnage Gbon Ma Gbon qui profite de l'intempérie pour envoyer sa voiture 4x4 porter Minna et ses collègues. Nous pouvons le lire dans ce passage :

La pluie, d'abord sous forme d'orage, a commencé vers quatre heures de l'après-midi. En moins de dix minutes, le soleil a disparu, le vent s'est mis à balayer violemment les rues, les maisons, tout. Le ciel s'est assombri. Une averse d'abord ; drue et oblique. Tout a été instantanément inondé. [...] Minna me répond et me rassure. Elle et ses collègues ont une solution heureuse pour rentrer. [...] Tout vous humilie dans ce pays. La pluie, le soleil, la poussière, les hommes... Tout !⁴⁵⁴

Pierre Sansot a étudié le phénomène de la pluie sur la ville dans son ouvrage. Il a consacré plusieurs travaux notamment sur l'eau et la pluie dans la ville. Dans un chapitre intitulé : « L'arrivée sous la pluie dans la petite ville »,⁴⁵⁵ de l'ouvrage *Poétique de la ville*, nous n'en retiendrons que la symbolique de la pluie et ses effets phénoménologiques. Pour Pierre Sansot, l'arrivée du promeneur dans la ville sous l'œil de la camera et sous la pluie est fort symbolique. La pluie change la ville par sa variation atmosphérique. La pluie change le

⁴⁵³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.155

⁴⁵⁴ *Ibid.* p.118

⁴⁵⁵ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op.cit. p.93

regard, elle transforme le paysage, pas en la mouillant ou en la rendant humide mais elle attribue le silence et la souplesse au paysage. La pluie neutralise la ville et la vide. La pluie trahit la présence de l'étranger dans la ville tout en créant le vide et le silence. La venue de l'étranger est marquée par la pluie. La pluie qui tombe sur la ville donne un sens symbolique. Étant donné qu'elle oblige les citoyens à se calfeutrer dans leur demeure, elle stoppe toutes sortes d'activités métropolitaines, elle signale parfois un mauvais présage ou un événement qui va surgir. En effet, la symbolique de la pluie qui tombe sur la ville de Lomé a eu pour résultat, l'opportunité que Gbon Ma Gbon a profité en envoyant son chauffeur conduire Minna et ses collègues chez elles :

C'est le soir, tard, qu'elle m'informe de ladite « solution heureuse ». J'ai été mortifié toute la nuit. Je n'ai pu trouver le sommeil. Cet homme, ce vendeur d'appareils électroménagers en face du pressing, l'a fait ramener à la maison par son chauffeur ! Dans sa Toyota 4×4... Confortablement et à l'abri de la pluie et de la boue... Il attend, il patiente. La vie, le pays, les intempéries, tout lui est favorable.⁴⁵⁶

Nous pouvons lire cette haine de la ville que le personnage éprouve. La ville de Lomé est également hostile à l'amour. Lomé fait d'eux des proies non seulement pour Maxwell mais également pour Minna qui en est la cible principale pour Gbon Ma Gbon car ce dernier pense qu'il peut l'acheter avec sa fortune.

Cet environnement insalubre dans lequel évoluent les deux personnages les oblige à s'exiler hors de Lomé afin de vivre pleinement leur idylle. Ça pose le problème d'infrastructures, d'hygiène, de salubrité dans Lomé et dans le Togo entier. Dans une émission littéraire et culturelle dans la chaîne française, Radio France Internationale désignée sous le sigle RFI, Théo Ananissoh a été l'invité de « De vive(s) voix » animée par Pascal Paradou et Cécile Lavolot. Voici un extrait de réponse que nous ne prétendons pas être fidèle et que l'écrivain donne en rapport à l'aspect insalubre de Lomé dans son récit :

Un jeune personnage de vingt-huit ans, Maxwell Siti dans le roman, il tombe fou amoureux de Minna qui est une jeune femme, et c'est au début donc qu'il se pose la question de savoir où aller, où sortir, enfin voilà dans quel endroit se rendre avec elle pour vivre pleinement cet amour, il constate soudain, il prend comme conscience qu'il ne trouve pas un endroit pour prier et donc il constate et il se dit que Lomé n'est pas une ville.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.119

⁴⁵⁷ Emission « De Vive (s) voix », RFI, entretien entre Pascal Paradou et Théo Ananissoh, <https://www.rfi.fr/de-vive-s-voix>, publié le 11/05/2021. Version audio, consulté le 2 août 2022, 10h30 min.

À partir de cet extrait, l'on peut constater le caractère insalubre et crasseux de la ville de Lomé et également des autres personnages qui font obstruction à l'amour des personnages. L'exil ou le déplacement des personnages est une conséquence directe de l'hostilité de la ville. Nous pouvons lire cette description dans un ultime courriel que Maxwell émet à Jean Adodo : « Nous avons rendez-vous samedi soir. Cela me revient sans cesse à l'esprit. Et je découvre que Lomé est sale ! Lomé ne permet pas l'amour. Il y aurait une promenade sur le front de mer à Lomé, je lui proposerais de marcher le long de l'Océan, après le dîner. »⁴⁵⁸ En dehors de cette cannibalisation urbaine qui broie les personnages, l'on peut également constater que les personnages prédateurs font usages de la ruse, de la corruption et de la duplicité dans le but de mépriser d'autres personnages. L'étape du travail qui suit consistera à présenter les stratégies employées par certains personnages prédateurs comme Gbon Ma Gbon dans *Perdre le corps* et le colonel Jean Acka, dans *Delikatessen* qui sont tous deux des personnages véreux et rusés et qui veulent dissuader, influencer, terroriser et intimider les autres personnages afin qu'ils leur subissent.

II.2. L'apologie de la ruse dans la ville

La dégradation et la fragmentation de la ville dans l'imaginaire des personnages de *Perdre le corps* et *Delikatessen* de Théo Ananissoh découle de « l'ambivalence axiologique »⁴⁵⁹ de certains autres personnages qui font usage de la duplicité, de la corruption et de la ruse afin d'atteindre leur but machiavélique. La ville apparaît comme un univers infernal de nature prédatrice et anthropophagique qui broie et étouffe les habitants. L'éloge de la ruse dans la ville et la corruption de certains personnages sont des facteurs qui entravent le bien-être du héros.

La ruse a toujours été un jeu de perception et un jeu d'intérêt pour les personnages dans la littérature. Depuis l'époque de la mythologie grecque jusqu'à nos jours, la ruse est employée par les personnages afin d'atteindre leur objectif. Jean-Vincent Holeindre a étudié l'ambivalence et la transgression de la ruse dans son article intitulé : *une ruse transgressive*. Afin de présenter le caractère ambivalent de la ruse, il a pris comme exemple « la théogonie d'Hésiode »⁴⁶⁰ qui relate le mythe de création de l'univers par les dieux. Pour lui, la ruse de Gaïa, la terre a permis non seulement de se séparer d'Ouranos, le ciel mais aussi de provoquer

⁴⁵⁸ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.87

⁴⁵⁹ Hanane Essaydi, Université Ibn Zohr Agadir Maroc, *Quelques aspect du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone : Le Pleurer-rire d'Henri Lopes*, In Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, op.cit. p.32

⁴⁶⁰ Jean- Vincent Holeindre, *Une ruse transgressive*, En ligne, consulté le 04/09/2022. p.5

un nouvel ordre théogonique et cosmogonique. En effet, Ouranos, le ciel était toujours couché sur Gaïa, la terre qui souffrait sous l'étreinte de son conjoint, de plus Ouranos l'empêchait d'accoucher les enfants qu'elle concevait. Il les cachait dans le sein de la terre. Gaïa conçut la ruse, elle a créé une serpe dans laquelle, elle a caché son plus jeune fils, Cronos dont son rôle était de trancher les parties génitales de son père Ouranos afin qu'il ne féconde plus Gaïa. Ouranos a quitté les entrailles de la terre en gémissant de douleurs. Ce qui entraînera comme conséquences la séparation du ciel et de la terre et la formation d'un nouveau monde. Puis il y a également Cronos qui a remplacé son père Ouranos à la tête du Panthéon. On peut constater que la ruse de Gaïa, la terre a permis de révolutionner un nouvel ordre théogonique et cosmique.

Cette révolution est symbolique chez le narrateur Maxwell Sitti. Son statut fait de lui un être marginalisé, provoqué par l'homme d'affaires, Gbon Ma Gbon et le commissaire de police, Kpégba. En effet, Gbon Ma Gbon dont l'objectif était d'acheter Minna par le canal de Maxwell Sitti, a décidé d'employer les menaces et la ruse afin de persuader ce dernier d'accepter l'argent offert. L'homme d'affaires fait appel également à un commissaire corrompu dans l'intention de l'intimider : « — Mon frère ! Fais comme tu veux. Moi, je t'ai donné le conseil que je croyais sage. Maintenant, là, on m'a chargé de te dire de monter au bureau. Y a un commissaire blibo1 qui t'y attend. Va écouter ce qu'ils ont à te dire poliment. C'est mieux d'être convoqué ici qu'ailleurs, comprends-tu ? »⁴⁶¹ La ruse employée par Gbon Ma Gbon apparaît ici comme une transgression aux valeurs axiologiques et éthiques. Dans *Delikatessen*, l'on peut observer également cette même stratégie avec le colonel Jean Acka qui après avoir fait kidnapper Énéas et l'éjecter à Porto Seguro, décide de le faire espionner à nouveau, cette fois lorsqu'il est avec Apolline en enregistrant leurs scènes érotiques. Jean Acka présentera d'ailleurs l'enregistrement à Sonia dans l'espoir de décourager définitivement cette dernière de s'approcher d'Énéas.

Pour Jean-Vincent Holeindre, les hommes font usage de toutes les ressources de leur intelligence afin d'atteindre leur dessein, faute d'affronter frontalement leurs rivaux, ces hommes utilisent des voies détournées. La ruse est propre à l'ontologie universelle, elle concerne les animaux, les humains et elle peuple leur imaginaire. Elle est un procédé tactique dont le but est de tromper, de dissimuler et de provoquer la surprise :

Ce que la ruse transgresse, ce ne sont pas simplement les normes sociales ou les règles d'action ; la ruse vise, plus profondément, à transgresser cette frontière

⁴⁶¹ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.148

*fondatrice entre le vrai et le faux, frontière essentielle car elle fonde notre représentation du monde. La ruse est une transgression en tant qu'elle consiste à tromper autrui sur ce qu'il perçoit comme vrai ou faux, à le détourner du vrai tout en l'incitant à croire le faux.*⁴⁶²

Cet extrait nous donne déjà le caractère négatif de la ruse dont la fonction est de provoquer la duplicité, le faux et la valorisation de la contre-valeur. Gbon Ma Gbon utilise la ruse en corrompant le commissaire de police Kpégba et en accusant Maxwell Sitti de diffamations. L'homme d'affaires et le commissaire ont fait convoquer le jeune héros dans l'intention de lui faire un procès absurde et arbitraire, cherchant à le faire passer aux aveux. Mais cette duplicité ne s'est pas arrêtée au procès banal, il a tenté une fois de plus de corrompre Maxwell Sitti en présence du commissaire de police : « Gbon Ma Gbon prend alors une enveloppe posée sur la table et la tend vers moi. — C'est quoi ? demandé-je, y voyant le traquenard que je dois craindre. — Un petit dédommagement, dit Gbon Ma Gbon ; pour m'excuser. Oublions tout. [...] — Monsieur Sitti, m'interpelle le commissaire, ça ne se refuse pas, une enveloppe de cent mille pouemis ! »⁴⁶³ L'auteur représente la nature d'une ville corrompue. Il dépeint les tares de cette ville manipulatrice et mesquine où seuls les personnages nantis ont droit à l'estime des pouvoirs publics. Le commissaire de police, Kpégba est un personnage caricatural et par antonomase une figure typique du pouvoir public corrompu et une figure emblématique de la police ripou dans les récits postcoloniaux qui mettent en exergue une instabilité sociale et une vision négative du continent africain. Par ailleurs, l'usage de la ruse n'a pas pour seul dessein la tromperie. Elle peut aussi être une arme de défense et de déstabilisation, voir une arme de protection.

Dans *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, l'éloge de la ruse prend une dimension ambivalente. La ruse se situe aux antipodes du bien et du mal, du positif et du négatif. Elle est utilisée par les personnages selon les intentions et les motivations de ces personnages. D'un côté, elle implique une violation de la norme et de l'éthique, de l'autre côté elle implique l'intelligence. C'est cette intelligence qui est la nature de Maxwell Sitti, qui fait usage de la ruse afin de banaliser et d'ébranler la réputation de Gbon Ma Gbon. La stratégie de ruse employée par Maxwell Sitti est ce que Jean-Vincent Holeindre appelle l' : « ambivalence de la ruse, [l'] ambivalence de la transgression ».⁴⁶⁴ L'un des versants de l'aspect positif de la ruse est lié au savoir-faire : « Dans un monde humain soumis à l'incertitude et au conflit, la

⁴⁶² Jean- Vincent Holeindre, *une ruse transgressive*, op.cit. p.5

⁴⁶³ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.152

⁴⁶⁴ Jean- Vincent Holeindre, *une ruse transgressive*, op.cit. p.5

ruse n'est pas seulement un outil, elle doit aussi être considérée comme une composante essentielle de l'intelligence pratique. »⁴⁶⁵

La ruse apparaît là comme une riposte à une attaque, elle permet de neutraliser l'ennemi. Elle permet également de jouer le rôle de dissidence, il s'agit là de créer « de nouveaux système de valeur. »⁴⁶⁶ Dans *Delikatessen* et *Perdre le corps*, les personnages Énéas, Sonia et Maxwell sont des dissidents qui s'opposent respectivement au colonel Jean Acka et à l'homme d'affaires véreux, Gbon Ma Gbon, de même qu'à une société corrompue et fragilisée. À la réflexion de savoir : « [...] si la ruse, comme forme sociale de la transgression, porte nécessairement en elle un nouvel ordre. N'existe-t-il pas des ruses transgressives qui conduisent à la dissolution de l'ordre ancien sans rien créer de nouveau ni de fécond socialement ? »⁴⁶⁷ Jean-Vincent Holeindre compare deux figures qui font usage de la ruse. En premier, on a le dissident et en second, c'est le délinquant. Tous les deux figures font recours à la ruse. Le dissident utilise la ruse afin de modifier l'ordre établi, il s'oppose à une idéologie dominante, la ruse apparaît alors comme une arme de défense. Le dissident est dans la clandestinité, il est moins fort mais sa ruse a pour but de le défendre et de le prémunir contre les assauts du pouvoir. On constate par là une subversion contre les antivaleurs, un univers carnavalesque de désordre contre la société préétablie dont parle Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*⁴⁶⁸.

Cette dissidence est observée chez tous les héros des romans du corpus étudié notamment Justine Wright, qui, devant une institution policière incompétente décide d'enquêter elle-même pour retrouver les fugitifs qui ont renversé son fils. Énéas et Sonia ont feint de se quereller pour induire Jean Acka à l'erreur, sans omettre qu'à la fin du récit, Sonia décidera de se déshabiller en milieu publique devant Jean Acka afin de l'humilier et de mettre définitivement fin à l'oppression : « Tu es folle ! (Il se vrille la tempe de l'index.) Complètement folle ! » Sonia est silencieuse. Ses yeux ne lâchent pas Acka. Elle est en train de dégrafer dans le dos le soutien-gorge qui, bientôt, rejoint la chemise. La vue des seins pulpeux désorganise Acka. »⁴⁶⁹ La ruse employée par Maxwell est la fausse rumeur informée à Minna concernant l'homme d'affaires, Gbon Ma Gbon qu'il est malade de sida. Cette stratégie est de répandre la rumeur dans Lomé afin d'altérer la réputation de l'homme

⁴⁶⁵ *Ibid.* pp.2-3

⁴⁶⁶ *Ibid.* p.7

⁴⁶⁷ *Idem*

⁴⁶⁸ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de minuit, 1979, *op.cit.*

⁴⁶⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.173

d'affaires : « Il faut démolir Gbon Ma Gbon complètement, définitivement. — Informe les autres de la rumeur qu'il a le sida. À mon avis, ce n'est pas qu'une rumeur. Ce sont les médicaments qui le font grossir comme ça. Mais n'y faites pas allusion devant le vigile. »⁴⁷⁰ Cette fausse rumeur répandue par Maxwell est une stratégie pour sauvegarder et préserver Minna de l'homme d'affaires mais également pour détruire sa notoriété dans la ville de Lomé.

Jean-Vincent Holeindre précise : « La dissidence prend plutôt la forme de la ruse, qui est d'abord défensive : la ruse pour le dissident est ici un moyen de se dissimuler, de se prémunir contre les assauts du pouvoir en place et de préserver la clandestinité. [...] Qu'elle soit défensive ou offensive, la ruse est toujours un moyen de résister à l'oppression. »⁴⁷¹ Quant au délinquant, Jean-François Holeindre pense que celui-ci utilise la ruse dans l'intention de commettre des forfaits et des vols. Le délinquant agit pour son propre compte. La ruse permet au délinquant de faciliter le vol et de limiter les risques d'infractions :

*Dans les sociétés « ouvertes », le délinquant, dans un contexte où les systèmes de protection sont de plus en plus sophistiqués et traduisent la peur « libérale » de la prédation, peut lui aussi faire usage de la ruse pour commettre ses forfaits [...] Pour déjouer les systèmes de sécurité ou tromper la confiance d'autrui, le voleur va mettre en place un stratagème qui consiste, par exemple, à se faire passer pour ce qu'il n'est pas.*⁴⁷²

Ces allégations permettent de percevoir une distinction claire entre le dissident qui veut changer le monde et qui agit selon les règles de l'éthique contrairement au délinquant qui commet du brigandage et n'agit que pour lui-même. Nous pouvons ainsi établir d'abord un rapprochement analogique dans *Perdre le corps* de Théo Ananissoh entre le héros Maxwell Sitti qui est marginalisé, qui représente le dissident et qui veut changer l'ordre établi, l'anormalité. Ensuite, Gbon Ma Gbon qui est le délinquant. Ces deux personnages antagonistes utilisent la ruse qui prend une nature ambivalente dans le récit ; L'homme d'affaires ruse pour tromper, voler et corrompre le commissaire avec sa fortune. Quant à Maxwell Sitti, il prend la casquette d'un révolutionnaire marginalisé qui vit dans la clandestinité et qui veut ébranler, détruire pour mieux reconstruire. La ruse employée par Maxwell Sitti se situe au niveau de la rumeur qu'il a provoquée contre Gbon Ma Gbon afin de détruire sa réputation. Il a menti à Minna, au sujet de l'homme d'affaires, qu'il est atteint de sida. Nous avons dit précédemment que cette rumeur est une stratégie utilisée par le narrateur dans le but de protéger sa relation et son amie Minna contre l'homme d'affaires, mais aussi de

⁴⁷⁰ Théo Ananissoh, *Perdre le corps*, p.130

⁴⁷¹ Jean- Vincent Holeindre, *une ruse transgressive*, op.cit. p.7

⁴⁷² *Ibid.* pp.7-8

détruire sa réputation dans la ville de Lomé. La ruse prend là une dimension offensive et défensive contre l'ennemi. Elle donne à la ville une double nature, celle de la ville rusée et celle de la ville trompée. La délinquance est également observée chez le colonel Jean Acka qui agit de manière égoïste en spoliant le contribuable de l'état et les services spéciaux de l'état pour concurrencer Énéas en l'espionnant, en le faisant kidnapper, en offrant la « montre-bracelet plaqué or »⁴⁷³ ou « des billets de banque »⁴⁷⁴ à Sonia pour acheter son amour. Ce sont des stratégies déloyales du personnage qui sont liées à la ruse et à la délinquance.

II.3. Un traquenard voilé par un dîner : vision erronée de la ville

La poétique de la cité c'est également l'apologie de ruse, la triche et la mesquinerie des citadins. Elle se lit comme un traquenard avec Pierre Sansot qui a théorisé la ville sous une approche objectale en tant que « la dérive de l'homme traqué »⁴⁷⁵ En effet Sonia et son amant Énéas sont traqués dans la ville. La beauté aphrodisiaque de ce personnage féminin fait d'elle une victime sexuelle dont ses prédateurs veulent en tirer leurs extases libidinales. Sonia est traquée parce qu'elle est une femme dans une ville sexiste, un pays phallocentrique où « L'homme est le seul animal qui tape sa femelle, [...] »⁴⁷⁶ Sonia prend rapidement conscience qu'« Elle se retrouve, là, comme un gibier en pleine zone de chasse. »⁴⁷⁷ La ville de Lomé fragilise l'héroïne en la marginalisant. Lomé comprime et conspire contre Sonia de part et d'autre, elle a été une victime dans son mariage, croyant échapper en tentant de divorcer, elle devient un gibier dans Lomé, « une jolie pute ! »⁴⁷⁸ Sonia n'est pas libre de ses mouvements, elle est surveillée et épiée par les hommes du patron de la surveillance du territoire. Pire encore, Jean Acka marionnettise Sonia à sa guise en lui offrant un dîner « Au Safari »,⁴⁷⁹ un hôtel situé à Porto Seguro, ce non-lieu symbolique où elle a l'habitude de se rencontrer avec son amant Énéas. Jean Acka a délibérément et intentionnellement programmé le rendez-vous dans cet hôtel sachant qu'Énéas et Sonia étaient ensemble dans ces locaux quelques jours plutôt. Jean Acka est un prédateur redoutable pour Sonia, elle craint qu'en s'opposant à lui, il profitera de son influence afin de mettre fin à ses émissions à la télé et à la radio. Acka est perçu dans l'imaginaire de l'héroïne comme une créature infernale qui la

⁴⁷³ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.63

⁴⁷⁴ *Ibid.* p.64

⁴⁷⁵ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op.cit.* p.123

⁴⁷⁶ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.113

⁴⁷⁷ *Ibid.* p.137

⁴⁷⁸ *Idem*

⁴⁷⁹ *Ibid.* pp.116-136

réduit à une proie. Elle songe de cette manière à son existence tourmentée dans son appartement :

Sa mère – directrice d'école primaire à la retraite –, femme de caractère qui s'était vite séparée elle-même du père de Sonia, a dit à sa fille : « Prends quelques années de plaisir et d'insouciance. Le mariage a toujours été une folie. Une folie obligée pour les femmes, comme l'accouchement. » Et voilà qu'Acka, tel le diable, lui tombe dessus avec un autre bon gros panier de tourments. Comme s'il était de mèche avec son futur ex-mari. Non. Simplement, Acka, comme d'autres, a appris qu'elle divorçait. Libre, elle est une cible, une proie.⁴⁸⁰

Par ailleurs, la mise sur pied de traquenard est voilée afin de tirer profit du jeu sexuel pour ne pas dire du jeu de séduction chez certains personnages masculins car « Séduire est très différent de draguer »⁴⁸¹ comme l'affirment Claude Degrèse et Patrick Amory. La ville est le lieu de harcèlements des femmes, c'est le lieu d'intimidation contre la femme, c'est la déconsidération et la délégitimation de la femme. En effet Sonia Sika est une proie pour les hommes dans *Delikatessen*. Sa beauté naturelle, sa morphologie stéatopyge, aphrodisiaque et son statut de femme en cours de divorce font d'elle une proie et une victime idéale pour les hommes de la ville de Lomé. Cette situation dégradante amène le personnage principal à méditer sur son existence sur terre. Victime de violence conjugale par un mari aigri et jaloux, Sonia pense retrouver la paix et la liberté en divorçant, mais la société tout entière qui est une société sexiste et machiste la conçoit comme une amante idéale, un objet sexuel ou une prostituée:

Énéas a raison. C'est de sa vie qu'il s'agit. Il lui faut se défendre contre la nuisance de cet homme. Avec Victor également, c'est fini. En vérité, son mariage la protégeait. Elle se retrouve, là, comme un gibier en pleine zone de chasse. Même ce gros François qui a aussitôt surgi. Victor qui n'a jamais osé lui dire un mot sibyllin avant d'apprendre qu'elle s'était séparée de son mari... Et maintenant ce Jean Acka... Bientôt, d'autres qu'elle ne voit ou ne devine pas mais qui sont en lice dans leur propre tête. Pute ! Ils la voient tous comme une jolie pute ! Ou à peu près. Mon Dieu ! Pourquoi ? La télé, bien entendu. Cette émission où elle ne reçoit pas moins d'une demi-douzaine d'invités à chaque fois.⁴⁸²

Cette tragédie urbaine a victimisé Sonia et fait d'elle la principale responsable de ses malheurs et des malheurs des autres, voilà là la poétique de la ville, une ville qui marginalise, qui engouffre et qui stéréotype comme le pense Christiane Bernier qui dit : « L'oubli de la femme, son engouffrement dans l'Homme, versions caricaturales ou stéréotypées de la

⁴⁸⁰ *Ibid.* p.110

⁴⁸¹ Claude Degrèse et Patrick Amory, *Le grand jeu de la séduction*, Paris, Robert Laffont, 1986, p.18

⁴⁸² Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.137

Femme, la femme responsable de tous les maux (ce qui équivaut à négliger, à inventer et à inférioriser les femmes), ce sont là les pires péchés du savoir patriarcal, un savoir que les féministes analysent, mettent en question, et tentent de transformer. »⁴⁸³ Ce stéréotype amène les autres à comploter contre Sonia Sika. Elle n'est à l'abri d'aucune hostilité. Femmes comme hommes font de Sonia, une victime, et lui en veulent à cause de sa beauté. Les femmes la considèrent comme une briseuse de ménage pendant que les hommes la considèrent comme un objet sexuel, « comme une jolie pute ! »⁴⁸⁴ Ne le pense-t-elle pas in petto dans son appartement lorsqu'elle ressasse sans cesse ces tribulations violentes qui l'animent ? Sonia soliloque sur sa vie, sur son existence, sur la machination événementielle préparée contre elle :

*Il y est avec sa femme – qui appartient au clan présidentiel, soit dit en passant. Le soupçon vient alors à Sonia. N'est-ce pas là une vengeance de la femme de Victor ? Personne paisible au demeurant ; un peu sotte en vérité et chaque jour aux anges d'avoir reçu d'un sort trop généreux un mari comme Victor. Elle est au courant ! [...] Cette femme, l'épouse de Victor, a envoyé Acka contre elle, Sonia ! Complot ! Elle est victime d'une machination. [...] Sonia se relève en sursaut, comme si quelque chose l'avait piquée dans le dos. Assise, le cœur agité, elle fixe le ventilateur. Elle se voit saisie, neutralisée, détruite. Jalousie !*⁴⁸⁵

C'est cette machination et cette vengeance contre Sonia qui provoqueront le rendez-vous à Porto Seguro, une zone périphérique de Lomé, dans l'hôtel Safari, le fameux hôtel symbolique. Cette situation renforce davantage l'angoisse et le suspense du lecteur qui manifeste sa curiosité de savoir pourquoi le deuxième rendez-vous du colonel Acka est programmé par lui dans cet hôtel Safari. Voilà donc ce dynamisme spatial du personnage, ce rendez-vous provocateur et sournois, ce guet-apens voilé sous un dîner dans l'hôtel le Safari. Le lecteur comprendra plus tard les enjeux de ce rendez-vous. En fait cette rencontre est due à la malice de Jean Acka qui la faisait surveiller depuis des lustres et qui savait que l'hôtel Safari est un lieu symbolique pour Sonia, d'autant qu'elle était là, il y a quelques jours avec son amant, Énéas. Cette situation provoque le courroux et la stupéfaction de Sonia. Théo Ananissoh amène le lecteur dans un suspense croissant, la poésie et la subtilité de son écriture sur la ville démontre le caractère réaliste du roman, on aurait dit que le lecteur se retrouve devant le grand écran du cinéma où il aperçoit ce grand méchant personnage qui pour parfaire son plan diabolique et ajouter la cerise sur le gâteau, sort sa dernière carte de poker

⁴⁸³ Christiane Bernier, *Compte rendu de [Normes et marginalités. Comportements féminins aux 19e et 20e siècles]*, Recherches féministes, 5(1), 186–189. <https://doi.org/10.7202/057683ar>. 1992. p.2

⁴⁸⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.137

⁴⁸⁵ *Ibid.* p.112

afin de mettre fin au jeu de l'intrigue. Jean Acka a justement abattu sa dernière carte afin de décourager Sonia et à l'amener à oublier définitivement Énéas. Il a usé de la malice et de la provocation :

Acka, l'air détaché, introduit la fiche dans l'appareil. Il tend ensuite les oreillettes à Sonia. Halètements, gémissements. Deux personnes font l'amour. Des sons typiques, expressifs. Veut-il l'allumer ? Comme ça ? Le mépris s'accroît dans l'âme de Sonia. Puis, soudain, des paroles claires. Des mots distincts. Le cœur de Sonia fait un bond. La voix d'Énéas ! Elle s'arrache les oreillettes, fixe Acka, le cœur agité. Il éteint l'appareil. Sonia ne dit rien, le regard déplacé vers un point quelconque loin de la paillote. « Hier nuit, à l'hôtel Océan d'Aného », commente Acka avec calme. Sonia est désespérée. C'est comme si Acka lui avait donné une gifle, ou jeté au visage le contenu de son verre. Cet homme est impossible ! Inadmissible.⁴⁸⁶

La poétique de la ville se dévoile progressivement à travers l'art du personnage Jean Acka à manipuler facilement les autres personnages à sa guise. Cette stratégie est le couronnement de son plan diabolique, faire écouter à Sonia l'enregistrement de son amant en plein acte sexuel avec une autre femme. La ville devient une manipulatrice qui marionnettise ses habitants à sa guise. À lumière de cet extrait et de l'ensemble de l'analyse, l'on peut dire avec Bertrand Gervais que « la ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou, à l'opposé, un symptôme. »⁴⁸⁷ Ce symptôme est le reflet de la prédation, de la marginalisation, de la victimisation du personnage féminin. Ce symptôme, est ce dynamisme spatial imposé aux personnages semé d'embûches et de ruses. Étudier la poétique de la ville, c'est étudier ce rapport de forces conflictuelles entre les personnages dans un espace urbain.

Par ailleurs, nous pouvons dire également qu'Énéas est un homme traqué. Son statut d'étranger et sa marge sociale font d'Énéas un gibier à traquer. La ville de Lomé constitue là une ville prédatrice et froide qui macère son personnage, la ville « prend la configuration d'un vaste macérage où pataugent les individus en mal d'identité. »⁴⁸⁸ Pierre Sansot en avait fait cette lecture de la ville, lorsque qu'il lui attribue une configuration de traquenard, ce constat est un axiome du caractère prédateur de la ville. Lomé traque l'étranger, elle traque l'homme marginal qu'est Énéas. Il est un axiome qui lui donne ce sens, une contribution symbolique de « la dérive de l'homme traqué »⁴⁸⁹ Cette contribution de l'anthropologue y permet de percevoir dans cette dérive de l'homme traqué, un dévoilement de la ville qui subit

⁴⁸⁶ *Ibid.* p.169

⁴⁸⁷ Bertrand Gervais, *L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville, op.cit.* p. 12

⁴⁸⁸ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville, op.cit.* p. 29

⁴⁸⁹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville, op.cit.* p.123

l'inhumanité de ses habitants. Symboliquement l'homme poursuivi est un fugitif, un fuyard, un suspect devant une ville inhumaine : « Il apparaît dès maintenant que l'inhumanité de la ville se manifeste à travers l'inhumanité qui est faite à l'homme traqué. »⁴⁹⁰ Bien évidemment, la ville de Lomé fait d'Énéas un fugitif, il ne souhaite plus être en contact avec Sonia qui représente pour lui un danger. Il va décider de se retirer de Lomé afin de s'éloigner d'elle et de ses prédateurs :

— *Je me retire un peu de Lomé. Je vais passer le week-end à Aného. Visiter quelques parents avant mon départ. Ils penseront que j'ai compris la leçon ; cela nous donne en outre un temps de réflexion. À toi surtout, parce qu'il est possible que tu sois dans un piège extrême. » [...] Énéas est envahi d'un sentiment qui est un mélange de tout ce que lui fait ressentir le pays, l'Afrique et son Histoire interminablement dégueulasse.*⁴⁹¹

Cette représentation psychique de la ville se généralise sur une conception irritée du pays, voire du continent africain. « Ce Pays »⁴⁹², ce syntagme nominal redondant à plusieurs reprises chez les personnages est la symbolique d'une indignation et d'une vision irritée de leur pays. Tanguy Wuillème en fait le constat dans son article lorsqu'il analyse l'écriture de Thomas Bernhard. Pour l'universitaire, le romancier Thomas Bernhard veut se constituer une identité personnelle capable de résister à toutes les falsifications historiques. Thomas Bernhard emploie un ton cynique et violent afin de rétablir la vérité et la vraisemblance. Tanguy Wuillème pense :

*La ville incarne cette puissance impersonnelle que les êtres souffrants tentent d'accuser sans pour autant la saisir en justice ou en écriture. [...] La ville est l'invention qui discipline, marginalise et détruit l'existence des individus. Elle ne crée pas un monde mais fait plutôt signe vers l'immonde. Le narrateur de ses livres se tient sur la crête d'une dialectique négative qui dénonce ce qui ne lui plaît pas, les ambiances qu'il trouve vulgaires, désagréables.*⁴⁹³

Ce cynisme et cette violence scripturale sont manifestes chez Théo Ananissoh qui va dans cette même perspective dans son écriture en dénonçant cette brutalité du régime militaire dans ce pays. Énéas est déchu et déçu par son pays, il est humilié. Pour Théo Ananissoh le Togo est dirigé par des « ignorants au pouvoir »⁴⁹⁴ là où « les intelligents » sont « contraints à l'exil »⁴⁹⁵. Théo Ananissoh dénonce violemment cette injustice que subissent les citoyens des

⁴⁹⁰ *Ibid.* p.127

⁴⁹¹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.107-108

⁴⁹² *Ibid.* pp.31-94-96-131

⁴⁹³ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville, op.cit.* p. 34

⁴⁹⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.134

⁴⁹⁵ *Idem*

pays africains. Énéas est conscient qu'il est traqué et il donne ses impressions à Sonia, sachant qu'elle constitue une cible : « Je suis touché parce que je suis en contact avec toi. Mais, toi, tu es ciblée, répète-t-il. Ta vie est en jeu. Ces types sont des traqués et ils traquent à leur tour plus faible qu'eux. Ils n'ont rien pour transcender leur libido. Rien d'autre que l'orifice féminin dont ils sont issus et où ils veulent se réfugier pour fuir leur condition de gibier ! »⁴⁹⁶ Ce constat est une accusation de la ville et du pays qui méprise les habitants. La ville est une répulsion irritée par les individus qui sont marginalisés.

III. DE LA MARGE À LA PÉRIPHÉRIE

La relation amoureuse entre Énéas et Sonia constitue un motif de l'intrigue dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh. En effet, cette relation crée des clivages et des marges à plusieurs niveaux de lecture : le premier niveau est celui de Sonia Sika elle-même, qui de par sa beauté hors du commun et sa stéatopygie, constitue l'objet de convoitise sexuelle chez les hommes de la ville. Elle est déjà une victime et nous pouvons considérer cette situation avec les féministes comme une marginalité féminine. Le deuxième niveau, c'est la marginalité qu'elle provoque autour d'elle, découlant de la concurrence et des rivalités entre ces hommes qui la convoitent. Énéas qui est son amant, en paie les frais et il est également un personnage marginalisé.

III.1. La métamorphose de la vénus en une proie urbaine

Étudier l'éthétique de la ville revient à observer le rapport social et marginal entre les personnages. C'est aussi observer le statut de la femme dans le roman urbain. Plusieurs auteurs se sont interrogés sur la place que la femme occupe dans ville, notamment Mohamed Bahi qui a étudié ce statut de la femme dans les romans de Tahar Ben Jelloun à travers son ouvrage intitulé : *La Ville e(s)t la femme : deux corps agressés*.⁴⁹⁷ Pour cet universitaire, la ville et la femme sont deux corps indissociablement opprimés et oppressés. La femme et la ville constituent une métonymie, une relation d'inclusion et de réflexion. L'espace urbain est le reflet de la femme et la femme reflète cet espace dans le roman urbain. C'est d'ailleurs ce que l'on peut convenir avec Mohamed Bahi qui pense :

La femme et la ville constituent deux miroirs réflecteurs dans les romans de Tahar Ben Jelloun : la femme se voit dans la ville et la ville dans la femme. La ville en tant

⁴⁹⁶ *Ibid.* p.136

⁴⁹⁷ Mohamed Bahi, *La Ville e(s)t la femme : deux corps agressés* In : *Femmes et villes [en ligne]*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2004 (généré le 05 août 2022).

*qu'espace topographique et la femme en tant que personnage sont deux métonymies permettant la découverte de la relation qui s'établit entre ces deux entités dans les textes de cet auteur. [...] De même que la ville attire des hommes, de même la femme séduit par sa beauté ; [...] La ville et la femme deviennent interchangeables, toutes les deux sont maudites,*⁴⁹⁸

Par cet extrait, l'on peut constater que la ville est un espace qui séduit et se laisse séduire. La présence de la femme dans la ville donne toujours le prétexte aux hommes de les séduire. *Delikatessen* de Théo Ananissoh présente l'image de Lomé à partir de son personnage féminin, Sonia Sika qui est convoitée par les hommes de Lomé. Dès le début de l'intrigue, en dehors d'Énéas, son amant, le lecteur peut voir plusieurs personnages masculins énigmatiques et mystérieux qui sont progressivement et rapidement présentés par le narrateur durant l'évolution du récit. Énéas est un rival de poids devant d'autres hommes mieux fortunés ou plus importants que lui :

*« Sonia, pourquoi ? fait l'homme, le ton tout d'un coup suppliant ou presque. Parce qu'il est jeune, c'est ça ? » Les vêtements d'Énéas et la petite boîte qu'il conduit ne suggèrent pas qu'il puisse être un rival sur un autre plan. Sonia est stupéfaite. « Je ne te comprends pas, François. C'est un ami, c'est tout. » Et elle se lève. « Rassieds-toi juste deux secondes, je t'en prie. » Sonia reprend place sur la chaise après un autre regard rapide vers la rue.*⁴⁹⁹

La déception de François à travers sa question est marquée par une certaine assurance au préalable qui fait penser que sa fortune aurait pu lui permettre de posséder Sonia. Cette convoitise provoque comme conséquence une marge en ce sens que Sonia devient un objet de fantasme dont on peut corrompre l'amour. Ces hommes qui gravitent autour d'elle ne la considèrent plus que comme un objet sexuel et un objet de fantasme qu'on peut acheter avec des biens matériels et des avoirs. Cette attitude sexiste est visible à travers le harcèlement et l'agression de certains personnages masculins. Ce harcèlement est d'abord symbolique et voilé, puis réel. Mohamed Bahi a étudié ce phénomène similaire dans les œuvres de Tahar Ben Jelloun en constatant que la femme est perçue sexuellement : « Ce qui est focalisé chez la femme, c'est uniquement certaines parties du corps, « cul », « fesses », « seins », les actions que s'imaginent les consommateurs, (« pétrifiant leur corps », « arrachage de robe », « soupèsent les fesses » révèlent la frustration sexuelle. »⁵⁰⁰ Par analogie, l'on peut observer dans *Delikatessen* à partir des premières pages de l'intrigue cette relation entre Énéas et Sonia. Le jeune poète, étant venu rendre visite à la dame ne peut retenir ses pulsions sexuelles

⁴⁹⁸ *Ibid.* pp.2-3

⁴⁹⁹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.13

⁵⁰⁰ Mohamed, Bahi, *La Ville e(s)t la femme : deux corps agressés*, op.cit. pp.2-3

dans le restaurant de Sonia. Malgré plusieurs tentatives de séduction dans le restaurant, puis dans sa voiture, à quelques pas du restaurant, il se résigne devant le refus de Sonia, sans doute craignant-elle la présence des autres prétendants dans les lieux :

Énéas peut enfin la caresser et l'embrasser sans retenue ou presque. Elle est assise, une jambe à moitié hors de la voiture. Ils se penchent l'un vers l'autre. Après la poitrine, la main d'Énéas s'introduit entre les cuisses, sous le tissu laineux de la robe. Progresses vers le fond, et se heurte au refus de Sonia. « Arrête ! Y a des passants. » Elle feint de scruter la pénombre à travers les rétroviseurs et autour du véhicule. Énéas ignore cette crainte, colle son visage contre le décolleté de la jeune femme. Il fait nuit ; les lumières du restaurant éclairent à peine ce côté-ci de la rue.⁵⁰¹

Sonia est courtisée par tous les hommes du récit, même Énéas qui n'en est pas exempt tout comme un autre personnage masculin, François, un homme d'affaires important de la ville de Lomé qui essaie de la séduire. Ce dernier est un homme marié ayant des enfants plus âgés que Sonia, il lui a promis des avoirs importants liés à l'immobilier : « Le titre foncier du terrain portera ton nom de jeune fille. » Sonia sourit à l'économie, fait mine de refermer la portière pour lui. Il rentre enfin le pied. « Je t'embrasse. Dors bien. »⁵⁰² Cette proposition de cadeaux à Sonia est une tentative d'achat de l'amour et de déconsidération. En fait la jeune femme ne s'attache pas au matériel proposé par ses courtisans mais elle prétend souhaiter une dignité que la plupart des hommes de la ville ne peuvent lui offrir. Aurélie Petitjean Pecqueux parle du phénomène de sexualité dans son article intitulé : *La sexualité dans les sagas familiales d'Isabel Allende : enjeux de pouvoir*. Pour elle, Isabel Allende démontre comment les personnages masculins des romans sont investis d'un comportement patriarcal soutenu par la société :

La sexualité est une forme d'ascendant de l'homme sur la femme. Dans les sagas familiales d'Isabel Allende, certaines figures masculines sont le symbole de la domination du puissant sur le faible. C'est le cas notamment des personnages qui incarnent des propriétaires terriens. Ils sont l'illustration du système patriarcal dont ils sont la clé de voûte.⁵⁰³

Aurélie Petitjean Pecqueux veut nous montrer là la tendance sexiste qui pousse certains personnages masculins des romans à penser qu'ils peuvent tout s'offrir avec leurs avoirs et leur pouvoir qui découlent de leur position sociale. C'est le cas justement des hommes de la ville de Lomé dans *Delikatessen* où le colonel Jean Acka qui est le patron de la surveillance

⁵⁰¹ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.8-9

⁵⁰² *Ibid.* p.20

⁵⁰³ Aurélie Petitjean, Pecqueux, *La sexualité dans les sagas familiales d'Isabel Allende : enjeux de pouvoir*, p.2

du territoire n'en fait pas exception à la règle surtout d'ailleurs que l'intrigue sera centrée sur ses actions jusqu'à la fin du récit. Ce protagoniste a également une considération fantasmagique et sexiste pour Sonia. Le lecteur remarquera d'ailleurs vers la fin du récit que toutes les tentatives courtisanesques ponctuées de somptueux cadeaux pour Sonia échoueront au point où il emploiera la ruse en faisant espionner et enregistrer Énéas dans ses étreintes avec Apolline dans l'hôtel Océan à Aného et en présentera cet enregistrement à Sonia dans l'intention de la dissuader à revoir Énéas. L'extrait suivant montre les offres qu'il fait à Sonia afin qu'elle devienne son amante :

Il tend à Sonia le paquet entouré d'un ruban jaune brillant joliment noué en nœud papillon. [...] Elle sort le bijou avec précaution, le tient entre les doigts de ses deux mains, semble se demander ensuite comment la porter. [...] Des billets de banque tout neufs qu'enserme une bandelette. Une liasse épaisse. Sonia n'en peut plus. Elle s'agite, fait les mimiques de surprise que l'on imagine, manifeste même de l'effroi.⁵⁰⁴

À travers cet extrait, l'on peut dire que la poétique de la ville est un jeu de séduction urbaine des personnages. La femme occupe une place importante dans la société et c'est elle qui donne sens à la ville parce qu'elle est courtisée par les hommes. Le roman du corpus s'identifie par ce caractère social des mœurs car la ville est le reflet des hommes qui la vivent de plusieurs manières. Elle est le lieu de marginalisation sociale, spatiale, sexuelle. Les grandes métropoles sont des lieux de la surmodernité avec la mise en valeur de biens accumulés. Certains personnages au fond monétaire protubérant veulent dépenser afin de mettre en valeur leurs avoirs. Leurs avoirs valorisent leur statut social et ils se servent de leurs biens afin d'assujettir les plus faibles. Après son enlèvement, Énéas en a d'ailleurs fait remarquer à ses dépens à Sonia, lorsqu'il dit : « Ces types sont des traqués et ils traquent à leur tour plus faible qu'eux. Ils n'ont rien pour transcender leur libido. Rien d'autre que l'orifice féminin dont ils sont issus et où ils veulent se réfugier pour fuir leur condition de gibier ! »⁵⁰⁵ Ces propos caractérisent là la nature dangereuse de l'homme qui traque la femme pour en faire des objets sexuels dans la ville. Mais la marginalité ne se limite pas au niveau de Sonia, surtout qu'autour d'elle d'autres personnages vont subir le désastre du colonel Jean Acka. Énéas en est une victime et pire encore, il est un étranger venu du Canada. Il est important d'en démontrer cette étape de ce travail, à savoir comment Énéas est considéré comme un étranger dans Lomé.

⁵⁰⁴ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.63-64

⁵⁰⁵ *Ibid.* p.136

III.2. Du Regard sur l'étranger

Tariq Ragi définit l'étranger de la manière suivante :

*L'étranger, [...] est défini par la négation: il est le "non-national", le "non-citoyen", le malvenu dans la mesure où sa seule présence suffit à invoquer le péril de l'invasion étrangère. Assimilé à un ennemi de l'intérieur, il est affublé d'une identité négative et toute la logique consiste alors en une stratégie de démarcation, de distanciation et de mise à l'écart. L'ignorance ou la méconnaissance se situe à la base du rapport de soi à l'autre, l'étranger cristallise donc la part obscure de soi, il représente cette image, ce fardeau dont chacun souhaite se délester.*⁵⁰⁶

Cet extrait pose le problème de l'altérité et de la sociabilité que l'étranger entretient avec les habitants dans la ville. À l'ère de la postmodernité et de la surmodernité, les grandes métropoles se sont transformées en lieux cosmopolites caractérisés par l'hétérogénéité des populations et le brassage culturel. Les villes deviennent les lieux de rencontres, de contact et de diversités culturelles, ce sont également les lieux de rapports avec autrui. Tariq Ragi voit en la ville : « le brassage des populations, la coexistence, voire la cohabitation des minorités eu égard notamment aux pratiques socio-culturelles d'implantation dans les quartiers. »⁵⁰⁷ Mais cette concentration de masse démographique pose un problème sérieux d'altérité, de désordre urbain, de suspicion, de haine, de peur, de crise, « de concurrence », « de voisin encombrant »⁵⁰⁸, de marge ou de marginalité. Christina Horvath a également émis cette crise d'altérité dans *Le roman urbain contemporain en France*. Pour elle, la marge dans le roman urbain est une actualité factuelle. Certains personnages du roman urbain sont situés aux marges de la société à cause de leur statut socio-économique ou à leur accès limité aux biens de consommation matérielle ou culturelle. Christina Horvath situe les personnages marginaux dans le roman urbain en tant que les sans-abris, les immigrés, ou les banlieusards. L'universitaire précise d'ailleurs à propos de l'immigré :

*La sensibilité sociale du roman urbain trouve un autre lieu d'investissement dans le personnage de l'immigré qui se définit également à travers les rapports privilégiés qu'il entretient avec la métropole cosmopolite à l'ère de la surmodernité. L'étranger, tout comme le flâneur, s'approprie l'espace urbain par une déambulation qui tient souvent de l'improvisation.*⁵⁰⁹

Cela voudrait dire que l'étranger de par son étrangeté est contraint à s'exiler ou à déambuler dans la ville. Dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh, le statut d'immigré d'Énéas le place déjà

⁵⁰⁶ Tariq Ragi, *L'étranger dans la ville ou le regard de l'autre sur soi*, <https://www.u-picardie.fr> p.1

⁵⁰⁷ *Idem*

⁵⁰⁸ *Ibid.* pp.2-3

⁵⁰⁹ Christina Horvath, 8. *Marges* In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022). p.13

manu militari à la frontière urbaine, à la marge et à la périphérie (si l'on peut s'exprimer de la sorte, c'est à la périphérie qu'il a été éjecté après son enlèvement). L'on considère Énéas en tant qu'étranger et immigré dans le récit en ce sens qu'il peut être étudié selon plusieurs disciplines connexes qui convergent vers la même sémantique de la notion d'étranger.

Avant de présenter les raisons de la marginalisation d'Énéas, nous allons d'abord définir le statut d'étranger d'Énéas avec Claude Raffestin qui a observé et défini cette notion dans son article intitulé : *Les villes à forte composante étrangère : Une mosaïque de territorialités*. Pour lui, l'urbanisation est sous-tendue par une série de principes telle que : la centralisation, la concentration, la verticalisation, la médiation, la mécanisation et l'hétérogénéité⁵¹⁰ Ces principes renvoient tous au même concept et convergent vers la même idée car leurs différentes appellations contrastent avec les différentes disciplines des sciences humaines. Claude Raffestin a donc retenu et étudié du point de vue anthropologique, l'hétérogénéité urbaine qui est « multiforme et elle caractérise des domaines aussi divers que la démographie, l'économie, la culture et la politique : "En ce sens, la ville est la forme la plus évoluée de l'interdépendance entre les hommes". L'hétérogénéité est, en somme, une des conditions de l'existence urbaine. »⁵¹¹ Pour lui, l'hétérogénéité urbaine est associée au territoire urbain qui contient des lieux bien définis liés aux activités et aux comportements des immigrants sur un espace. Afin d'approfondir et de contextualiser la notion d'hétérogénéité, Claude Raffestin s'est intéressé sur « l'hétérogénéité produite par le flux des immigrants, c'est-à-dire par des étrangers. »⁵¹² Il conclut par-là, en distinguant la notion d'étranger au sens étymologique du terme, c'est-à-dire « hors de »⁵¹³ et l'étranger défini au sens juridique du terme. Raffestin définit l'étranger de la manière suivante :

Du point de vue socio-géographique, je dirai que l'étranger est celui qui ne fait pas partie du groupe social politique du territoire dans lequel il vient s'installer. Dès lors, dans ces conditions, l'étranger au sens où je l'entends est un immigrant "hors de son lieu d'origine". Il peut donc s'agir autant d'un immigrant venant d'une zone rurale ou d'une autre ville de la même nation ou d'un immigrant d'origine rurale ou urbaine d'une autre nation que celle d'accueil. Il y a les autochtones, qui constituent un groupe installé dans le territoire urbain, et les immigrants.⁵¹⁴

⁵¹⁰ Claude Raffestin, *Les Villes à forte composante étrangère : une mosaïque de territorialités*, In : *Du bon usage de la ville*. Utilisateurs et décideurs [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1984 (généré le 08 août 2022). p.2

⁵¹¹ Claude Raffestin, citant, U. HANNERZ, *Explorer la ville*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, *Ibid.* p.2

⁵¹² *Ibid.* p.3

⁵¹³ *Idem*

⁵¹⁴ *Ibid.* p.4

À partir de ces explications que Claude Raffestin nous donne, l'on peut dire que dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh, Énéas est un étranger, il est défini en tant qu'immigré même s'il appartient aux mêmes origines que sa communauté. Bien que celui-ci soit natif de son pays, il a passé plus de temps et s'est installé au Canada très jeune. Son retour au pays natal ne lui sera pas agréable car il est espionné par le patron de la surveillance du territoire parce que ce dernier convoite Sonia Sika, qui est l'amante d'Énéas. Son kidnapping modifiera une nouvelle dynamique urbaine ou une nouvelle mobilité spatiale pour plusieurs raisons. La première raison de cette mobilité spatiale est que Sonia représente un danger permanent pour Énéas. Quant à la seconde, le soir de son enlèvement, il a fait la rencontre d'une passante au nom d'Apolline avec qui il a redécouvert l'amour. Enfin la troisième raison, c'est la difficulté à s'adapter dans son propre pays où il se sent étranger.

Énéas a des difficultés d'enracinement. Il fustige la ville à travers son institution ou l'institution étatique, « ce pays »⁵¹⁵, à travers ce syntagme nominal qui devient redondant et anaphorique et même une métaphore obsédante dont il ressent la haine, la frustration et le dégoût. On peut lire la poétique de la ville à partir de ce cliché et de ce stéréotype du pays d'Énéas. C'est ce que Christina Horvath explique dans son ouvrage en citant Chantal Banayoun, lorsqu'elle dit : « L'étranger est partagé entre l'enracinement et l'errance. La ville est le lieu par excellence de ce dualisme, et du va-et-vient entre la mobilité et l'enracinement. »⁵¹⁶ Cette difficulté d'enracinement d'Énéas entraînera comme conséquences l'errance et la déambulation durant ses heures perdues dans l'hôtel Océan, à Aného. Énéas parcourt les rues d'Aného afin de trouver la solitude. L'on peut en observer à travers cet extrait :

*Énéas ressort de l'hôtel. Il veut faire un tour de l'autre côté de la grande rue, dans le quartier riverain du fleuve ; il souhaite s'imprégner de l'atmosphère nocturne des ruelles malodorantes, peut-être dîner ailleurs qu'à l'hôtel, afin de décevoir l'attente intempestive de ce serveur quémandeur. Il longe la grande étendue d'eau placide à main gauche et les habitations sales, infectes à droite, pénètre imprudemment dans les passages obscurs entre les concessions.*⁵¹⁷

⁵¹⁵ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.96 -131-134-144.

⁵¹⁶ Christina Horvath, *8. Marges*, op.cit. p.13. Christina Horvath citant Chantal Banayoun, *Les étrangers dans la ville : les chemins du cosmopolitisme*, dans I. SIMON -BAROUH et J.-P. SIMON (dir.), *Les Étrangers dans la ville. Le regard en sciences sociales*, Actes du colloque de Rennes, 14-15-16 décembre 1988, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 371.

⁵¹⁷ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.155

Ce souhait de « s'imprégner de l'atmosphère nocturne des ruelles malodorantes »⁵¹⁸ est en fait le prétexte pour la déambulation. Le plaisir est analogiquement comparable au « parfait flâneur »⁵¹⁹ qui est selon Christina Horvath, est « un observateur passionné qui tire son plaisir du mouvement, du fugitif et du multitude. »⁵²⁰ Les flâneries d'Énéas, lui permettent de réfléchir sur son existence et de porter un regard critique et un point de vue négatif sur son pays à travers les institutions. La perception irritée du pays par la ville est la même perception de la ville-institution que Tanguy Wuillème met en évidence dans son article, lorsqu'il étudie la ville en tant qu' « objet esthétique digne de pensée et d'écriture »⁵²¹ dans les œuvres de Thomas Bernhard. Pour lui : « La ville-institution permet une critique révolutionnaire de ce qui la structure et la fait agir.

Thomas Bernhard y repère précisément la monotonie et la routine qui sont à l'œuvre dans la frénésie active d'une ville. Il s'agit de son « esprit » qui impose son rythme à tous les individus. »⁵²² C'est ce même regard qu'a le héros de *Delikatessen*. La preuve, ces individus qui incarnent l'institution l'ont victimisé et tenter de l'exclure hors de la ville. Le colonel Jean Acka a abusé de son pouvoir afin d'imposer à Énéas la marge dans sa ville natale qui « [...] n'est pas seulement horrificante en elle-même, mais également par les effets qu'elle produit sur ceux qui y séjournent ou la côtoient. C'est tout le drame de la ville imposée aux individus. La ville natale, qui incarne pourtant le « chez soi », rejoint plutôt le destin, la fatalité du nouveau-né. »⁵²³ À travers ces extraits, l'on peut voir une autre poétique de la ville, celle de l'immonde, de la haine et de la destruction. Énéas est « l'avatar des ségrégations urbaines »⁵²⁴, il est l'étranger qui a osé aimer une femme libre par conséquent il sera espionné puis enlevé :

« Nous sommes à dix kilomètres environ d'Aného, dit la voix du chef. Il n'y a aucune habitation dans les parages. L'Océan est ton repère. Par ici, c'est Aného ; par là, Lomé. » Énéas remarque qu'il l'a tutoyé, sans pouvoir en tirer une conclusion. « Un conseil, reprend le chef : retourne au plus vite au Canada. Ne t'obstine pas à vouloir éjaculer aux mêmes endroits que ceux qui commandent dans ce pays. » Puis tous trois s'écartent de lui. « Tu es libre. »⁵²⁵

⁵¹⁸ *Idem*

⁵¹⁹ Christina Horvath, 8. *Marges*. In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.2

⁵²⁰ *Ibid.* p.2

⁵²¹ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, In Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, *op.cit.* p. 27

⁵²² *Ibid.* p.30

⁵²³ *Ibid.* p.31

⁵²⁴ Christina Horvath, 8. *Marges*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.14

⁵²⁵ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, p.40

Il est l'immigré qui doit retourner le plus vite au Canada. La poétique de la ville est perceptible par ce statut de l'étranger dans une ville horrible, une ville destructrice, une ville qui rejette certains et accepte d'autres, une ville qui marginalise. La ville est la prédation contre ses citoyens, celle qui arrache les libertés physiques et individuelles.

III.3. De la ville à la périphérie : Un dynamisme urbain imposé à certains personnages

Christina Horvath pense que la ville a toujours été dans l'histoire des civilisations, un haut-lieu garant de liberté, de démocratie, d'épanouissement et aussi de sécurité. Les citoyens des grandes villes ont toujours été considérés comme des personnes instruites, cultivées et raffinées ayant acquis de bonnes mœurs et des civilités. C'est d'ailleurs pour cela que ces termes axiologiques sont associés au terme d'urbanité qui selon Christine Horvath désigne : « le respect d'autrui et la politesse en tant que qualités de l'homme de ville, [qui] témoigne également du rôle civilisateur qu'il convient d'attribuer à l'habitat urbain. »⁵²⁶. La ville peut également représenter une rivalité, une dualité et un conflit entre les personnages. C'est un lieu de danger permanent, de catastrophe urbaine, de traquenard, de passion destructrice, d'amour, de haine et d'insécurité. Ces éléments peuvent influencer le dynamisme spatial causé par plusieurs facteurs. Ce dynamisme spatial peut émaner de leur volonté ou leur être imposé. Étudier la poétique de la ville dans cette partie de notre travail reviendra à démontrer comment le dynamisme spatial des personnages dans notre corpus leur a été imposé à travers le kidnapping ou la traque de certains personnages.

Il faut rappeler ici que le dynamisme urbain imposé au personnage Énéas dans la ville de Lomé est dû à sa différence sociale, culturelle, économique. En fait Énéas est un étranger au sein de son propre pays, il est un immigré dans tous les sens du terme. Énéas est une victime dans sa ville, dans son pays, sur son territoire car il a transgressé les règles en franchissant les limites et en défiant les grands de « ce pays ». ⁵²⁷ Ce personnage est également un homme traqué au sens propre du terme car il est surveillé et espionné par le colonel Jean Acka et ses hommes. Dès les premières pages du récit Victor Tsimi, un autre amant de Sonia avoue à cette dernière la conspiration qui trame contre elle et le poète :

« Je t'ai fait surveiller. Samedi, tu as été avec ton poète au Safari. Avant de vous y rendre, vous avez passé du temps sur la plage de Porto Seguro. Vous vous êtes embrassés et caressés dans le vent frais de la nuit pendant plus d'une heure. Mes

⁵²⁶ Christina Horvath, 1. *Le roman urbain*, In : *Le Roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généré le 26 juillet 2022), *op.cit.* p.3

⁵²⁷ Théo Ananisoh, *Delikatessen*, p.40

informations sont sûres. Tu ne peux pas nier. Voilà. Je t'ai fait surveiller, oui ! » [...] Victor marque un temps d'arrêt, prend un ton contrit. « C'est lui qui te fait surveiller depuis un moment. — Qui ? — Mon chef. C'est lui qui m'a informé au sujet du poète et de Porto Seguro. »⁵²⁸

À partir de ce constat l'on peut étudier le dynamisme urbain à travers « la notion d'étranger »⁵²⁹ dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh, du point de vue socio-géographique. Parlant de l'étranger, l'on peut dire que cette notion théorisée par Claude Raffestin est visible à travers l'immigration d'Énéas partant du Canada pour le Togo. Il est poète et avait été reçu à la télévision dans une émission présentée par son amante. Son déplacement constitue déjà un brassage culturel. Etant donné sa présence dans la ville et son statut d'étranger, Énéas a été espionné par le colonel Jean Acka, chef de la Surveillance du Territoire et des renseignements généraux qui convoitait Sonia Sika, amante d'Énéas. Le personnage principal est un étranger qui a profané les interdits. Il représente en fait un danger passionnel, émotionnel et pulsionnel pour Jean Acka. Ce n'est pourtant pas envisageable qu'un étranger vienne profiter d'une vertu sexuelle et aphrodisiaque (Sonia) que lui, en tant que le chef du territoire peut s'en délecter. Énéas n'appartient pas à leur aire géographique, ni social, ce n'est qu'un simple poète et un intellectuel. Il est faible et impuissant socialement, politiquement et sur le plan territorial, c'est le colonel Jean Acka qui dicte sa loi. C'est de cette manière que Claude Raffestin observe :

Du point de vue socio-géographique, je dirai que l'étranger est celui qui ne fait pas partie du groupe social politique du territoire dans lequel il vient s'installer. Dès lors, dans ces conditions, l'étranger au sens où je l'entends est un immigrant "hors de son lieu d'origine". Il peut donc s'agir autant d'un immigrant venant d'une zone rurale ou d'une autre ville de la même nation ou d'un immigrant d'origine rurale ou urbaine d'une autre nation que celle d'accueil. Il y a les autochtones, qui constituent un groupe installé dans le territoire urbain, et les immigrants.⁵³⁰

Nous nous permettons de caractériser le statut du personnage principal. La position d'étranger et d'immigrant d'Énéas fait de lui un personnage vulnérable et une proie pour le colonel Jean Acka et ses hommes de mains. C'est ce statut d'étranger d'Énéas qui amènera cette marge sociogéographique et qui provoquera le dynamisme spatial imposé par les hommes du colonel Acka. Plus loin vers la fin, c'est Victor Tsimi qui s'invite à la table d'Énéas dans l'hôtel Océan, ceci afin de l'interroger sur la nature de sa relation avec Sonia. Leur entretien ne vient

⁵²⁸ *Ibid.* pp. 27-29

⁵²⁹ Claude Raffestin, *Les Villes à forte composante étrangère : une mosaïque de territorialités*, In : *Du bon usage de la ville. Utilisateurs et décideurs* [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1984 (généré le 08 août 2022), *op.cit.* p.3

⁵³⁰ *Ibid.* p.4

pas du hasard, bien que Victor Tsimi ne fût pas informé sur le kidnapping d'Énéas, ce dernier constitue tout de même un obstacle et une épine dans le pied car Victor lui-même convoite la jeune femme.

L'on comprend ainsi que ce dynamisme spatial imposé découle de ce rapport de force, de cette nature conflictuelle, de cette distance entre Victor Tsimi, le colonel Jean Acka et ses hommes qui sont ce que Claude Raffestin appelle des « médiateurs »⁵³¹ et l'« étranger » pour le cas d'Énéas. Claude Raffestin établit un rapport et une distance entre ces deux types de médiation : « La distance entre les médiateurs-autochtones et les médiateurs-étrangers peut être faible, sensible ou énorme. Une chose est certaine, c'est qu'elle n'est jamais nulle. » Énéas a franchi des limites dues à son altérité et à son extériorité et ces « limites du monde de l'étranger sont les limites de ses médiateurs dont la langue, la confession, les pratiques quotidiennes ne sont pas les moindres. »⁵³² Plus la distance s'accroît entre l'étranger et le médiateur, plus la tension s'établit. On aboutit soit à la marge ou à la discrimination soit à l'estime ou à la considération. La conséquence est que l'espace ou la ville peut être modifié, d'où le kidnapping d'Énéas par les hommes du colonel Acka qui lui imposeront comme conséquence le dynamisme spatial :

Deux des trois hommes le saisissent par les bras et le mènent de force dans le séjour. Énéas est relâché une fois assis dans le fauteuil qu'a occupé tantôt Sonia. [...] le chef sans doute – ordonne à nouveau : « Fouillez-le. » [...] Un 4 x 4 noir barre l'entrée du garage. Absorbé par ses réflexions sur l'Afrique, Énéas ne l'a pas entendu arriver. L'un des hommes lui plaque une main puissante sur la bouche. Une muselière de fer qui lui désarticule presque les mâchoires. Il est poussé à l'intérieur du véhicule.⁵³³

À travers ce kidnapping, ces hommes ont parachuté Énéas en zone périphérique, à quelques kilomètres d'Aného. Cette cité balnéaire est la ville qui reçoit Énéas en tant qu'un personnage marginalisé. L'espace a subi des modifications partant de sa ville d'accueil pour la périphérie, il a été déplacé involontairement contre son gré, c'est ce qui est démontrable dans la théorie de Claude Raffestin qui conclut dans cet extrait : « Dans un cas comme dans l'autre, l'étranger est porteur d'une information, nouvelle ou non, qui est susceptible de générer des modifications dans la ville d'accueil, dans des domaines variés. »⁵³⁴

Cette réflexion sommaire nous a permis d'étudier la poétique de la ville à travers la crise, la prédation et l'anthropophagie urbaine qui ont été explicitées par la haine pour la ville,

⁵³¹ Claude Raffestin, *Les Villes à forte composante étrangère : une mosaïque de territorialités*, op.cit. p.4

⁵³² *Idem*

⁵³³ Théo Ananissoh, *Delikatessen*, pp.37-38

⁵³⁴ Claude Raffestin, *Les Villes à forte composante étrangère : une mosaïque de territorialités*, op.cit. p.5

l'apologie de la ruse, la marginalisation et l'expulsion caractérisées par le déplacement de certains personnages de la ville vers la périphérie de manière involontaire et ceci sous la forme voilée d'un traquenard. Ces éléments sont propres aux points de vue de Tatiana de Rosnay et Théo Ananissoh qui perçoivent la poétique de la ville afin de dénoncer la ville à travers ses institutions incarnées par les hommes de même que pour accuser le complot de ceux-ci sur des innocents.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons étudié la poétique de la ville sous diverses formes de représentation dans les romans du corpus à savoir : *Moka* de Tatiana de Rosnay, *Delikatessen* et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh. Les résultats y afférents à notre problématique ont dévoilé les hypothèses de recherches suivantes : la poétique de la ville se déploie dans les textes étudiés. Les excès, la surabondance, la postmodernité des sociétés contemporaines postindustrielles influencent largement les représentations urbaines dans ces romans. Les constructions imaginaires qui se dégagent de cette hétérogénéité scripturale chez les auteurs sont les descriptions urbaines, les représentations idéalistes et les visions irritées que ces auteurs dévoilent dans leurs récits.

L'autre constat est que l'écriture de chacun de ces deux romanciers est marquée par des entités complexes qui sont représentées sous plusieurs formes, notamment, les réminiscences, la néoruralité des personnages de même que l'errance urbaine. Cette thématique citée précédemment citée revoie au déplacement des personnages des romans d'une ville à une autre, à la recherche de la complétude et voulant s'exiler des grandes métropoles monstrueuses et austères. Justine Wright dans *Moka*, Énéas et Sonia dans *Delikatessen*, Maxwell, Minna et Jean Adodo dans *Perdre le corps* partagent tous le désir d'errer et de s'exiler loin des villes comme un Paris injuste et haïe par l'héroïne de *Moka* ou d'une ville radicalement oppressante comme Lomé pour Énéas, Sonia, M Jean Adodo et Maxwell, héros respectifs de *Delikatessen* et *Perdre le corps*. Ces villes sont également identifiées à partir de la crise, de la marge et de l'anthropophagie urbaine qu'elles exercent sur les personnages des récits étudiés car Tatiana de Rosnay et Théo Ananissoh en font une écriture irritée de la ville à travers leurs personnages.

L'étude de la poétique de la ville est également une stratégie d'écriture de la ville marquée par des jeux de langage urbain, par des discours littéraires à travers l'intertextualité littéraire et l'intertextualité extralittéraire qui permettent d'interpréter les formes de discours dans les romans. Ces jeux de langage sont remarquables par l'intégration des citations, des références et des allusions par les auteurs. Aussi les romanciers soumettent leurs écritures aux éléments extratextuels en intégrant d'autres arts tels que : les faits-divers, les publicités, les bandes-son, le cinéma afin de transposer la société contemporaine de la surmodernité dans leurs récits. Contrairement aux théoriciens qui ont étudié la ville de manière objective, nous avons relevé la vision des auteurs qui perçoivent la ville sous la forme de crise et d'escapades rurales à travers le tourisme.

Mais la ville est imaginée dans l'ensemble par son caractère anthropophagique et prédateur à travers les personnages. Justine Wright est éprise d'une haine farouche non

seulement contre les fugitifs qui ont renversé son fils Malcolm sur le boulevard M, mais également contre l'institution républicaine qu'est la police française. C'est dû à l'incompétence de cette police qui n'a pas été prompte à retrouver ces fugitifs. La ville de Paris est détestée dans l'imaginaire de la narratrice, elle est une contrainte sociale, Paris est un lieu méprisé à cause de l'injustice qu'elle commet sur ses habitants. La ville-institution à travers la police a perdu sa valeur et sa considération auprès de Justine Wright. Aussi, constitue-t-elle un espace profané car elle a été désacralisée par le déplacement et le dynamisme des forces exogènes. Ces forces exogènes sont incarnées par le couple qui est parti de Biarritz pour venir séjourner dans Paris et y a renversé Malcolm avec la Mercedes *Moka*. La profanation de la ville est due au caractère transgressif de l'espace qui demeure dans l'instabilité. La poétique de la ville est également perceptible par la nostalgie de Justine Wright. L'accident de son fils lui a permis de remémorer les bons moments de son passé, depuis sa jeunesse adolescente lorsqu'elle avait l'âge de Malcolm, jusqu'à ses premiers moments de mariage avec son époux et ensuite la naissance de ses enfants. Ces souvenirs s'accompagnent de description paysagère périurbaine car la quête du bonheur d'antan a obligé Justine Wright à vouloir revivre ces souvenirs heureux qu'elle a passés avec sa famille dans leur maison de campagne. Afin de trouver les coupables du délit de fuite devant l'accident de Malcolm, la narratrice s'est déplacée en zone périphérique dans la ville de Biarritz. Sa présence dans cette ville est marquée par des flâneries et par des déambulations nocturnes. Biarritz est une hantise et une obsession pour ce personnage qui veut retrouver le propriétaire de la Mercedes *Moka*. Biarritz est également une ville de quête et d'enquête. À travers son oisiveté, l'héroïne enquête sur la piste relevant des informations que lui a fournies le policier. La flâneuse se confond là à une détective.

Dans *Delikatessen* de Théo Ananissoh, la poétique de la ville s'observe par les mêmes indices, la ville représente un traquenard, une marginalité, une oppression et une prédation pour les personnages. Les villes de Lomé et de Porto Seguro prennent une dimension radicalement oppressante et terrorisante pour les personnages. Lomé pourchasse et traque Enéas en même tant qu'elle pourchasse et harcèle Sonia à travers le colonel Jean Acka et ses hommes. En effet, nous avons étudié dans ce travail la marge qu'occupent les deux personnages principaux dans les villes de Lomé, de Porto Seguro et d'Aného. À cause de sa beauté vénusienne, Sonia subit le harcèlement, le mépris et le chantage auprès de plusieurs hommes de la ville, notamment le patron de la surveillance du territoire, Jean Acka. Elle est devenue une proie urbaine et une victime pour Jean Acka. L'héroïne est réduite à un objet

fantasmé et un objet sexuel dont les hommes de la ville veulent s'en accaparer. Le regard que les hommes portent sur l'héroïne est une considération sexiste et phallocentrique et une marginalisation de la femme. Simultanément, Énéas est également victimisé dans la ville parce qu'il est l'amant de Sonia. Énéas est comme un étranger qui est supposé limiter son épanouissement. Il est une victime parce qu'il a été traqué par les hommes de mains de Jean Acka. Sa dignité, sa liberté et sa vie privée ont été profanées parce qu'il est un immigré sans défense. La ville apparaît là comme un traquenard comme l'affirme Pierre Sansot. Elle broie et dévore les personnages. La ville est une « imposition de l'immonde ». ⁵³⁵ Elle est une horreur et même qu'un drame imposé aux personnages à travers l'espionnage, le kidnapping, le harcèlement, le chantage et l'intimidation. Dans *Delikatessen*, la ville phagocyte ses personnages en restreignant leur mobilité, leur liberté et leur épanouissement. Mais la ville se transforme en un lieu artialisé pour l'amante et se dévoile à travers la sublimation de l'amour pour la femme et son corps. Aného est la ville de l'exil et de l'amour entre Minna, la jeune femme et Énéas. L'amour impose aussi l'exil, il s'agit de ce que Théo Ananissoh veut nous faire découvrir dans ses deux récits. *Perdre le corps* n'en fait pas exception.

Perdre le corps, cet autre roman de Théo Ananissoh dévoile la poétique de la ville à travers l'amour et l'éloge de la femme dans toutes ses dimensions. La femme est perçue par le narrateur Maxwell Sitti comme un être humaniste et philanthrope parce qu'elle donne la vie à l'humanité et elle procure en même temps le bonheur, la joie et le plaisir en s'offrant à son époux ou à son amant. La ville de Lomé est une ville qui a vu naître l'amour entre Maxwell Sitti et Minna mais qui s'est opposée à cet amour parce qu'elle est corrompue par d'autres personnages, de même qu'elle est infecte et affecte, elle macère ses habitants. Lomé est un obstacle à l'amour entre Maxwell Sitti et Minna car cette ville est sale, crasseuse, anthropophagique et oblige les personnages à s'exiler. Lomé est également la ville d'une amitié sincère entre Jean Adodo et Maxwell qui privilégient la morale et la vertu. La quête identitaire est observée à travers l'errance des personnages qui parcourent de longues distances en utilisant comme prétexte le tourisme et l'attraction aux espaces écologiques alors qu'ils sont à la recherche de leurs repères.

La présente recherche a été articulée autour de trois chapitres consacrés respectivement au chapitre 1 intitulé : Des Réminiscences et errance urbaine à la néoruralité des personnages qui a permis de lire la poétique de la ville à travers les souvenirs urbains que les personnages ressassent, les escapades rurales et le recours aux campagnes.

⁵³⁵ Tanguy Wuillème, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, op.cit. p. 31

Nous avons constaté que les réminiscences urbaines sont les souvenirs que les personnages ressassent, ceci provient de leurs expériences urbaines qui sont les différents voyages qui les ont affectés plus ou moins positivement.

Parlant de l'univers néorural des personnages dans ce travail, nous avons essayé de comprendre avec Gabrielle Saumon et Greta Tammasi pourquoi : « certains campagnes deviennent alors des espaces désirables ». ⁵³⁶ Le constat est que les personnages des romans étudiés veulent s'approprier le calme, la liberté et veulent être à proximité avec la nature. Il y a également la dimension touristique, écologique et de quête identitaire. La campagne joue le rôle de refuge et d'exil pour certains personnages. C'est ce qui justifie le fait qu'ils se sont éloignés des villes très bruyantes et sales, des villes prédatrices pour aller se réfugier dans les campagnes.

L'errance urbaine nous a permis de faire un rapprochement entre les personnages enquêteurs ou les personnages détectives d'une part, et les personnages et la flânerie ou encore le déambulateur d'autre part. L'errance, la flânerie et la déambulation sont des synonymes qui sont propres à la poétique de la ville. À notre connaissance, Pierre Sansot l'avait déjà constatée quelques années plutôt dans son ouvrage intitulé *Poétique de la ville*. Quant à Christina Horvath dans *Le Roman urbain contemporain* elle a insisté sur cet élément récemment. La poétique de la ville est lisible à travers une confusion entre ces différents éléments car les personnages qui sont des flâneurs se livrent aux enquêtes et aux rôles de détective. La flânerie des personnages dans les villes est inhérente à l'esthétique de la ville en ce sens que ces personnages jouent parfois le rôle d'enquêteur.

L'autre constat est que les personnages ont en commun une nature déambulatoire parce qu'ils sont à la recherche de leur complétude. Les raisons qui poussent les uns et les autres sont diverses et liées à leurs frustrations, à leurs angoisses, à leurs mépris pour les villes qu'ils occupent. Ils sont en proie de sentiments confus. Et durant ces moments d'errance, ces personnages sont obnubilés par la consommation de divers produits, ils sont confrontés à ce que Marc Augé a appelé la surabondance événementielle et spatiale. La surabondance événementielle et spatiale a permis de comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec leurs espaces. Ces espaces sont notamment des non-lieux qui s'opposent aux lieux anthropologiques. Les lieux anthropologiques sont des lieux concrets et symboliques de l'espace à savoir les quartiers, les maisons, etc. Quant aux non-lieux, ils sont des lieux de transit ou d'occupations provisoires, ce sont les hôtels, les centres commerciaux, les

⁵³⁶ Gabrielle Saumon et Greta Tommasi, *La néoruralité : Recours à la campagne, op.cit.* p.14.

stationnements, les transports en communs, etc. La consommation est liée à la flânerie et constitue un aspect de l'esthétique de la ville.

Le chapitre 2 nommé : Pour une stratégie d'écriture de la ville et sa poétique a été étudié à partir de la morphologie des romans du corpus, cette partie a été abordée par les éléments intertextuels littéraires et les éléments intertextuels extralittéraires qui donnent forme et sens au style d'écriture de chacun des deux écrivains. Aussi la stratégie d'écriture a été perçue sous l'angle de l'hybridisme littéraire et du postmodernisme afin d'en ressortir les corrélations liées à plusieurs autres genres qui s'invitent dans ces écritures. Ce chapitre 2 nous a permis d'étudier l'artialisation de la ville à travers le corps de la femme pour montrer comment elle est plus ou moins valorisée dans la cité.

Parlant de l'intertextualité extra-littéraire, Christina Horvath pense que ce sont les liens privilégiés qui se tissent aujourd'hui entre les œuvres littéraires et les autres modes de représentation artistique. Cette multitude de liens qui permet de lire l'esthétique de la ville dans les romans du corpus n'est autre que le fait-divers, le cinéma, la musique ou divers types de discours non littéraires tels que les paroles de chansons, les annonces publicitaires, les prospectus, les recettes de cuisine, la presse écrite et bien d'autres éléments non littéraires.

Quant à l'intertextualité littéraire, les œuvres qui constituent notre corpus renferment ces relations existantes entre les textes. Nous avons notamment : la citation, la référence et l'allusion. Parlant du roman urbain auquel nos œuvres étudiées appartiennent, Christina Horvath pour sa part a observé cette présence des textes antérieurs qui s'immiscent dans le roman urbain.

Le jeu de langage urbain a également suscité notre intérêt pour en déceler la poétique de la ville dans notre corpus. Nous avons étudié avec Gérard Genette afin de monter la spatialité stylistique inhérente aux figures de la rhétorique classique et aux effets de sens. Ces quelques figures de style (figure de diction, l'hypotypose, l'anagramme) ont permis de lire les émotions telles que la déréliction, la frustration, l'angoisse, la terreur, la vision fragmentaire déceptive qu'a suscité le personnage principal, Justine Wright face à l'accident de son fils dans *Moka* de Tatiana de Rosnay.

Le deuxième axe de ce chapitre a porté notre intérêt sur de hybridisme et du postmodernisme. Parlant de l'hybridisme de genre, il s'agit de la typographie de nos œuvres étudiées qui ont en commun l'immixtion d'un genre peu usité aujourd'hui qui est le roman épistolaire. Mais le canal de communication qui a remplacé la lettre n'est autre que les NTIC

(Nouvelles Technologies de l'Information et de la communication). En effet le roman épistolaire contemporain a évolué avec la société contemporaine de son époque, ce genre reflète la consommation exagérée qu'est la surmodernité théorisée par Marc Augé à partir des nouvelles technologies de l'information et de la communication telles que les téléphones portables et les téléphones multimédias, les ordinateurs qui peuvent rapprocher instantanément les usagers à travers les réseaux sociaux.

Pour ce qui est de l'hybridisme linguistique, nous avons constaté l'usage et l'imbrication de plusieurs langues dans les différents textes. Les auteurs y ont fait un usage de leurs langues maternelles et du multilinguisme. Tatiana de Rosnay a emboîté l'anglais dans certains passages de son récit lorsque Théo Ananissoh a intégré le français, l'anglais et d'autres langues internationales, de même que sa maternelle. Ces deux écrivains ont fait du melting-pot dans leurs récits. Pierre Brunel et Yves Chevrel nous ont d'ailleurs permis d'aborder les écrivains africains à travers les influences autochtones et les influences étrangères dans leurs œuvres. Pour comprendre ce phénomène d'hybridisme linguistique nous avons également fait recours aux travaux d'Edmond Biloa qui a parlé de cette : « altérité linguistique dans les littératures négro-africaines », ⁵³⁷ il s'agit de l'usage de la diglossie voir même de la pluriglossie à travers leurs langues maternelles qui viennent concurrencer la langue du colon.

Quant à la représentation poétique postmoderne du paysage urbain l'on a pu relever l'intertextualité qui revient à profusion dans les romans de Théo Ananissoh. L'autre caractéristique principale est le syncrétisme esthétique à travers la présence du cinéma dans les romans, ce qui a permis de lire l'esthétique de la ville.

L'esthétique de la ville est également perceptible à travers l'artialisation de la femme dans la ville. En effet, le corps de la femme représente un sujet et un objet dans le discours romanesque et à travers la femme, l'on peut percevoir la ville comme une expérience idyllique. Il s'agit là d'un amour passionné des narrateurs dans leurs villes. Les personnages de Théo Ananissoh poétisent également le corps de la femme dans la ville. Pour vivre pleinement l'amour, ils s'exilent vers d'autres villes qu'ils estiment propres et calme.

Quant au troisième et dernier chapitre intitulé : La ruse urbaine, il a été question de dégager la vision des auteurs à partir de leurs imaginaires heurtés de la ville, puis d'en

⁵³⁷ Edmond Biloa, *L'Imaginaire linguistique dans le discours littéraire In : L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 (généré le 25 août 2022), *op.cit.* p.2.

ressortir l'aspect prédatrice et anthropophagique urbaine ressenti par ces auteurs sans omettre d'en relever le phénomène de marginalisation que la ville exerce sur ses habitants. Les résultats sont les suivants : les auteurs présentent une ville institutionnelle haïe par leurs personnages. La ville est également profanée. Elle prend une allure anthropophagique en traquant ses habitants. L'art d'écrire la ville se déploie également par la ruse des personnages.

La ville est un topos étudié depuis des décennies. Aujourd'hui, elle prend un essor considérable pour être exploitée en littérature dans la plupart des institutions universitaires et des centres de recherches internationaux. Elle constitue un intérêt fondamental de recherches et il est important de l'exploiter dans tous les champs disciplinaires. Les réalités et les imaginaires des écrivains sur la ville divergent d'un pays à l'autre ou d'une région à l'autre d'où l'importance de s'appesantir davantage sur une étude contrastive entre les villes du sud et les villes occidentales dans les fictions.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

ANANISSOH, Théo, *Delikatessen*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2017, 178p. (Édition électronique).

ANANISSOH, Théo, *Perdre le corps*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2020, 215 p. (Édition électronique).

DE ROSNAY, Tatiana, *Moka*, Paris, Plom, 2006, 287 p.

II. AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

ANANISSOH, Théo, *Ténèbres à midi*, Paris, Gallimard, 2010, 144 p.

BEIGBEDER, Frédéric, *99 F*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000, 282 p.

BERNHARD, Thomas, *L'Origine*, Albert Kohn (traducteur), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 168 p.

BERNHARD, Thomas, *La Cave*, Albert Kohn (traducteur), Paris, coll. « Folio Gallimard », 1976, 154 p.

BERNHARD, Thomas, *Le Naufragé*, Paris, Bernard Kreiss (traducteur), Gallimard, coll. « Folio » 1983, 192 p.

BERNHARD, Thomas, *Des Arbres à abattre*, Bernard Kreiss (traducteur), Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1984, 232 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1975, 1603 p.

DOGBE, Yves-Emmanuel, *La Victime*, Lomé, Akpagnon, 1979, 238 p.

ISHIGURO, Kasuo, *The Unconsoled*, Londres, Faber and Faber, Vintage, 1996, 552 p.

MAALOUF, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993, 280 p.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, 438 p.

OTSIEMI, Janis, *Tous les chemins mènent à l'Autre*, Libreville, Raponda Walker, 2000, 112 p.

PAMUK, Orhan, *Le Livre noir*, trad. Münevver Andaç, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 715 p.

SENGHOR, Léopold Sedar, *Chant d'Ombre*, Paris, Seuil, 1956, 152 p.

SMAÏL, Paul, *Vivre me tue*, Paris, Balland, 1997, 186 p.

III. OUVRAGES THÉORIQUES

AUGE, Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Édition du Seuil, 1992, 145 p.

BENAYOUN, Chantal, *Les étrangers dans la ville : les chemins du cosmopolitisme* in I. SIMON -BAROUH et J.-P. SIMON (dir.), *Les Étrangers dans la ville. Le regard en sciences sociales*, Actes du colloque de Rennes, 14-15-16 décembre 1988, Paris, L'Harmattan, 1990.

CORBOZ, André, *Les Territoires comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les Editions de l'imprimeur, 2001, 284 p.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Édition du Seuil, 1969, 193 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, 109 p.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, 423 p.

IV. OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, 172 p.

BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, 379 p.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Coll « Que sais-je ? », 2016, 107 p. (Sixième édition mise à jour, version électronique).

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, les éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 251 p. (Édition électronique réalisée le 20 octobre 2011).

V. OUVRAGES CRITIQUES

AMANGOUA ATCHA, Philip, Université de Cocody-Abidjan, *L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien*, in Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp 43-61.

BILOA, Edmond, *L'imaginaire linguistique dans le discours littéraire* in : *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 (généralisé le 25 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/35613> . ISBN : 9791030006728. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.35613>, 29 p.

COULIBALY, Adama, AMANGOUA ATCHA, Philip, TRO DEHO, Roger, *Le Postmodernisme dans le roman africain, Forme, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, 257 p.

ESSAYDI, Hanane, Université Ibn Zohr Agadir Maroc, *Quelques aspects du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone : Le pleurer-rire d'Henri Lopes*, in Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp 27-42.

GERVAIS, Bertrand et HORVATH, Christina, [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, 225 p.

HANNERZ, Ulf et Isacc, Joseph, *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Isacc Joseph (traduction), Paris, Éditions de Minuit, 1983, 418 p.

HORVATH, Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (généralisé le 26 juillet 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/2038>. ISBN : 9782878547504, 268 p.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, 208 p.

N'DA, Pierre, Université de Cocody-Abidjan, *Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne* in Adama Coulibaly et Alii, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp 67-82.

PICKERING, Robert, *Les palais de la pensée : Récit poétique et topographique mentale*, Sylviane Coyault [éd], *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Université Blaise-pascal, (CRLMC), centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, 490 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, 192 p.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1979, 200 p.

SABBAH, Danièle, *Présentation : L'exil dans tous les sens* In : *Écritures de l'exil* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (généré le 20 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/39892>. ISBN : 9791030005257. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.39892>, 15 p.

WALTER, Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, 64 p. (Texte extrait de *Écrits français*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972, 1974, 1977, 1985, 1989.), 972 p.

WAMBA, Rodolphine Sylvie et NOUMSSI, Gérard-Marie, *Imaginaire linguistique et polyglossie dans le roman africain* in NGLASSO-MWATHA, Musanji (dir.) : *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 (généré le 25 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/35703> . ISBN : 9791030006728. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.35703>, 25 p.

➤ **ARTICLES SUR L'ESPACE ET LA VILLE**

BAHI, Mohamed, *La Ville e(s)t la femme : deux corps agressés* in : *Femmes et villes* [en ligne]. Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2004 (généré le 05 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pufr/378>. ISBN : 9782869063242. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.378>, 17 p.

BERNIER, Christiane, *Compte rendu de [Normes et marginalités. Comportements féminins aux 19e et 20e siècles]*. *Recherches féministes*, 5(1), 186–189. <https://doi.org/10.7202/057683ar>. (1992), 5 p.

BERNIE-BOISSARD, Catherine, *L'urbanité, un genre littéraire. Regard sur quatre romans et trois essais contemporains*. *Cadernos de Literatura comparada*, ILCML - Instituto de literatura comparada Margarida Losa, 2015, 33, pp.69-81. halshs-01632903. En ligne : <https://halshs.archives-ouverte.fr/halshs-01632903> Submitted on 10 Nov 2017, 15 p.

BOURBEAU, Julien, *Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans Le livre noir d'Orhan Pamuk*, in Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, pp 77-93.

BRIENS, Sylvain, *Paris-palimpseste, Recherches germaniques* [En ligne], HS 7 | 2010, mis en ligne le 13 juin 2019, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rg/1886> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.1886>, 15 p.

FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres*, *Empan* 2004/2 (n°54), DOI 10.3917/empa.054.0012, En ligne sur <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, 10 p.

GAMBA, Fiorenza, *Lire la ville quotidienne entre technique et poétique*, De Boeck Supérieur | « Sociétés », 2011/4 n°114 | pages 119 à 127, ISSN 0765-3697 ISBN 9782804169626 DOI 10.3917/soc.114.0119 Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-4-page-119.htm>, 10 p.

GERVAIS, Bertrand, *L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro* in Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, pp 11-25.

LUSSAC, Bruno Fayolle, *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ? In : 50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville* (autour de Jean Dumas) [en ligne]. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2010 (généralisé le 28 juillet 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/msha/2760> . ISBN : 9782858925254. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.msha.2760>. 12 p

RAGI, Tariq, *L'étranger dans la ville ou le regard de l'autre sur soi*, <https://www.u-picardie.fr>, 12 p.

RAFFESTIN, Claude, *Les villes à forte composante étrangère : une mosaïque de territorialités* In : *Du bon usage de la ville. Utilisateurs et décideurs* [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1984 (généralisé le 08 août 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pusl/15494>>. ISBN : 9782802803225. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pusl.15494>, 16 p.

SAUMON, Gabrielle et TOMMASI, Greta, *La néoruralité : Recours à la campagne*, Collection L'Opportune, 2022, 64 p.

WESTPHAL, Bertrand, Université de Limoges, France, *Notes pour une géocritique de la littérature de jeunesse*, pp 33-46 En ligne.

WUILLEME, Tanguy, *Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard*, in Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, pp 27-43.

➤ **ARTICLE SUR THÉO ANANISSOH**

AKPENE DELALOM, Agbessi, Université de Kara, Togo, *Écriture de L'espace Et Conscience Écologique Dans Les Romans D'alejo Carpentier Et Theo Ananissoh* in *Particip'Action* Vol. 10, n° 1 – Janvier 2018, 24 p.

➤ **ARTICLES GÉNÉRAUX**

ATANGANA KOUNA, Désiré, Université de Yaoundé I (Cameroun), *Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, In © Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm N°6. L'individuel et le social dans les littératures francophones. Mai 2014, 16 p.

EWEKA, Osarodion Israel et BABALOB, Nwando, *La voix écoféministe de l'amour en Afrique postcoloniale : La victime d'Yves-Emmanuel Dogbé*, LE BRONZE: University of Benin Journal of French Studies, (Special Edition in Honour of Prof. Kester Echenim), ISSN 2408-560X, May 2015, Benin City, Nigeria, 17 p.

COULIBALY, Adama, Université de Cocody-Abidjan, *Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain* *Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain*, *Présence Francophone: Re vue internationale de langue et de littérature* : Vol. 65 : No. 1, Article 13. Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol65/iss1/13>. 2005, 21 p.

HOLEINDRE, Jean-Vincent, *une ruse transgressive*, https://www.academia.edu/1867376/Dune_ruse_transgressive, 16 p. En ligne, consulté le 04/09/2022.

ILOH O, Ngozi et EMOKPAE-OGBEBOR, Osas, *La féminité de la négritude senghorienne* : « FEMME NOIRE », *Éthiopiennes* n°92. PP 41 - 50 *Littérature, philosophie et art De la négritude à la renaissance africaine* 1er semestre 2014, 6 p.

PECQUEUX, Aurélie Petitjean, *La sexualité dans les sagas familiales d'Isabel Allende : enjeux de pouvoir* in *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 11 août 2022). Disponible sur Internet :

<<http://books.openedition.org/pur/41581>>. ISBN : 9782753552814. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.41581>, 14 p.

POPOVIC, Pierre, *De la ville à sa littérature. Études françaises*, 24(3), <https://doi.org/10.7202/035765ar>. 1988, pp. 109–121.

➤ MÉMOIRES ET THÈSES

SANS CARTIER, Edith, Université du Québec à Montréal, *La littérature épistolaire contemporaine: Renaissance et éclatement*, Septembre 2005, 13 p (Version électronique).

VI. OUVRAGES GÉNÉRAUX

CHEssel, Marie-Emmanuelle, *La Publicité. Naissance d'une profession 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. Art de faire I*. Paris, 10/18. 1980.

DEGRESE, Claude et AMORY, Patrick, *Le grand jeu de la séduction*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1986, 461 p.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Édition Gallimard, 1965, pour l'édition française, 189 p.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Nathan / Armand Colin, 1999.

GONON, Laetitia, *Chapitre 1. Emprunts et méfiances du roman à l'égard du fait divers in Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 (généré le 06 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/1856> . ISBN : 9782878547658,

MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin, *The medium is the message, An Inventory of Effects*, Random House: NY, 1967, 159 p.

VII. OUVRAGES USUELS

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style, 2^e édition*, Paris, Armand Colin, 2010 pour cette nouvelle édition, 188 p.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992, 352 p.

MARTINEZ FERNANDEZ, José Enrique, *La Intertextualidad literaria*, Madrid, Catedra, 2001, 216 p.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001, 128 p.

VIII. WEBOGRAPHIE

Emission, « **De Vive (s) voix** », RFI, entretien entre Pascal Paradou et Théo Ananissoh, <https://www.rfi.fr/de-vive-s-voix>, publié le 11/05/2021. Version audio, disponible en ligne.

Geneviève, BRIDEL, *Perdre le corps* de Théo Ananissoh, une fable sur l'amitié et le courage, <https://www.rts.ch/culture/livres/11976292-perdre-le-corps-de-theo-ananissoh>. Publié le samedi 13 février 2022, version audio.

<https://visiter-le-benin.com/quelques-expression-en-langue-mina/>

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/panneau-reclame>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/errance/30836>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/fait-divers/32732>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/marge/49437>

https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Friedrich_H%C3%B6lderlin/&

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/errance/>

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/fait-divers/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/publicité/>

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/road-movie/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-picareque/>

Rencontre littéraire avec Théo Ananissoh pour son roman *Delikatessen* sur la chaîne Réseau Médiathèque de Montpellier 3M, En ligne sur <https://m.youtube.com/@reseaudesmediathequesdemon3980> Posté le 24 mars 2018.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	i
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1 : DES RÉMINISCENCE ET ERRANCE URBAINE À LA NÉORURALITÉ DES PERSONNAGES.....	18
I. DES REMINISCENCES URBAINES DE QUELQUES PERSONNAGES.....	20
I. 1. Une ville de réminiscences.....	20
I. 2. Une description paysagère du périurbain.....	21
I.3. La périphérie idyllique : la rencontre	23
II. UNIVERS NÉORURAL DES PERSONNAGES	27
II.1. Du recours aux campagnes : une réappropriation du bonheur.....	29
II.2. De la périurbanisation : le retour aux origines des personnages.....	42
III. DE L'ENQUÊTE À L'ERRANCE	49
III.1. Détective et enquêteur : Un personnage allégorique	49
III.2. De l'errance périurbaine des personnages	51
CHAPITRE 2 : POUR UNE STRATÉGIE D'ÉCRITURE DE LA VILLE ET SA POÉTIQUE	59
I. DE L'INTERTEXTUALITÉ LITTÉRAIRE À L'INTERTEXTUALITÉ EXTRA- LITTÉRAIRE.....	62
I.1. Pour une lecture de la ville à travers l'intertextualité extra-littéraire.....	63
I.1.1. Un récit fait-diversier	63
I. 1. 2. Des publicités et des marques dans la ville	69
I. 1. 3. La musique dans la ville	72
I.2. Une lecture de la ville à travers l'intertextualité littéraire.....	76
I.3. Du Jeu de langage urbain	83
II. DE L'HYBRIDISME ET DU POSTMODERNISME	85
II.1. De l'hybridisme de genre : l'intégration du roman épistolaire	85
II.2. De l'hybridisme linguistique	90
II.3. Une représentation poétique postmoderne du paysage urbain.....	94
III. UNE ARTIALISATION DE LA FEMME DANS LA VILLE	97

III.1. La ville comme une expérience idyllique.....	99
III.2. Femme/ville : une poétisation du corps	107
III.3. De l'exil à l'amour.....	110
CHAPITRE 3 : LA CRISE URBAINE.....	117
I. UN IMAGINAIRE HEURTÉ DE LA VILLE	119
I.1. Une haine pour la ville	120
I.2. La profanation de l'espace-ville.....	121
II. PRÉDATION ET ANTHROPOPHAGIE URBAINE.....	124
II.1. La ville prédatrice	125
II.2. L'apologie de la ruse dans la ville	130
II.3. Un traquenard voilé par un dîner : vision erronée de la ville.....	135
III. DE LA MARGE À LA PÉRIPHÉRIE.....	140
III.1. La métamorphose de la vénus en une proie urbaine.....	140
III.2. Du Regard sur l'étranger	144
III.3. De la ville à la périphérie : Un dynamisme urbain imposé à certains personnages.....	148
CONCLUSION GÉNÉRALE	152
BIBLIOGRAPHIE	160
TABLE DES MATIÈRES	168