

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

UNIVERSITE IBN KHALDOUN –TIARET

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES



Mémoire de Master en Littérature Générale et Comparée

Thème :

**L'absurde et le mythe camusien dans "Dieu n'habite pas la havane "
de Yassmine Khadra**

Présenté par :

- **Aouni Sofiane**
- **Hakemi Youssef**

Sous la direction de :

M. Dib Fethi

Membres du jury :

Président : Dr Mokhtari Fatima ZohraM.C.A.....Université de Tiaret

Rapporteur : M. Dib Fethi.....M.A.A.....Université de Tiaret

Examinatrice : M^{elle} Mihoub KHeiraM.A.A.....Université de Tiaret

Année universitaire : 2021/2022

Remerciement

Nous tenons tout d'abord à remercier Allah, le tout puissant et miséricordieux qui nous a donné le courage, la patience, d'entamer et de terminer ce mémoire. En second lieu, nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à notre directeur de recherche Monsieur Dib Fathi pour ses conseils et ses orientations précieuses dans la réalisation de ce modeste travail de recherche. Nous remercions également les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre travail et pour avoir accepté de l'examiner, et à tous les enseignants qui nous ont accompagnés tout au long de notre parcours ainsi que nos enseignants. C'est aussi avec un immense plaisir que nous remercions tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire.

Dédicaces

A toutes nos familles

A tous nos amis

Sommaire

Introduction générale.....	02
----------------------------	----

Chapitre I :

A propos de l'œuvre : étude paratextuelle et narratologique

1-Biographie et bibliographie de l'auteur	06
2- Analyse des éléments paratextuels.....	08
3-Etude narratologique.....	15

Chapitre II :

Histoire de l'intertextualité et la réécriture mythique

1-Histoire de l'intertextualité	51
2-Écriture et réécriture mythique de la reproduction à la création.....	57
3-Le mythe	61
4-La mythocritique.....	63

Chapitre III :

L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieu n'habite pas à Havane

1-Sisyphes selon Albert Camus	66
2-L'absurde	67
2-Un texte qui en rappelle un autre	67
3-Les mythes sisyphiens	68
Conclusion.....	72
Références bibliographiques	75

Introduction générale

A sa naissance, la littérature maghrébine d'expression française, prise pour une écriture ethnographique, a été sous-estimée et marginalisée par le lectorat métropolitain. Cette écriture a eu du mal à s'imposer et à prendre une place sur la scène littéraire. Elle doit son essor grâce à un bon nombre d'écrivains et penseurs qui l'ont défendue bec et ongle pour qu'elle devienne ce qu'elle est aujourd'hui.

Née dans un contexte historique particulier marqué par l'impérialisme et la colonisation, cette littérature a été dominée par des problématiques liées à la l'identité l'affirmation de soi et se voulait être une arme pour dénoncer les affres et les atrocités de la guerre et dépeindre le vécu et les souffrances des peuples opprimés. Les revendications identitaires, le déchirement, le choc des cultures, la fermeture sur soi et la contestation, tels sont les thèmes phare qui ont parcouru cette écriture naissante qui essaye de traduire le ressenti du malaise et de l'acculturation du peuple maghrébin gémissant sous le joug colonial. Cette littérature consistait la représentation d'un espace socioculturel fortement attaché à ses traditions. Mais depuis les années 1970, la littérature maghrébine d'expression française a connu une mutation en termes des thèmes abordés en tentant de dépasser la quête identitaire pour s'inscrire dans une modernité textuelle. Les romanciers se sont aventurés à se pencher sur d'autres thématiques comme la religion, la mondialisation, la femme, les valeurs sociales et humaines et les tabous. Parmi les écrivains algériens qui ont donné à cette littérature ses lettres de noblesse, nous avons Yasmina Khadra dont les œuvres, ayant eu un écho mondial, sont traduites dans plusieurs langues.

Pour notre travail de Master 2, nous avons choisi de travailler sur un corpus de Yasmina Khadra « Dieu n'habite pas la Havane ». Notre choix n'était pas un fait du hasard .il s'expliquerait par les raisons suivantes :

1_ L'originalité et l'adresse de sa plume qui ne cesse de nous subjuguier à travers une écriture mystérieuse, singulière, poétique et empreinte d'une immense charge émotionnelle ; un style foisonnant et rigoureux qui a su dépeindre le rêve et le réel, la ;;; et la quiétude et qui a suscité beaucoup d'intérêt dans le champ des études littéraires notamment sur le plan symbolique et rhétorique .

2_Un titre choquant qui a captivé notre attention et attisé notre curiosité par sa structure métaphorique et dont la charge sémantique se prête a diverses interprétations :

-En étudiant Dieu n'habite pas la Havane, nous nous sommes aperçus de la manifestation de l'intertextualité comme processus d'écriture et de réécriture d'une œuvre romanesque. Cet

intertexte se manifeste à travers le personnage narrateur qui ne serait, nous semble-t-il, que l'incarnation de l'absurde Camusien. Ce qui nous a conduit à formuler notre thème comme suit : « L'intertextualité dans Dieu n'habite pas la Havane de Yasmina Khadra »

-Les ouvrages d'Albert Camus ont influencé un grand nombre d'auteurs et écrivains qui en ont fait une matière première pour échafauder leurs univers romanesques. Albert Camus a nettement marqué et inspiré notre écrivain Yasmina Khadra.

Notre problématique se pose alors en ces termes comment l'intertextualité se manifeste-t-elle dans Dieu n'habite pas la Havane ? Quel est le sens de cette intertextualité ? Pourquoi notre écrivain a-t-il choisi la Havane pour tramer sa fiction ? A quel personnage Camusien Yasmina Khadra fait-il appel pour tramer le vécu de son personnage narrateur ? Dans quelle intention a-t-il recours à l'absurde camusien ? Quelle réalité sociale se cache derrière un titre choquant et provocateur ?

De ces questions, nous émettons quelques hypothèses qui seront mises à l'épreuve :

-Le recours à l'absurde camusien n'est qu'un tremplin pour rendre compte d'une réalité sociale dure.

-L'écriture comme lieu de rencontre et de découverte favorise l'échange textuel dans une démarche stylistique multidisciplinaires.

-La Havane n'est qu'une allusion à l'Algérie où sévissent la description et le désespoir.

Pour vérifier le bien-fondé de nos hypothèses, nous avons reparti notre travail en trois parties :

Dans le premier chapitre nous ferons une représentation biographique et bibliographique de Yasmina Khadra étant donné qu'il est inconcevable d'analyser l'œuvre sans cerner des détails sur la vie de son créateur puis nous allons analyser les éléments para textuels tels que la couverture, la préface, l'incipit et nous nous focaliserons davantage sur le titre, pour ce faire, nous ferons appel aux travaux de Gérard Genette, Claude Duchet.

Dans la deuxième partie, nous proposerons une partie théorique où nous retracerons les définitions et l'évolution du concept de l'intertextualité en présentant les contributions de différents penseurs et critiques littéraires ; nous allons donc nous référer à Roland Barthes, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gérard Genette.

Au dernier chapitre, nous tenterons d'étudier l'intertextualité au niveau de l'écriture, nous tâcherons de dégager les différentes manifestations de l'intertextualité dans notre corpus

et les liens que ce dernier entretient avec l'écriture camusienne. Enfin, nous terminerons notre travail par une conclusion pour vérifier l'opportunité de notre travail.

Chapitre I :

*A propos de l'œuvre : étude paratextuelle
et narratologique*

1-Biographie et bibliographie de l'auteur**1-1 Biographie de l'auteur :**

Yasmina khadra est un écrivain algérien d'expression française postmoderne. Il fait partie de la génération des écrivains de la littérature d'urgence des années 1990. Yasmina khadra de son vrai nom Mohammed Moulessehoul est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa dans la wilaya de Bechar dans le Sahara algérien. Dès son jeune âge, en 1964 il est inscrit par son père à l'Ecole Nationale des Cadets de la Révolution à Tlemcen pour faire de lui un futur officier à l'ALN. Mohammed Moulessehoul effectue toutes ses études dans des écoles militaires. En 1975, il obtient son Baccalauréat, et sous la pression de son père, il renonce à son grand objectif qui est celui de devenir écrivain. Peu après, il rejoint l'académie interarmes de Cherchell qu'il quitta trois ans après avec le grade de sous lieutenant. En 1978, il s'engage dans les unités de combat du front ouest, et sera un futur officier dans l'armée algérienne pour une période de vingt cinq ans. Durant la guerre civile en Algérie dans les années 1990, il est considéré comme l'un des responsables dans la lutte contre les deux groupes terroristes AIS puis le GIA. Lorsqu'il était officier de l'armée, on lui interdit de publier des romans, cependant, cela ne l'a pas empêché de le faire dans la clandestinité pour échapper au comité de censure. Après de très longues années de loyaux services dans le corps militaire, Mohammed Moulessehoul prend sa retraite en 2000 avec le grade de commandant et se consacre à sa vocation qu'est l'écriture.

1-2 Bibliographie de l'auteur :**1-2-1 Sous le nom de Mohammed Moulessehoul :**

- Amen, 1984, à compte d'auteur, Paris (nouvelles)
- Houria, 1984, ENAL, Alger (nouvelles)
- La Fille du pont, 1985, ENAL (nouvelles)
- El Kahira - cellule de la mort, 1986, ENAL (roman)
- De l'autre côté de la ville, 1988, L'Harmattan, Paris (roman)
- Le Privilège du phénix, 1989, ENAL

1-2-2 Sous le nom de plume de Yasmina Khadra :

- Le Dingue au bistouri, 1990, Laphomic, Alger et 1999, Flammarion (J'ai lu 2001), Paris ; adapté en BD par Mohamed Bouslah, Alger 2009
- La Foire des enfoirés, 1993, Laphomic
- Morituri, 1997, Baleine, Paris, Trophée 813 du Meilleur polar francophone ; (Folio policier 2002) ; adapté au cinéma par Okacha Touita, 2007
- L'Automne des chimères, 1998, Baleine, Prix allemand du roman noir international (Folio policier 2001)
- Double blanc, 1998, Baleine

(Gallimard, Folio policier 2000) • Les Agneaux du Seigneur, 1998, Julliard (Pocket 1999), Paris • À quoi rêvent les loups, 1999, Julliard (Pocket 2000) • L'Écrivain, 2001, Julliard (Pocket 2003) • L'Imposture des mots, 2002, Julliard (Pocket 2004) • Les Hirondelles de Kaboul, 2002, Julliard (Pocket 2004) (France Loisirs 2003) ; adapté au théâtre en France, en Turquie, au Brésil, en Équateur ; en adaptation en film d'animation par Zabou Breitman. Le roman a touché plus de 600 000 lecteurs en France. • Cousine K, 2003, Julliard (Pocket 2004) • La Part du mort, 2004, Julliard (Gallimard, Folio policier 2005) • La Rose de Blida, 2005, éd. Après la lune, Paris. (Sedia 2007) • L'Attentat, 2005, Julliard (Pocket 2006) (Sedia, 2006) (France Loisirs 2006) ; adapté au cinéma sous le même titre par Ziad Doueiri, Grand Prix du festival international du film de Marrakech 2012, prix du Public à Toronto, prix spécial du Jury à San Sébastien, sortie en salle mondiale le 1er mai 2013 ; adapté en BD chez Glénat 2012 ; adapté au théâtre en Italie, en Algérie, en Afrique par Osmane Aledji (Benin), présenté au Rwanda, Burundi, Congo Brazzaville, dans les villes Mbuji Mayi, Kisangani, Lubumbashi, Matadi, Bukavu en République Démocratique du Congo (deux autres adaptations au théâtre en France pour 2013). Le roman s'est vendu à plus de 750 000 exemplaires en France. • Les Sirènes de Bagdad, 2006, Julliard (Sedia, Alger 2006) (Pocket 2007) (France Loisirs 2007) • Le Quatuor algérien : Morituri, Double blanc, L'Automne des chimères, La Part du mort (en un seul volume, Gallimard, Folio policier 2008) • Ce que le jour doit à la nuit, 2008, Julliard (Sedia, Alger, 2008) (Pocket 2009) (France Loisirs 2009) (Grand Livre du Mois, 2008) (Éditions de la loupe - GROS CARACTERES - 2009) ; en Audio (CD) 2008 ; adapté au cinéma par Alexandre Arcady, 2012) ; adapté à la danse, chorégraphie réalisée par la Compagnie Hervé Koubi, France (danse hip-hop, capoeira et danse contemporaine). Le roman s'est vendu à 1 million d'exemplaires en France. • La Longue Nuit d'un repentir, 2010, Éditions du Moteur (réédition dans Six façons de le dire, ouvrage collectif (avec Nicolas d'Estienne d'Orves, Sophie Adriansen, Mercedes Deambrosis, David Foenkinos, Christophe Ferré), 2011, Éditions du Moteur) • L'Olympe des infortunes, 2010, Julliard (Mediaplus-Constantine 2010) (Pocket 2011) (adapté au théâtre en France) • Œuvres, t. 1, 2011, Julliard • L'Équation africaine, 2011, Julliard ; Pocket 2012 ; France Loisirs 2012 • Les Chants cannibales, 2012, Éditions Casbah-Alger • Algérie, éditions Michel Lafon (beau-livre, en collaboration avec le photographe Reza), 2012 • Les anges meurent de nos blessures, Julliard, septembre 2013 • Qu'attendent les singes, Julliard, 4 avril 2014, Paris ; Casbah, 6 avril 2014, Alger • La Dernière Nuit du Raïs, Julliard, 2015 • Dieu n'habite pas La Havane, Julliard, 2016 • Ce que le mirage doit à l'oasis, Yasmina Khadra et Lassaâd Metoui,

Flammarion, novembre 2017 • Khalil, Éditions Casbah et Julliard, 16 août 2018 • L'outrage fait à Sarah Ikker, Éditions Casbah (2 mai 2019), Éditions Julliard (2 mai 2019) • Le Sel de tous les oublis, (Julliard, août 2020), (Casbah Éditions, août 2020)

2-Analyse des éléments paratextuels

2-1 Le paratexte :

Dans sa définition la plus élémentaire, une œuvre littéraire est composée d'une suite d'énoncés, autrement dit un texte. Or, ce texte ne se présente jamais seul. Il est toujours accompagné de plusieurs productions, verbales ou non verbales, comme un titre, un nom d'auteur, une préface, une illustration, etc. Ces éléments qui entourent et enrichissent le texte servent aussi, selon Genette à « le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. »¹

2-2 Définition du paratexte :

Le mot paratexte est composé d'un nom texte et d'un préfixe para. Le mot texte veut dire, selon le dictionnaire de linguistique : « *l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse; le texte est donc un échantillon de comportement linguistique* »². Hemeslev prend le mot texte au sens le plus large et désigne par là « *un énoncé quel qu'il soit ...Tout matériel linguistique étudié forme également un texte* »³. Quant au sens du préfixe para, d'origine grecque, il signifie à coté de. Par le mot paratexte, on désigne le texte et tous les éléments qui l'accompagnent, et qui forment avec lui l'outil matériel appelé le livre. Pour Genette le paratexte est : « *Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »⁴. J-Hillis Miller, un critique anglophone donne, en expliquant le sens du préfixe para, une des descriptions les plus belles de l'activité du paratexte : « *Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'antériorité et la l'extériorité [...] une chose en para n'est pas seulement des deux cotés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur ; elle est aussi la frontière elle-même [...] elle les divise et les unit* »⁵. Dans cette « zone indécise », en reprenant les propos de Claude Duchet, entre le dedans et le dehors, entre le texte comme une réalité intérieure, et le discours du monde sur le texte comme une réalité extérieure, le sociocritique nous livre les composantes du paratexte dans l'œuvre littéraire : «

¹ GENETTE, Gérard, Seuil, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1987, p.7.

² DUBOIS, Jeans, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 2002, p.482

³ DUBOIS, Jeans, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1994. p.482.

⁴ GENETTE, Gérard, Seuil, op.cit. , p.7.

⁵ HILLIS. J, Miller The Critic as Host, in deconstruction and Criticism, New York, The Seabury Press, 1979, p.219

*Zone indécise ...où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte*⁶. C'est bien cette zone que Compagnon appellera « *zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte*⁷ ». Cette partie, entre le texte et le hors-texte, constitue une zone non seulement de transition, mais de médiation. Elle est le lieu d'une action sur le public, pour une meilleure réception et une meilleure lecture du texte. Dans cette conception le paratexte se compose d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours de toutes sortes. Afin de mieux délimiter les frontières entre ces pratiques, Gérard GENETTE préfère diviser le paratexte en deux catégories: - La première est le péri-texte, qui désigne une « *catégorie typique relié organiquement avec le texte* », c'est-à-dire l'intérieur du texte tels le titre, la préface, et les autres éléments intérieurs. - La deuxième quant à elle se situe à l'extérieur du livre, mais qui a une forte relation avec lui. Elle se compose de tous « *les discours et les messages sur le livre dans les supports médiatiques ou dans des correspondances privées* » (journaux intimes, communications et autres), cette deuxième catégorie est appelée épitexte. La définition de n'importe quel élément de cet ensemble consiste à déterminer son emplacement (ou?), sa date d'apparition (quand?), son mode d'existence (comment?), sa situation de communication, destinataire et destinataire (qui?, à qui?), les fonctions qui animent le message (pourquoi?).

Tous les éléments paratextuels partagent le statut linguistique, c'est-à-dire qu'ils sont d'ordre textuel. Ces éléments paratextuels peuvent investir d'autres manifestations d'ordre : iconiques (les illustrations) ou matérielles (les choix typographiques). Dans notre corpus, l'image présentant l'enfant qui court et les deux colombes qui voltigent sont en parfaite harmonie avec le premier syntagme nominal du titre *Les Sirènes* qui évoque une alarme, un danger, la peur. D'une manière générale, un état d'alerte. Les éléments paratextuels peuvent, également investir une autre manifestation qui est d'ordre matériel; il s'agit des choix typographiques. Ils sont très significatifs. En premier lieu, le nom ou le pseudonyme de l'auteur écrit en rouge et superposant le titre écrit en noir. Le fond blanc rend les autres couleurs (noir et rouge) très significatives. Le rouge qui évoque le sang et le noir qui évoque deuil et la mort sont très présents dans le roman de la page de couverture jusqu'à la dernière page. Le dernier élément est d'ordre factuel, pour reprendre le terme de GENETTE : « *je qualifie de factuel le paratexte qui consiste non en un message explicite, mais en un fait dont la seule*

⁶ DUCHET, Claude. Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit. In: Littérature, n°1, 1971. pp. 5-14. 42
COMPAGNON, Antoine, La seconde Main. Paris, Seuil, 1979. p.328.

existence [...] apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception »⁸. Ce qui est désigné n'est pas seulement l'âge est le sexe de l'auteur, mais aussi l'obtention de titre ou l'appartenance à une académie ou un groupe glorieux. Pour ce qui est du nom ou du pseudonyme il sera développé dans une partie indépendante de notre recherche. Concernant les prix, ou la vie professionnelle de l'auteur, Il est certain que ces éléments pèsent sur la réception du roman. Malgré toutes les critiques et les reproches, Yasmina Khadra est devenu une marque aussi bien littéraire que commerciale.

Le nom de l'auteur ; le choix de pseudonymat Le nom de l'auteur était l'élément paratextuel le moins présent, au moins au Moyen-âge et durant la renaissance. Actuellement, il est l'un des éléments paratextuels les plus importants, et est un élément majeur dans l'industrie du livre. Pour ce qui de son emplacement, il se dissémine, avec le titre, dans tout l'épitéxte, annonces, catalogues, etc. Sa place officielle est à la page de couverture. Dans *Les Sirènes de Bagdad*, on remarque cette mise en valeur du nom de l'auteur par rapport aux autres éléments paratextuels. Le nom de l'auteur est écrit à de gros caractères en couleur rouge. Il superpose le titre, c'est peut être une façon qu'avec Yasmina Khadra affiche sa riposte face aux critiques de grandiloquence et pédantisme. Une autre explication d'ordre pragmatique est possible, parce que l'auteur est devenu une marque commerciale à part, qui pèse sur la réception du texte. N'importe quel auteur peut publier sous trois formes. La première est de signer de son vrai nom d'état civil. La deuxième est de signer d'un faux nom, qu'il soit emprunté ou inventé, c'est le cas de pseudonymat. La troisième forme, quant à elle, est de publier sous anonymat. Dans *Les Sirènes de Bagdad*, comme dans la grande partie des écrits de l'auteur, il écrit sous le pseudonyme de Yasmina Khadra. Différentes sont les raisons qui poussent un auteur à choisir d'écrire sous un pseudonyme. A titre d'exemple, Albert Ayguensparse, écrivain Belge, avoue d'avoir pris le nom d'un joaillier de Bruxelles, trouvé dans l'écrin d'une bague. Il affirme d'être séduit par la graphie et par le sens apparent du nom : « *eaux éparses* ». Quant à Thomas Owen, il affirme que son éditeur lui avait demandé de prendre un pseudonyme anglo-saxon, pour des raisons commerciales. Il a choisi le nom de Stéphane Rey. C'était le nom d'un enquêteur dans un récit antérieur. Chez d'autres femmes-écrivains, c'est l'emprunt d'un prénom masculin qui par sa virilité leur permet l'accès à d'autres univers. C'est le cas de George Sand, dont le nom officiel était Amandine-Aurore Lucile Dupin. Elle s'habillait en homme, « *par économie* » Pour reprendre ses propres mots. Yasmina Khadra écrivait ses premiers romans de son vrai nom Mohamed MOULESSHOUL,

⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit. , p. 10

avant de choisir un pseudonyme pour échapper aux harcèlements de l'hierarchie militaire. Pour ce qui est du choix de son pseudonyme, il affirme que c'était le choix de sa femme, après les harcèlements d'une commission militaire, sa femme lui proposait de prendre son nom, il déclare qu'elle lui avait dit :

« Tu m'as donné ton nom pour la vie, je te donne le mien pour l'éternité ⁹ ». Par l'adoption du prénom de sa femme, Yasmina Khadra témoigne d'une reconnaissance et d'un engagement humaniste, à ce sujet il déclarait que c'était : « d'abord pour l'admiration que j'ai pour mon épouse [...] mon pseudonyme est une façon, pour moi, de combattre auprès de la femme arabo-musulmane, de lui dire le respect qu'elle m'inspire et tout l'amour que j'ai pour elle ¹⁰ ».

2-2-1 Le(s) titre(s), des niveaux d'analyse

Le titre est la carte d'identité de l'œuvre. Il provoque, davantage que tous les autres éléments paratextuels, le contact déterminant entre le public et l'œuvre. C'est souvent en fonction du titre et du nom de l'auteur qu'on décide de lire ou non un livre.

Le titre nous interpelle, nous choque, nous enchante, et parfois il conditionne même notre lecture. Il est le « [...] début d'assouvissement de la curiosité du lecteur ¹¹ ». Le titre, comme l'œuvre, est conditionné par un processus littéraire, social et commercial. Le titre est beaucoup plus complexe de n'importe quel autre élément paratextuel. Il se trouve à la croisée de plusieurs domaines.

Ainsi, Claude Duchet explique cette complexité entre le commercial, le social et le romanesque : « Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent Littérarité et socialité : Il parle de l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman ¹² ». Dans ce processus où se mêlent le littéraire, le social et le commercial, la notion d'horizon d'attente, devient plus emblématique que les autres éléments du paratexte. Grivel explique ce rapport énigmatique entre le titre et l'horizon de lecture : « Si lire un roman est réellement le déchiffrement fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le titre s'ouvre; la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son

⁹ Liberté, 30-10-2005, quotidien algérien

¹⁰ Interview fait par Marie-Laure, Rue des livres, 19-11-2007

¹¹ ACHOUR Christiane ; REZZOUG, Simone, Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire, OPU Alger, 1985, p.28.

¹² DUCHET, Claude, Eléments de titrologie romanesque in Littérature n°12, décembre 1973, pp. 49-73

*résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître est lancée*¹³ ».

2-2-2 L'analyse de la page de couverture

Le titre oriente l'acte de lecture lui-même. C'est ce que Henri Mitterrand confirme : « *Le titre facile à mémoriser, allusif, il oriente et programme l'acte de lecture* »¹⁴.

a-Etude du Titre

Le titre d'un roman est lié à l'œuvre, du moment qu'il prend part à la signification du roman. Pour achever l'écriture d'un roman, il lui faudra bien un titre. Trouver un titre à ce dernier n'est pas une chose anodine, car c'est une étape très importante et lourde de sens. Il y a des auteurs qui choisissent des titres à leurs romans avant même le début de la rédaction, mais il est préférable de donner un titre pour le roman une fois que celui-ci est définitivement terminé. Le titre d'un roman a un grand intérêt du moment qu'il influence la promotion du livre. Cet élément du para-texte a des rôles très importants comme, l'information du futur lecteur à propos du contenu, c'est-à-dire, lui donner une idée sur le roman en question. Un titre bien formulé et attractif peut susciter la curiosité et donner au lecteur l'envie de s'intéresser à l'ouvrage.

Le titre lui aussi fait partie du paratexte et joue un rôle crucial dans la détermination du type de roman désiré par le lecteur et dans l'attraction de ce dernier. Le titre de notre corpus est provocateur dans le sens où il atteint pour certains l'essence de l'existence et des croyances auxquelles les hommes se sont attachés depuis la nuit des temps. La phrase qui commence par le nom de Dieu, un seul et unique qui n'insinue pas d'autres divinités, révèle d'ores et déjà une sorte de monothéisme. Bien que nous ne pouvons pas affirmer que l'auteur l'est ou non car ce n'est pas le but de cette recherche. Le titre se présente sous la forme d'une phrase négative comprenant un adverbe de négation « *ne pas* », un verbe et un nom propre d'un lieu précédé d'un article défini : Dieu n'habite pas la Havane. Ce titre suggère plusieurs questions et Hypothèses et ; Dieu est-il partout présent sauf à la Havane ? Dieu habite-il Cuba mais pas la Havane ? Dieu habite ailleurs que dans la Havane. Pour compléter notre analyse du titre nous avons trouvé utile d'évoquer le titre en version arabe qui prend une tournure différente et qui a lui aussi fait polémique au sein du lectorat arabophone : La Havane n'a pas de dieu qui la protège¹⁵. Là par contre le titre tend plus vers le polythéisme, comme si toutes

¹³ GRIVEL Charles, Production de l'intérêt romanesque. Paris, Mouton, 1973, p. 173.

¹⁴ MITTERAND, Henri, Les titres des romans de Guy des Cars, in Sociocritique, 1979. P.51

¹⁵ 201 نوفل, ليس لها فانا رب يحميها, ياسمينه خضراء

les villes du monde avaient un dieu pour les protéger sauf la Havane. G. Genette¹⁶ a bien expliqué la valeur symbolique des titres de romans et leur importance thématique, qui dans notre cas, est une sorte d'ouverture à ce qui va suivre comme contenu. Ce choix est sans doute volontaire et sans surprise, les titres de Khadra n'ont jamais été fortuits et dans les deux cas, il est clair à nos yeux que cette phrase n'est rien d'autre qu'une forme allégorique pour montrer le fatalisme qui domine cette ville où tout est vu d'un œil extrêmement pessimiste, un endroit que « Dieu a abandonné ». Il serait donc très simpliste de notre part de considérer ce titre d'un point de vue cloîtré dans une vision extrémiste qui lie toute affirmation à l'athéisme.

b- L'illustration

Tout comme le titre, l'image présente sur la première de couverture est très imposante en termes d'influence sur le choix du lecteur. Elle lui permet également d'avoir une idée sur le contenu avant même de commencer la lecture. Afin d'aboutir notre étude du paratexte, nous allons tenter d'analyser l'image de couverture et saisir le sens qui s'y dégage. Cette dernière représente en gros plan l'un des quartiers d'une ville, la Havane en l'occurrence. Les immeubles, ternes et sombres, semblent appartenir à une période lointaine. La ruelle est très étroite et les appartements aux balcons rapprochés ont beaucoup de vis-à-vis. Tout cela en arrière plan, puis en avant plan, un homme vêtu d'un costume blanc, une chemise bleu, coiffé d'un chapeau blanc et portant des lunettes de soleil. Son attitude et sa tenue nous donne l'impression qu'il s'agit d'une star ou d'un chef de la mafia, un haut placé du régime. Cette personne est accoudée sur une voiture de luxe de couleur rouge, tel un chef-d'œuvre de musée que les amateurs de pièces antiques aiment se procurer. Sur la plaque d'immatriculation nous pouvons lire : OMA 784. Un peu plus bas le nom de la maison d'édition Casbah est écrit en blanc. La voiture est sans conducteur, ce qui laisse comprendre que la personne à côté est le propriétaire. Ce dernier se tient contre sa voiture dans l'ombre tandis qu'au fond nous pouvons voir les immeubles qui étaient dans l'obscurité devenir de plus en plus éclairés par une lueur, certainement un rayon de soleil vu que l'édifice laisse apparaître une partie du ciel bleu. C'est à cet endroit que le nom de l'auteur ainsi que le titre du roman sont écrits en rouge orangé. L'homme sur cette image laisse apparaître une certaine fierté et sa posture est presque celle d'une personne se préparant à être prise en photo. Nous pouvons présumer qu'il s'agit d'une personne aisée appartenant à une certaine classe sociale. Ce qui présuppose déjà la lutte des autres classes qui ne figurent pas ici et qui sont par conséquent négligées et méprisées,

¹⁶ Introduction à l'architexte, Op.cit, p 10.

autrement dit esclaves de la classe supérieure. Cette dernière étant très puissante détient le pouvoir et représente une dictature absolue. Cet effet est renforcé par le contraste des couleurs entre les deux parties de l'image ; l'une assombrie et ternie qui évoque l'angoisse, le crime et la mort et l'autre éclairée et peinte de couleurs vives tel que le rouge flamboyant de la voiture rappelant la joie de vivre chez les plus fortunés. Il pourrait aussi s'agir de notre héros Don Fuego qui a toujours rêvé d'être une star de la chanson cubaine, ou encore de l'auteur dont le talent de grand écrivain n'est reconnu ailleurs qu'en Algérie.... Ainsi nous pouvons dire que tous les éléments de l'illustration se réunissent pour nous engager tant que lecteurs dans une suite d'investigations servant à construire une idée préalable sur le texte ou du moins sur la thématique dominante qui est dans ce cas d'ordre sociopolitique. Concernant la quatrième de couverture c'est-à-dire la dernière page de couverture, elle comprend le résumé de l'histoire ainsi qu'un bref aperçu des différents travaux de l'auteur et une photographie de celui-ci. Il est à noter que notre corpus ne comprend pas de préface ou de postface, en revanche nous y trouvons deux épigraphes.

c- L'épigraphe :

La première *A la mémoire de Abdelhamid Fodil Héros de son temps qui nous a quitté la tête haute Droit dans ses bottes*¹⁷ « En littérature, une épigraphe est une phrase en prose ou en vers placée en tête d'un livre, d'un ouvrage ou d'un chapitre, pour en annoncer ou résumer le contenu, ou pour éclairer sur les intentions de l'auteur¹⁸ ». Celle-ci prend la forme d'un petit poème en pensée à une personne décédée qui d'après nos recherches était membre de l'académie militaire interarmes de Cherchell et qui avait fait ses études à l'école nationale des cadets de la révolution (Tlemcen / Koléa). Il serait donc inutile de creuser plus loin pour comprendre qu'il s'agit d'un camarade de l'auteur puisque ce dernier avait fait le même parcours professionnel avant de se consacrer à l'écriture. La seconde : *En vain sur une herbe Elle essaye de se poser Lourde libellule Le moine errant de Bashō (1644-1694)*¹⁹ . Il s'agit de l'une des citations de Bashō²⁰ (1644-1694) qui est sans aucun doute le plus grand poète japonais de l'époque Edo. Disciple laïc du zen, cet ermite itinérant fut l'un des principaux artisans de la « *nouvelle manière* » des haïkus (*une forme poétique très codifiée d'origine japonaise*). Bien que le sens de ce type de poème soit crypté, nous avons tenté de le relier au contenu puisque une épigraphe sert principalement à nous éclairer les idées et à cerner le champ de possibilités qui

¹⁷ Dieu n'habite pas la Havane, Alger, casbah éditions, 2016, p 5.

¹⁸ [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_\(litt%C3%A9rature\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_(litt%C3%A9rature))

¹⁹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 7.

²⁰ <https://www.babelio.com/livres/Collet-Basho-maitre-de-Haiku/240439#critiques>

s'offrent à nous avant de commencer la lecture. Nous avons fait le rapprochement entre cette libellule et notre personnage principal, entre l'insecte qui est beaucoup trop lourd pour pouvoir se poser sur une petite herbe et notre chanteur au mérites bien plus grandioses pour que le "monde" lui rende justice. En effet le narrateur ne cesse de nous le rappeler, son orgueil ne tardera pas à se faire comprendre dès l'incipit du roman. Il est également possible de faire le rapprochement avec l'auteur puisque celui-ci reconnaît lui-même avoir été mal accepté par sa société (algérienne) et se plaint de ne pas être lu autant dans le monde arabe que dans le monde occidental.

d- L'incipit

Ce mot désigne les premières lignes d'un texte. En littérature il peut s'étendre aux premiers paragraphes d'un roman. Il sert à donner quelques indications au lecteur concernant le genre du texte par exemple, les personnages, le héros en particulier, le lieu, le temps ainsi qu'à annoncer le thème et attirer le lecteur en suscitant sa curiosité. Dans notre corpus l'incipit se fait avec la voix du narrateur nous livrant ses pensées et ses souvenirs, les descriptions se défilent, le portrait de sa mère puis celui de son père. La référence à des lieux réels comme Trinidad ou à des personnes ayant existé telles que Lucky Luciano²¹ est un signe que l'auteur veut authentifier l'imaginaire pour confondre son histoire avec le monde factuel, le lecteur fera ainsi constamment le lien avec des éléments qui existent en dehors du texte. Dès les premiers paragraphes le lecteur pourra comprendre que le narrateur est une personne très sûre d'elle-même et de sa manière de voir les choses, ignorant ainsi l'affirmation de son ami sur laquelle s'ouvre le texte : « *"Qui rêve trop oublie de vivre", disait Panchito²²* ». Il est déjà suffisamment informé et surtout conditionné par l'atmosphère créée dès l'incipit et pourra dorénavant s'engager, en joignant sa parole à celle de l'écrivain, dans une construction progressive de sens.

3-Étude narratologique

Afin d'élucider et de discerner cet entrelacement entre le réel et le fictionnel dans le roman nous avons jugé utile d'analyser la structure interne du récit et de dégager ses éléments constructifs. Trois niveaux seront inévitablement étudiés selon la typologie sémantique de Greimas ; L'analyse figurative, narrative et thématique. Le niveau figuratif concernera tout ce qui est perceptible ; les personnages sont étudiés indépendamment de leur dimension

²¹ Mafieux italo-américain 1897 -1962.

²² Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 9

conceptuelle ou idéologique. Puis le niveau narratif où nous examinerons l'articulation des différents temps de la narration. Enfin nous exposerons les différentes stratégies mises en œuvre par l'écrivain dans la trame narrative qui bascule tantôt vers le réel tantôt vers l'imaginaire, à travers le niveau thématique.

3-1 Le niveau figuratif

Nous commencerons par une étude analytique des personnages les plus importants à l'intrigue, leur présentation dans le récit ainsi que le cadre spatiotemporel de l'histoire. Nous pouvons dégager deux sortes de personnages : des personnages portant des noms relatifs à l'histoire et d'autres aux noms qui ont marqué l'Histoire, autrement dit des personnages fictifs et d'autres réels.

Yasmina Khadra, lors de son interview sur la chaîne France24, affirme avoir vu le chanteur Don Fuego dans le Nacional Hotel à Cuba « *j'ai vu dans son regard cette force intérieure qui lui permet de vivre dans un pays très dur.... Je l'ai beaucoup apprécié et j'ai donc décidé d'en faire un mythe* ²³ ». Néanmoins, le nom de Don Fuego n'est pas réellement existant ni celui de Juan Del monte Jonava. Nous arrivons donc à l'hypothèse suivante : le personnage- chanteur existe réellement cependant l'auteur a choisi de lui donner un autre nom. Les investigations tout au long de notre travail de recherche nous éclaireront sur la fiabilité de ce constat. Louis Hébert l'explique d'après le modèle d'Algirdas Julien Greimas ; Le figuratif recouvre « *dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur* ²⁴ ». Autrement dit, tout est perçu comme étant réel ; les personnages seront des acteurs dans un espace donné, réel mais bien délimité. D'où cette référence au cinq sens. Ces éléments seront rassemblés en tant que tel pour ainsi donner une signification au contenu du texte.

²³ https://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU

²⁴ 19 Louis Hébert (2006), « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>

3-1-1 Les personnages

Selon Philippe Hamon²⁵, il existe six critères pour distinguer et caractériser le héros ainsi que tous les personnages, de façon hiérarchique, dans un roman.

- Une qualification différentielle : chaque personnage est différent aux autres selon les qualificatifs et les critères qui lui sont attribués. La description et la sélection des traits (*péjoratifs ou mélioratifs*) jouent alors un rôle primordial pour les distinguer. Ils se singularisent par plusieurs aspects : psychologique, physique, anthropomorphique, onomastique, social... Dans *Dieu n'habite pas la Havane*, cette qualification va désormais établir une classification des personnages, Juan Del Monte Jonava et Mayensi seront les plus imposants.

- Fonctionnalité différentielle : a accès sur le faire des personnages et les rôles qui leur sont attribués et qui décideront de leur importance dans l'action (*héros ou personnage secondaire*) Ce critère va permettre aux mêmes personnages de prendre le dessus sur les autres.

- La distribution différentielle : porte à la fois sur le faire et l'être des personnages. Elle concerne la fréquence, la durée et les stratégies de leurs apparitions dans le récit (*plus ou moins importante*). Les victimes de Mayensi en sont un exemple concret. La durée de leur apparition se réduit au laps de temps qu'ils passent à agoniser ou comme des cadavres submergés de leur sang. Ce sont des personnages moins importants dans le roman mais leur présence assure le déroulement des événements et la progression de l'histoire.

- L'autonomie différentielle : s'articule également sur le faire et l'être mais uniquement part rapport aux personnages les plus importants. Ceux-là peuvent apparaître seuls ou attirer d'autres personnages. Le cas de Juan Del Monte Jonava, personnage centre qui fait articuler toute l'histoire et qui devient le plus souvent indépendant aux autres, mais les attire tout de même.

- La pré-désignation conventionnelle : associe le faire à l'être par rapport à un genre littéraire donné. Un lecteur habitué à ce genre pourra facilement le caser en s'appuyant sur son statut et son importance soumis à des conventions du même genre. Ainsi, en ce qui concerne notre corpus, le personnage principal est tout de suite classé dans un genre biographique, vu tous les personnages et les éléments véridiques qui l'entourent.

²⁵ HAMON, Philippe, 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage », n°6, Littérature, Mai 1972, pp 90-110

- La focalisation : tout personnage d'un roman peut être perçu et catégorisé selon ces critères ; nous le voyons apparaître, agir et dire, mais peut aussi bien devenir focalisateur. Tous les événements et les autres personnages passent par lui et nous les percevons qu'à travers ses yeux. Dans notre corpus c'est Juan Del Monte Jonava qui est à la fois acteur, focalisateur et narrateur. L'histoire nous est révélée par « *sa bouche* » et par ses yeux. A partir de tous ces critères, nous pourrions dire que dans l'analyse narratologique du récit, la position et la manière dont sont désignés les personnages par le narrateur ainsi que leurs différents statuts cités précédemment contribuent fortement à la production du sens et à l'organisation de l'histoire. Si nous tentons d'appliquer le modèle d'analyse inspiré de Philippe Hamon, nous obtiendrions deux personnages principaux que nous considérons comme le pivot de l'histoire et qui illustrent les six critères cités ci-dessus : Juan Del Monte Jonava et Mayensi. Cependant, une analyse approfondie de notre corpus ne pourra pas mettre de côté d'autres personnages que nous qualifions de « *guides* » ou des conseillers, notamment pour Juan Del Monte Jonava. Ces derniers peuvent apparaître très passifs à première vue mais leur rôle est bien plus important et renvoie à une représentation symbolique d'ordre social. Tel que Panchito son ami et Serena sa sœur.

• **Le héros, le narrateur et l'auteur**

Selon les travaux de Philippe Hamon, le héros est facilement détectable en raison de la fréquence de son apparition dans le récit, d'une certaine entente qui s'installe entre lui et le lecteur et de l'attrait que celui-ci a pour le personnage principal. Ce rôle est également soutenu par sa position de narrateur qui lui garantit une certaine pérennité dans le texte. C'est le cas de Juan Del Monte Jonava, le premier personnage qui entre en contact avec le lecteur et dont l'apparition persiste jusqu'à la fin de l'histoire. Celle-ci est clôturée avec la morale qu'il trouve à son histoire d'amour pour Mayensi tout comme pour l'ouverture de son récit décrivant son amour pour la musique. De ce fait là nous qualifions Juan Del Monte Jonava de héros. Néanmoins, en tant que lecteurs nous pouvons confondre les deux entités narrateur / auteur vu que ce dernier avait affirmé, toujours dans l'interview citée auparavant, la ressemblance entre lui et son personnage principal de par son âge et son poids dans sa société comme une personnalité célèbre qui est constamment remise en cause. L'incarnation est à son plus haut niveau et crée une certaine intimité entre le narrateur et le lecteur. Ce dernier se trouve en train de sympathiser avec le premier en dépit de son orgueil que nous percevons au début du récit. Phénomène qui est confirmé par Tomachevski qui dit en ce sens :

« L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale ²⁶ ».

En effet, une personne qui affiche autant de prétention au point de se comparer aux « dieux », va provoquer du mépris plus qu'autre chose dans la vie réelle. Or dans Dieu n'habite pas la Havane, nous apprécions le héros parce que l'auteur a décidé de nous orienter vers cet effet.

« La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépend essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physique) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue [...] ²⁷ ». Plusieurs éléments sont à prendre en considération lorsque nous essayons d'identifier le héros et d'énumérer les traits qui le caractérisent. Notamment s'il est également narrateur, la représentation que nous avons de lui est par conséquent très subjective. Juan Del Monte se charge de faire son autoportrait qui s'ajoute à la volonté de l'auteur de nous inciter à l'apprécier. Ses pensées, son point de vue, ses représentations ainsi que ses attitudes sont directement livrés au lecteur à la première personne « je ». Mais cet usage ne lui est pas spécialement réservé il est aussi fréquemment fait par d'autres personnages lorsqu'ils prennent la parole. Ces derniers participent aussi dans cette caractérisation. De cette manière le portrait du héros ne prendra entièrement forme qu'au terme de l'histoire car les éléments cités précédemment peuvent devenir instables ou variables. La distinction entre les deux doit être très bien établie si nous tentons de nous centrer sur l'analyse interne du récit ; la définition donnée par Yves Reuter est très claire, le premier étant une voix qui n'existe qu'à l'intérieur du texte par le biais de la narration et le deuxième étant un être humain réel.

« L'écrivain est un être humain qui a existé ou existe, en chair et en os, dans notre univers. Son existence se situe dans le « hors texte ». De son côté, le narrateur – qu'il soit apparent ou non – n'existe que dans et par le texte, au travers de ses mots. Il est en quelque sorte, un énonciateur interne : celui qui, dans le texte, raconte l'histoire. Le narrateur est fondamentalement constitué par l'ensemble des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui narre l'histoire ²⁸ ».

²⁶ Boris Tomachevski, 1965, Thématique, dans Théorie de la littérature, T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, p 295 22 G. Genette, 1983. Nouveau discours du récit, Seuil, Coll. « poétique », p 106.

²⁷ G. Genette, 1983. Nouveau discours du récit, Seuil, Coll. « poétique », p 106.

²⁸ Yves Reuter 1997, l'analyse du récit, éd Dunod, Paris, p 13.

• Juan Del Monte Jonava

Il est certainement le personnage principal autour duquel se tisse toute l'histoire. D'une part, parce qu'il est en conformité, comme nous l'avons précédemment mentionné, avec tous les critères de hiérarchisation des personnages et d'autre part, parce qu'il domine la narration du début jusqu'à la fin du récit. Celui-ci s'ouvre sur Juan, baptisé Don Fuego par ses contemporains, un chanteur de cinquante-neuf ans, divorcé avec deux enfants. Dès sa naissance, tout le monde appréciait la pureté de sa voix. Son talent exceptionnel est soutenu par sa vanité insatiable. Selon l'écrivain, les nuits mouvementées qu'il passe à chanter dans des cabarets sont compensées par de longues journées de sommeil, une routine qui l'a entièrement envahit depuis longtemps. Toutefois, cette monotonie qui s'ajoute au salaire modeste qu'il touche ne semble pas l'agacer. Bien que les paroliers et les compositeurs ne lui rendent pas justice, il trouve bien son compte et apprécie sa petite vie. La foule qui dégorge de fans le suffit amplement. Excepté sa prétention qui le distingue des autres comme une star de la rumba²⁹, le souffle incendiaire des Caraïbes, tout paraît comme ordinaire pour lui, sa vie est loin d'être celle d'une vedette. Cette routine va être bouleversée par la privatisation de la Buena Vista Café où il chantait tous les soirs depuis vingt ans. Il se trouve au chômage du jour au lendemain et c'est là qu'il va sombrer dans un pessimisme infernal qui va affecter tout le monde autour de lui. « *Sans la musique, je ne suis qu'un écho anonyme lâché dans le vent. Je n'ai plus de veines, et donc plus de sang*³⁰ ». La recherche d'un nouvel emploi va hanter les jours qui suivent. Il va frapper à toutes les portes en vain. Toutefois, cette situation d'inactivité va lui ouvrir les yeux sur certaines choses qu'il ne voyait auparavant car ses nuits de fêtard l'avaient trop mis à l'écart. Son amertume pour cette ville et pour l'état s'amplifie et sa tristesse nous est révélée par une description consciencieuse telle une mélodie douloureuse qui se joue aux instruments de la nature.

Les confessions débordant de sentiments de douleur, de tristesse et de désillusion trahissent sa prétention et nous rappelle à chaque fois sa faiblesse humaine qui le joint à ses semblables. Il s'acharne à vivre chaque moment de son désarroi en se s'enivrant et en errant dans les endroits les plus redoutables de Casa Blanca. Le Don Fuego qui sème le feu sur scène redevient l'homme ordinaire sans emploi et sans espoir, son narcissisme se brise à maintes reprises contre l'indifférence des agents de bureaux de recrutement. Juan préfère s'isoler, s'éloigner des autres pour dissimuler sa détresse, il prend même des photos avec ses fans qu'il

²⁹ Un genre de musique de salon et de danse apparu au cours des années 1930 en combinant la musique big band américaine aux rythmes afro-cubains.

³⁰ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 69

rencontre dans la rue le jour de son licenciement où son malheur était à son degré suprême. Sa fierté doit rester au-dessus de toute autre chose et ses faiblesses ne sont divulguées qu'au lecteur. Cet effet d'humain est accentué par l'amour de Mayensi qui va faire renaître en lui les sentiments de joies, d'extase et surtout d'épanouissement. Il est même prêt à renoncer à la musique pour cet amour. Néanmoins, l'amour ne va qu'empirer les choses. Au moment où il se croit délivré de son infortune, Mayensi le blesse au plus profond de son être, non par les coups de couteau qu'elle lui porte mais par son instinct meurtrier qu'il n'arrive pas à apprivoiser. Ce dernier va constituer pour lui, une nouvelle quête qui mettra de côté toutes ses ambitions de rattraper sa carrière et d'éblouir de nouveau les amoureux de la rumba. Il est à l'image du personnage dont l'amour aveugle désoriente et trouble jusqu'à l'excipit du roman. Son attitude pourrait être interprétée comme la crise de la cinquantaine qui a dû être déclenchée par son divorce et son licenciement. « *J'opine du chef et regagne la rue en sifflotant, pareil à un adolescent qui découvre les joies de la puberté pour la première fois*³¹ ».

• Mayensi

Mayensi est une très jolie jeune femme qui semblait être d'une grande innocence, venue d'un village de pêcheurs. Victime de pauvreté, elle débarque à la Havane pour chercher un emploi. Du moins, c'est la version qu'elle avait raconté à Juan lorsqu'il l'avait repéré la première dans un vieux tram rouillé. Son amour pour elle était tellement démesuré et aveuglant qu'il ne réalisait pas ce qu'il voyait de ses propres yeux. . Dès son arrivée à Casa Blanca les meurtres se succèdent et les ennuis qu'elle suscite son interminables. Cette fille était une véritable criminelle mais Juan refusait de l'admettre et même lorsqu'il fini par figurer dans sa liste de victime. Il ment à tout le monde et dissimule l'identité de son agresseur. « *Mayensi m'aimait, elle ne trichait pas avec moi. Je suis conscient que je suis en train de mentir, pourtant s'il existe une énormité à laquelle j'adhère corps et âme, c'est bien ce mensonge-là*³² ». Mayensi reste mystérieuse jusqu'à la fin de l'histoire où sa mère dévoile toute la vérité à la demande de Juan. Cette fille amoureuse de son père, souffrait de troubles psychologiques multiples qui faisaient d'elle une tueuse sans pitié, une comédienne et une menteuse d'un talent irréfutable au point que tout le monde était dupé par ses airs innocents. Juan demanda à sa sœur de l'abriter dans sa maison pendant quelques temps. Au début, elle paraissait humble et silencieuse et c'est là qu'elle arrive à conquérir notre chanteur et à lui faire oublier le chagrin causé par son chômage. Tout le monde l'aimait à la maison, mais le drame arriva ;

³¹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 130.

³² Ibid. p 238

Mayensi s'est attaquée à García, le neveu de Juan et l'avait bien amoché. Son bipolarisme est progressivement révélé au lecteur, elle bascule de la fille débordant de douceur à une femme à l'instinct de fauve. Son comportement était totalement imprévisible, elle n'avait peur de rien et était prête à détruire tout ce qui entravait son chemin dans le but de retrouver son père qu'elle croyait encore vivant. Elle incarnait à la fois une beauté extrême par son corps parfait et une bestialité incontrôlable par la violence de ses actes qui est accentuée par la description « *L'air est pollué par l'odeur du sang – une odeur tangible, visqueuse, rebutante, qui s'accroche aux branches, dégouline des troncs, suinte sur les galets, emplissant l'endroit d'une terreur glaçante* ³³ ». Mayensi fugue après avoir poignardé Juan. Ce dernier ne la dénonce pas même après avoir découvert toute la vérité. La fin de leur histoire d'amour n'était que le début de la vie à Juan. En effet, leur séparation les a guéris tous les deux, Mayensi a retrouvé une vie normale avec un époux et un enfant, Juan a déclaré la paix à ses ambitions utopiques et revit dans le monde réel, il ne veut plus forcer le destin. Nous nous rendons compte à ce stade que l'amour et la gloire ne se sont pas réunis pour combler Juan. Cependant les deux ont fait à la fois son bonheur et son malheur. A la fin c'est le Don Fuego qui l'emporte, il revient à sa quête initiale. Il réalise son rêve de devenir star et de publier son propre album.

• Panchito

Ce personnage très marquant est l'ami de Juan. Il apparaît tel que nous l'avons précédemment mentionné comme un homme très sage qui ne cesse d'orienter Don Fuego et de lui donner des conseils. Il tient souvent de lui rappeler ses devoirs de père de famille et de le sauver de l'étreinte de Mayensi. Pour lui Juan rêvait trop au point d'oublier de vivre dans le monde réel.

Âgé de quatre-vingt-cinq ans et étant passé par le parcours de musicien qui est maintenant en retraite, il anticipe toutes les erreurs de son ami. Il avait connu le meilleur et le pire dans une carrière de trompettiste. Après avoir goûté aux délices de la gloire et joué aux côtés des musiciens les plus célèbres dans mondes tels que Louis Armstrong et Frank Sinatra, il se trouve, aujourd'hui, seul avec son chien. « *Puis le vent a tourné, et Panchito a dégringolé de son Olympe plus vite qu'une enclume lâchée dans un précipice* ³⁴ ». Il y a longtemps qu'il a commencé à se laisser aller. Un véritable désespéré de la vie que rien au monde ne pourrait faire sortir de sa baraque. Mais il a su tirer profit de la vie tourmentée qu'il avait connue et d'en saisir la morale. Bien que Juan le plaigne parfois, il se sent très bien dans son coin et est

³³ Dieu n'habite pas la Havane, p 238

³⁴ Ibid. p 107.

fier de ne rien devoir à personne. Panchito observe de près tous les mouvements de son ami, les réflexions qu'il émet au sujet de ces derniers ont le don d'irriter Juan. Ce n'est qu'à la fin du roman au cours d'une longue confession qu'il reconnaît la grande sagesse de son ami Panchito représente le personnage athée, paresseux, alcoolique et n'ayant jamais fait de prières. Pour lui le monde entier est soumis au pouvoir du temps et du hasard. Il ne fait aucun effort et prend les choses telles qu'elles viennent sans aucune prise de tête. Même la mort de son chien qu'il aimait tant n'a pas réussi à le chagriner. Ce qui le situe comme la figure opposée de Juan. L'arrogance de ce dernier l'exaspère. « *La vanité est le revers des hommes, déclare-t-il chaque fois qu'il est face à un fanfaron ; c'est afficher ce qu'on a de pire et le faire passer pour un don*³⁵ ».

3-1-2 Le modèle actanciel selon Greimas

Dans un récit chaque personnage a un rôle bien déterminé et vise à atteindre un certain objectif. Ce rôle est défini par les actions qu'il entreprend. C'est ce qui fait de lui un héros, un criminel, un psychopathe, un protecteur etc. l'objet convoité diffère d'un personnage à un autre ; Mayensi veut guérir et redevenir une personne normale, Juan est en quête d'amour et de gloire, Ricardo, son fils, veut fuir la misère et espère trouver le bonheur dans un pays étranger....

La réalisation de ces quêtes passe par plusieurs épreuves, les personnages sont confrontés à des adjuvants et des opposants. Tout comme un personnage peut devenir son propre opposant et tomber sous l'emprise d'un énorme désarroi. Ce qui est le cas de Juan et de Mayensi. En effet le premier tente d'oublier Mayensi et de reprendre sa vie le lendemain de la « *rupture* » mais une partie de lui éprouve un manque en vers elle. Il se ment pour ne pas maculer l'image qu'il avait de sa bien-aimée. Mayensi quant à elle, se livre entièrement à Juan et tombe amoureuse de lui mais son trouble ne l'empêche pas de le poignarder.

Dans la même perspective des travaux de Greimas³⁶ et afin de classer les éléments de l'action à décrire dans l'une ou l'autre de ces classes actantielles. Nous avons tenté de relever les six pôles constitutifs du schéma : le sujet qui est orienté vers un objet et qui va être soutenu par un adjuvant ou entravé par un opposant. Le destinataire et le destinataire décident de l'action menée par le sujet en le manipulant à accomplir la quête.

³⁵ Dieu n'habite pas la Havane, p 107.

³⁶ Louis Hébert (2006), « Le modèle actanciel », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actanciel.asp>

Dans notre corpus le sujet est sans doute le héros Don Fuego le chanteur qui tente de réaliser son rêve de devenir un chanteur universel et dont le nom est gravé sur un disque. Il est en quête de gloire et est manipulé par un destinataire qui est Don Fuego le pseudonyme qui représente son « *moi* » prétentieux et orgueilleux. Ce qui va le contrarier sera la perte de son emploi. Il convient d'établir une deuxième configuration au même récit où il s'agira du même héros mais qui est l'homme (en opposition au chanteur) Juan Del Monte Jonava, celui-ci entreprend une autre quête : l'amour de Mayensi. Il est manipulé par sa situation sentimentale et sa solitude après son divorce. Son âge et le caractère de Mayensi vont être des opposants à cette quête.

Une autre disposition représente Mayensi comme le sujet ayant pour objet de guérir et de retrouver la paix intérieure. Elle est manipulée et aidé par Juan. Son état psychologique et les hommes qui la désirent vont l'entraver.

3-2-1 La ville, la Havane

Capitale et centre économique de Cuba³⁷, cette ville portuaire est aussi l'une des quinze provinces cubaines compte 2,4 millions d'habitants, la plus grande ville des Caraïbes. Elle s'étend sur plus de 720 kilomètres carrés principalement à l'ouest et au sud d'une baie, à laquelle nous accédons par un passage étroit, et qui est divisé en trois ports : Marimelena, Guanabacoa et Atarés. La rivière Almendares traverse la ville du sud au nord, et se jette dans le détroit de Floride à quelques kilomètres à l'ouest de la baie. Aujourd'hui, La Havane est le centre du gouvernement cubain, et divers ministères y sont basés. C'est aussi le centre économique et culturel de l'île.

Le riche milieu culturel de La Havane comprend non seulement des descendants d'Espagnols, mais aussi d'autres peuples européens. Durant la période précédant l'arrivée au pouvoir de Fidel Castro, la ville était divisée, tant économiquement qu'ethniquement. D'un côté, il existait une minorité riche et éduquée, ainsi qu'une importante classe moyenne ; et de l'autre côté la majorité ouvrière. Quand le gouvernement de Castro arriva au pouvoir en 1959, ce système changea. Les possibilités d'éducation et d'accès à l'emploi furent offertes à tous les Cubains, quel que soit leur milieu d'origine. Cependant, les postes à plus haute responsabilité étaient généralement réservés aux membres du Parti communiste.

³⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Havane#D%C3%A9mographie

La ville est le foyer de plusieurs manifestations culturelles importantes telles que le Festival international de Ballet de La Havane, le Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, le Plaza Jazz Festival et le Festival international de guitare Leo Brouwer.

C'est la ville natale de l'écrivain et poète moderniste José Martí qui est honoré par le mémorial José Martí II y a aussi des discothèques et des boîtes de nuit, cabarets, théâtres, etc., où les touristes nationaux et étrangers peuvent passer la nuit. Nous trouverons tous cela dès l'incipit du roman ; le lecteur du texte ne sera pas longtemps dépaysé car dès les premières pages le cadre spatial de l'histoire est bien délimité. Néanmoins, l'image donnée par l'auteur n'est pas très gaie. La première fois où le nom du pays a été divulgué, c'est pour dénoncer les grosses pointures du régime, et la dictature qui y règne. Le narrateur se remémore le temps de la révolution par le biais de son père, une sorte de rétrospective pour nous ébruiter son idéologie par rapport à toutes ces guerres,

« Mon père ne croyait pas dans les idéologies qui relèvent plus de l'élevage que du lavage de cerveau, ni dans les révolutions qui se contentent d'inverser les tyrannies au lieu de les renverser, ni dans les guerres aux mémoires courtes qui font croire qu'il y a des causes plus précieuses que l'existence, ce qui le révoltait par-dessus tout ³⁸ ».

Bien que le séjour de l'auteur à Cuba n'ait pas été très long, la description des lieux se fait de manière très minutieuse. Une description qui se veut abondante mais loin d'être ennuyeuse. Elle nous est plutôt nécessaire, nous qui sommes des lecteurs étrangers à cette ville. Nous mettre dans le bain s'avère l'une des premières préoccupations du narrateur. Les qualificatifs nous projettent aussi bien vers la visualisation des images que dans l'Histoire que ces endroit portent. Le portrait des lieux est très fidèle de sorte que n'importe quel lecteur cubain pourrait le confirmer. Toutefois, les images deviennent instables est sont souvent soumises à l'état d'âme du narrateur. Celles-ci basculent du mélioratif au péjoratif pour créer une ambiance fataliste dans laquelle vit le narrateur, notamment en début du récit où il perd son emploi, où toutes les portes se ferment et quand le « monde entier » dénigre son talent de chanteur imbattable.

« Je redécouvre la Havane que mes nuits de fêtard avaient tenue à l'écart ; une Havane aussi flétrie que les photos dans un vieux portefeuille gardé fermé durant des décennies. Les rues sont les mêmes, sauf que j'ignore où elles mènent ; elles sont hantées par les mêmes gens mais pas par les

³⁸ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 11

*mêmes visages ; les trottoirs se prêtent moins aux promenades, les nids-de-poule sont devenus des cratères et les belles maisons ne se souviennent plus de leur peinture d'origine*³⁹ ».

Nous ne pouvons en aucun cas dire que le choix du lieu s'est fait d'une manière hasardeuse ou aléatoire. L'auteur voulant échapper à son pays d'origine et à toutes les tensions qui tordent le monde arabo-musulman s'est trouvé en train de tisser son histoire dans un environnement jumeau à cette sphère qui l'étouffait. Il confirme d'ailleurs qu'il se croyait à Oran ou à Alger la capitale ; les mêmes visages, les mêmes comportements d'un peuple qui malgré l'obstacle de la politique reste toujours plein d'ambitions et continue à rêver.

Le narrateur est dans son élément, la ville en tant que lieu ne constitue pas une gêne à priori ; le tableau aux couleurs très sombres qui représente ce monde telle une prison où le sort de chaque individu est pré-décidé et ne peut y échapper, lui convenait jusque là et personne ne pouvait remettre en cause son talent.

En dépit de toutes ces contraintes, Don Fuego se considérait comme un dieu quand il montait sur scène. Si les décideurs du monde artistique ne lui rendaient pas justice, la foule en ébullition le comblait pleinement et flattait son ego.

*« Au beau milieu de la soirée, lorsque j'entonne « Don Fuego », la foule me reprend en chœur, et moi, empruntant aux stars cette perplexité feinte qui trahit leur bonheur dissimulé, je lui tends le micro et j'écoute les centaines de voix qui s'unissent à la mienne dans une communion quasi cosmique*⁴⁰ ».

Cuba ce pays exotique aux plages de sable extraordinaires, aux champs de tabac et aux cigares légendaires et La Havane, embellie aux mille couleurs des maisons aux façades pastel, les sirènes des Caraïbes qui dansent au rythme de la salsa. Hélas, la toile qui s'est gravée dans l'esprit des lecteurs va se craqueler, la Havane va de plus en plus être submergée d'un voile mélancolique et ténébreux. Le narrateur la voit d'un œil d'un vieux taulard libéré après de longues années.

D'autres lieux sont cités, la baie de La Havane, la Bahia⁴¹ autour de laquelle s'étendent les municipalités havanaises. Notons ici que le narrateur a choisi d'employer le nom en espagnol la Bahia qui signifie la baie. Bien qu'il s'agisse d'un nom d'un lieu et que le « h » de ce mot en espagnol soit aspiré, un lecteur algérien ignorant l'espagnol fera de suite le lien avec le nom attribué à Oran la ville, appelée aussi el Bahia. Un rapprochement qui pourrait

³⁹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit. p 282.

⁴⁰ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit p 282

⁴¹ Ibid., p 72.

paraître banal si l'auteur n'avait pas auparavant fait cette liaison entre les deux villes : Oran et la Havane.

Tous les noms de villes ou de lieux (à Cuba) qui ont été cités par le narrateur sont bel et bien réels, nous avons entre autre : Pinar del Río, Santa Cruz Del Sur, Bayamo⁴², etc. L'emploi des noms très distincts donne au récit une dimension très réaliste que la description accentue. Néanmoins, Casa Blanca restera le lieu le plus redondant tout au long du texte, elle sera la scène qui va engendrer plusieurs événements. Elle est d'abord le quartier où Juan réside avec sa sœur son époux et ses enfants, le lieu où il a connu et fêté toutes ses gloires, où il a fait sa carrière de chanteur éternel, de maître incontestable de la Rumba. Ensuite, c'est le lieu où il rencontre l'amour de sa vie Mayensi qui lui a permis de s'accrocher de nouveau à la vie après avoir perdu son travail et se trouver au fond du gouffre. C'est aussi à Casa Blanca qu'il va récupérer sa réputation et redeviendra le Don Fuego d'antan qui faisait trembler la foule :

« À Casa Blanca, les femmes m'arrêtent dans la rue [...] Chaque matin me célèbre à sa manière et il m'arrive souvent de me pincer jusqu'au sang pour être sûr que je ne rêve pas »⁴³.

3-2-2 La description :

Lorsqu'il s'agit de décrire les lieux, le narrateur ne le fait pas de façon aléatoire, rien n'est gratuit et dans le texte khadrien, la description est loin d'être vaine. Bien au contraire, elle se veut pertinente et joue un rôle primordial dans le conditionnement du lecteur. Ces figures conduiront ce dernier à s'interroger sur certains aspects de l'écriture. La description nous met dès lors dans le bain :

« Je sais déjà que je ne connaîtrai de Casa Blanca que les nuits creuses comme des puits, les tentures aux fenêtres qui rappellent ces rubans miteux que l'on voit pendouiller aux grillages et les mioches délurés pourchassant un ballon comme on traque un rat d'égout »⁴⁴.

La description embrasse tous les détails des lieux, leur donnant ainsi une certaine forme de vie qui nous prépare à ce qui va suivre. Elle est enrichissante mais sert aussi à caractériser les scènes du récit selon que le narrateur veut qu'elles soient dramatiques ou euphoriques. C'est de cette manière qu'elle nous renvoie vers le non-dit, vers la dimension

⁴² Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 72.

⁴³ Ibid, p 282

⁴⁴ Ibid, p 97.

symbolique de l'œuvre où chaque qualifiant est porteur de sens qui vont au-delà de leur représentation actuelle.

Le vocabulaire employé retrace le vide qui ronge Casa Blanca de l'intérieur. La description nous renvoie l'image d'un quartier où la vie est d'une stabilité monstrueuse depuis la révolution castriste telle une malédiction.

La constance qui règne à la Havane nous est livrée à travers le regard du narrateur, un sexagénaire en fin de carrière, ce qui peut expliquer l'animosité et le désarroi qui le troublent. Mais le reste de sa famille n'échappe pas à cette situation, le désespoir a atteint même les plus jeunes, son fils par exemple, un adolescent pour qui la vie n'est pas tout aussi rose. Tous les matins, Ricardo attendait un courrier de sa petite amie émigrée qui semblait être sa seule chance de salut. Il voulait régler ses papiers pour s'évader. Il passait ses nuits à trainer et à glander dans les « tripots ».

La description suggère des images de misère et d'un fatalisme démesuré qui inhibe la vie à la Havane et consume petit à petit ses occupants.

Cette vision sinistre est nouvelle pour le narrateur, ce n'est qu'en perdant son emploi qu'il arrive à mesurer l'ampleur de sa tragédie. Ces éléments que nous percevons au niveau figuratif représentent une réalité symbolique du vide, de l'abîme, du désarroi, de la misère, d'un avenir inconnu et d'une peur constante infligée par un bourreau omniprésent tout au long du récit qui manipule tout et qui déforme le destin des personnages. Nous pourrions à ce stade faire le lien avec ce qui n'est pas dit, faire référence à une situation non seulement réelle : l'état actuel à Cuba mais également similaire à ce que vivent une grande partie d'Algériens au jour d'aujourd'hui. Ce procédé de l'écriture n'est d'ailleurs pas étranger à Khadra qui a toujours su créer des ponts d'analogies entre l'Algérie et d'autres pays arabes en particulier (bien que le choix d'un pays latino-américain soit une première). Les deux contextes : social et parfois même culturel sont voisins. Nous percevons cette ressemblance à travers le mode de vie des habitants de la Havane dont les conditions sont très similaires à ceux de l'Algérie, un élément qui s'avère en faveur de l'écrivain qui n'a pas eu l'occasion de passer suffisamment de temps avec les Cubains. Ces analogies lui ont simplifié la tâche en lui permettant de bien scruter les mœurs à la Havane en si peu de temps.

Selon G. Mounin.⁴⁵ *La littérature est le meilleur moyen pour connaître la culture ou ethnographie de la culture d'un peuple. La littérature nous offre alors un éventail large d'aspects ethnographiques qui nous dévoilent les valeurs et les différentes pratiques d'un peuple.*

Sur le plan religieux, le narrateur décrit la scène des sacrifices, un rituel auquel recourent les plus malchanceux et les plus démunis comme une dernière chance d'obtenir la grâce, quelques faveurs, implorer l'assistance de Dieu ou celle du "ciel" :

« Sur la berge, un petit bonhomme en prière a égorgé un poulet en guise d'offrande et s'adonne à son rite sacrificiel, la figure tendue comme une crampe. Ce genre de pratique a atteint des proportions alarmantes, ces dernières années. Tous les matins, de plus en plus de gens viennent convoquer les divinités qu'ils ont eux-mêmes créées de toutes pièces entre une hallucination opiacée et une démente suicidaire [...] Vers le soir, d'autres souffre-douleur se sont amenés avec leurs bêtes sacrificielles. Certains ont supplié Yemanjá, déesse de la mer, de mettre un peu de lumière dans leur nuit, d'autres ont chargé Oshún, dieu du fleuve, de les laver de leurs péchés »⁴⁶.

La description devient dès lors un élément crucial, le squelette sur lequel repose l'histoire et qui va la faire basculer de la dysphorie à l'euphorie à deux reprises. En effet la description des sentiments se joint à celle de l'espace et des autres personnages pour nous communiquer l'état d'âme du narrateur. Quand il rencontre Mayensi, la description prend une tournure nouvelle et la vie à la Havane devient paradisiaque après toute la noirceur qui la submergeait. Elle est embellie par cette présence féminine dont le corps est décrit au millimètre près. Le corps féminin en dépit de sa grande beauté sera donc porteur de toutes ces marques de violence, de souffrance et de vengeance

« Ces points une fois précisés, on pourra examiner de plus près les différentes manières dont le corps des personnages, par ses actions, ses plaisirs, ses souffrances, conditionne le roman tant dans sa structure que dans son écriture, jusqu'à en constituer, parfois, la matière même »⁴⁷.

Le désir et l'amour pour cette femme vont brusquement se substituer à son amour pour la musique et pour la gloire. Mayensi incarne justement cette ambivalence entre la vie et la mort, la beauté enchanteresse et la violence sanglante. Avec son corps de rêve et sa beauté enchanteresse d'un côté et son caractère farouche et son âme de meurtrière. Elle est à la fois la vie, cette nouvelle chance qui se présente à lui au moment où il s'y attendait le moins, et la

⁴⁵ G Mounin, cité par Amor Séoud, littérature et didactique, Ed, Didier Paris 1996, p57

⁴⁶ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 48.

⁴⁷ BERTHELOT, F. 1997, le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque. Paris, Nathan, , (coll, le texte à l'œuvre), p. 11.

mort avec l'ambiguïté effrayante qui l'entoure et son instinct de criminelle. Une énigme qui va tourmenter Don Fuego jusqu'à la fin de l'histoire où le dénouement constituera pour lui une véritable morale qui bouleversera sa vision de la vie.

3-2 Le niveau narratif

3-2-1 Histoire/narration/récit

La narratologie est une théorie qui étudie les mécanismes internes d'un récit. C'est l'étude de la forme indépendamment de son contenu tout en faisant la relation avec la société, c'est pourquoi, il faut saisir la différence entre trois éléments fondamentaux : l'histoire, le récit et la narration. Ces trois termes sont utilisés par Gérard Genette pour faire la distinction entre les trois niveaux d'analyse du texte littéraire.

Commençons d'abord par le premier élément qui est l'histoire, ce dernier représente une succession d'événements fictifs et d'actions racontées, c'est un univers créé par un écrivain pour transmettre une idée ou une idéologie aux lecteurs. L'histoire est composée d'une série d'éléments : l'intrigue, les actions ainsi que les personnages dans un espace temps. Elle est donc le contenu du roman qui est en relation avec le vécu et à la société.

Ensuite, nous passons au deuxième élément qui est la narration, selon Genette ; c'est la technique choisie par l'auteur comme fiction pour la mettre en scène et la raconter. Pour étudier cette partie, il faut répondre aux questions suivantes : par qui l'histoire est-elle racontée? Quel est le point de vue adopté, les événements suivent quel ordre et quel mode ? Nous pouvons dire que cette partie est l'objet primordial de la narratologie. Dans notre roman notre histoire est écrite par Yasmina Khadra et est racontée par un narrateur qui est le personnage principal. Il est choisi par l'écrivain afin de passer un message sur le vécu d'une société d'un autre continent « *la vie à Cuba* » et qui est semblable à la vie en Algérie « *la ville d'origine de l'auteur* ».

Enfin, le récit est le dernier point qui s'intéresse essentiellement à la mise en scène de l'histoire, à la concrétisation de la fiction et à la narration. A travers le choix des mots, la construction des phrases, des figures de style, le registre de la langue utilisée, c'est l'objet de l'étude de la linguistique et de la stylistique.

3-2-2 La narration

Au niveau de la narration, nous pouvons nous intéresser à plusieurs aspects : le statut de la narration, les modes de la représentation narrative, le temps et l'espace. Le premier aspect pose la question sur celui qui raconte tout en évoquant la relation à l'histoire et au niveau narratif.

3-2-3 Le statut de la narration : narrateur extra diégétiques / homodiégétique

a- la focalisation

La focalisation est interne puisque les émotions, la description, les réflexions ainsi que le déroulement des événements sont pris en charge par une seule voix que G. Genette qualifie d' « *instance productrice des énoncés*⁴⁸ », qui est également personnage dans le récit. Tous les éléments de la diégèse tournent autour de cette instance narrative. En narratologie nous distinguons différents niveaux diégétiques :

- Si le narrateur ne fait pas partie de la fiction, autrement dit, il sait tout mais est à l'extérieur de celle-ci, nous nous situons alors au niveau extradiégétique.

- Le niveau relatif aux personnages, leurs points de vue ou leurs agissements est appelé niveau diégétique ou parfois intradiégétique.

- Lorsque le narrateur est en même temps personnage, c'est-à-dire une diégèse contenant une autre. Nous nous trouvons alors au niveau métadiégétique ou hypodiégétique. Ce qui est justement le cas dans notre corpus. Cependant, le narrateur nous raconte tantôt des événements auxquels il avait assisté et pris part, tantôt des faits ou des histoires dont il n'était pas présent comme pour les cas des événements racontés par son père. Dans le premier cas il sera considéré comme étant « homodiégétique » et dans le second comme un narrateur « hétérodiégétique ».

« *Tout récit est obligatoirement diégésis (raconté), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de mimesis (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur*⁴⁹ ». Dans cette même optique le récit use du langage pour raconter une histoire et non pour la représenter.

⁴⁸ G. Genette, 1972, figure III, éd Seuil, coll point, p 226.

⁴⁹ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

L'œuvre littéraire raconte une histoire présentée à travers la narration. Le narrateur est présenté dans le récit comme le héros et il raconte l'histoire selon son point de vue. Il raconte l'histoire dont il est l'objet comme le considère Gérard Genette le narrateur intradiégétique / homodiégétique ; car le narrateur de notre histoire et le personnage principal sont les mêmes. Le narrateur est donc omniscient cela veut dire qu'il sait tout ce qui concerne les personnages et leurs actions. Il a aussi une focalisation interne par rapport à son récit. *« Dans cette combinaison, le narrateur peut à priori maîtriser tout le savoir (il est « omniscient ») et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages, il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer en tout lieu et il a la maîtrise du temps : le passé mais aussi de façon certaine l'avenir⁵⁰. »*

b- Les modes de la représentation narrative

D'après Gérard Genette, l'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. Nous nous intéressons particulièrement au personnage littéraire, car c'est une composante fondamentale du roman et un élément moteur du récit. Notre but est de dévoiler l'ambiguïté et la différence qui existe entre le personnage réel et le personnage romanesque évoqué par Yasmina Khadra. La création de ce personnage romanesque est pour des objectifs communicatifs entre l'esthétique et la beauté du discours littéraire. Alors, nous essayerons d'étudier le personnage romanesque et son rapport avec le réel tout en saisissant la relation interne tissée entre les éléments narratifs. C'est pourquoi il faut distinguer le récit du discours. A partir de cette différence les théoriciens marquent une autre distinction qui est entre l'histoire et l'Histoire, ils confirment que tout texte littéraire est une représentation symbolique d'une partie de la réalité vécue dans la société. Cette réalité est précisée par les personnages et les événements, elle véhicule aussi un discours. Ce dernier est énoncé par l'auteur qui va choisir une manière esthétique pour présenter cette réalité aux lecteurs afin de les convaincre.

Notre narrateur dans son texte parle en son nom, il est donc impliqué dans l'histoire d'une manière explicite en utilisant les indices d'énonciation (nous parlons du mode diégétique). Sa vision sera donc subjective. Le narrateur raconte l'histoire du point de vue d'un personnage particulier, il a une focalisation interne concernant la sélection de l'information narrative.

⁵⁰ Yves REUTER, 2001, L'analyse du récit, 2^{ème} édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, pp.49-50

c- Le temps

Le temps a une fonction importante dans le récit, à ce propos Y. Reuter explique

« *Il est aussi intéressant d'étudier comment le temps produit des effets de sens. Le temps est-il long ou bref, limité et pourquoi (le tour du monde en quatre-vingt jours), structuré par des oppositions (passé /présent vieux/ jeunes), organisé autour d'un évènement, ou privée de valeur sociale... ?⁵¹ ».*

Afin de démontrer son importance dans l'histoire, le temps tout comme l'espace peut être étudié de différentes manières selon le modèle donné par Y.Reuter : - La catégorie temporelle : le temps peut s'inscrire dans le monde réel avec les heures, les mois et les années ou non et avoir un effet sur les personnages ou non. Il peut être précis ou brouillé avec plus ou moins de détails. Sa présence dans le récit peut être pertinente en ce qui concerne le déroulement des évènements ou non.

d- les fonctions du temps

Le temps accentue en l'effet du réel avec des dates précises, des évènements ayant lieu à des moments bien définis de l'Histoire « *J'étais l'un des rares hauts fonctionnaires à cogner sur la table de Fidel quand la Révolution était égratignée* »⁵². Bien que la date ne soit pas clairement donnée avec des chiffres, le nom de Fidel et le mot "révolution" nous situe dans une période bien précise dans l'Histoire de Cuba (1953-1959). Le temps peut également être non identifié ou donné sans aucune indication faisant référence à notre monde comme il peut être fictif, exemple : il était une fois. Dans certains textes évoquant des époques ultérieures ou des univers parallèles comme ceux de la science fiction, le temps peut être confondu. Mais quelques fois il est fait de façon totalement différente à celle de notre monde mais qui est tout de même précise voir même très logique que nous y croyons fortement et ce dans le même type de textes. La notion du temps peut devenir très confuse bien que cette dernière fasse partie de notre monde, exemple le nouveau roman. Le genre romanesque peut être déterminé à travers le temps comme dans les romans de voyages où il est mentionné de façon fréquente et régulière. Il peut également identifier des lieux ou des personnages ; la description de Buena Vista révèle son appartenance à une époque lointaine, en revanche le temps n'est pas évoqué ici, nous ne constatons que son impact sur l'espace comme pour la Buena Vista. Nous pourrions donc dire qu'inversement certains mots ou qualificatifs peuvent nous informer sur les

⁵¹ L'analyse du récit, Op.cit, pp57-58

⁵² Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p235

effets du temps sur l'espace ou les personnages ; la description de Juan en est un autre exemple :

« En me dévisageant dans la glace, en passant mes doigts sur les poches en train de tuméfier mes paupières, en découvrant d'autres rides parmi mes rides de la veille, le doute avive mes craintes et je m'interroge : ne suis-je pas en train de me laisser piéger par une aventure sans lendemain qui, à mon âge avancé, ne m'apportera que d'inutiles chagrins ?⁵³ ».

Le temps peut empêcher ou favoriser l'accomplissement des actions comme il paraissait être un véritable obstacle devant Juan lorsqu'il essaya de conquérir Mayensi vu la différence de l'âge entre les deux. Le temps peut accentuer n'importe quel effet ou action : dramatisation par l'illusion de ralentissement ou lorsque nous avons cette impression qu'il est figé.

Selon Genette, il ya deux sortes de temps : le temps de l'histoire et le temps du récit, « *Mémoires et autobiographies font constamment interférer temps de l'écriture et temps du récit [...]*⁵⁴ ». Dans le récit le narrateur évoque l'histoire de toute une vie en faisant allusion à plusieurs générations à travers les années. Nous remarquons aussi qu'il ya une concordance entre plusieurs temps dans le récit puisqu'il raconte les moments du passé avec une narration ultérieure et une narration intercalée. Le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant en utilisant le présent comme temps dominant par rapport à l'imparfait et le passé simple. Ce qui lui facilite le va-et-vient entre le passé et le présent de son histoire. L'auteur dans son texte utilise le présent de la narration pour actualiser les faits de l'histoire.

e- l'espace

L'espace est l'un des éléments importants du récit, il complète les autres éléments qui structurent et caractérisent le récit en lui donnant un sens, il peut présenter un lieu unique ou une multiplicité de lieux. Selon Y. Reuter, l'espace est analysé dans le roman selon deux directions : son rapport avec l'espace réel et sa fonction à l'intérieur du récit. Il se propose à travers les noms des lieux ou dans une topographie pour produire un impact réel chez le lecteur. L'espace a plusieurs fonctions : il peut ancrer le récit dans le réel et il peut aussi donner un sens aux étapes relatives à la vie des personnages et leurs fonctionnements dans le récit (obstacle, action ou dialogue). Le lecteur essaye de trouver des repères pour pouvoir comprendre la structure du récit. L'espace dans un récit se présente par la description qui

⁵³ Ibid. p 110.

⁵⁴ JOUVE, Vincent, (1998). L'effet personnage dans le roman, coll. écriture, 2ème édition, Paris, Presses Université de Paris, p 34

apparaît à travers la narration. Notre auteur choisit un lieu unique tout au long du récit : « *la Havane* » pour évoquer tout les aspects symboliques qui représente également la réalité sociale vécue en l'Algérie.

Tout récit s'inscrit dans un cadre spatio-temporel. Tout auteur créateur est obligé de mettre en scène ses personnages fictifs dans un lieu limité et un temps précis. Selon Yves Reuter (1997) nous pouvons analyser l'espace selon différents axes qui serviront à préciser le rôle de celui-ci dans la structure de l'histoire :

- les types des lieux convoqués : qui existent dans le monde réel ou non, urbains, ruraux ou exotiques...

- La quantité des lieux convoqués : un ou plusieurs. - La structure des lieux : les différents détails fournis, des lieux fixes ou non qui peuvent être confondus par le lecteur

- l'importance des lieux dans le récit : espace ordinaire qui sert de tableau ou d'élément essentiel à l'histoire. Notons que l'espace peut être également un personnage à part entière.

f- les fonctions de l'espace

L'espace permet d'ancrer l'histoire dans notre monde réel à travers la description, les noms des lieux réellement existants, quelques précisions... ces éléments permettent aux lecteurs de faire référence à un espace géographique qu'ils connaissent ou qu'ils peuvent consulter sur une carte par exemple. C'est ce qu'Yves Reuter appelle l'effet du réel.

Cependant le texte peut envoyer à des lieux non existants dans notre monde, une sorte d'univers symbolique, exemple : la forêt dans les contes de fées dont la dimension est universelle. L'histoire peut également contenir une sorte de brassage d'éléments de notre univers et d'autres fantastiques.

Nous trouvons une autre catégorie de texte qui va créer un monde imaginaire avec des descriptions si nettes et si précises qu'elles peuvent convaincre le lecteur, d'y croire ; le cas de la science fiction. D'autres textes peuvent nous fournir des éléments du réel mais qui sont constamment brouillés, imprécis ou variables ; le cas du nouveau roman.

Les lieux peuvent également déterminer la façon dont se déroule l'histoire par exemple le roman psychologique où l'histoire se déroule dans un seule espace fermé ou encore le genre romanesque tel que le roman-western.

Les courants littéraires des œuvres peuvent eux aussi être déterminés par l'espace ; romantiques ou naturalistes selon les paysages.

L'espace peut nous fournir certaines précisions sur les personnages ; dans notre corpus, quand nous pensons à Cuba nous avons déjà une idée sur la mentalité, le mode de vie et les mœurs des personnages. Leurs sentiments peuvent varier selon les lieux qu'ils côtoient ; exemple la solitude ou l'enfermement dans des lieux sombres dévoilent des personnages dépressifs comme Mayensi. La mer constitue pour cette dernière un lieu de renouvellement et un espoir de retrouver son père.

L'espace nous prévient aussi de la suite des événements par exemple ; l'ancienne ville de Casa Blanca où le vieux tram rouillé se tenait, représente un lieu propice aux rencontres des "soulards" et des criminels, une atmosphère qui nous laisse imaginer les meurtres qui vont avoir lieu ici.

L'espace nous indique aussi l'appartenance à une certaine couche sociale par exemple les quartiers fréquentés par les hommes d'affaires et les grosses pointures dont Orimi Anchia (ami de Juan) faisait partie. Après être devenu riche et avoir occupé le poste de grand dirigeant.

« C'est Panchito qui m'a signalé qu'Orimi était de retour et qu'il avait pris du galon, puisqu'il a été nommé directeur de l'Esmeralda [...] À huit heures tapantes, je commence par arpenter le parc derrière la Quinta, un boulevard où crèchent les grosses pointures du régime et que les automobilistes doivent traverser à plus de quatre-vingt kilomètres à l'heure s'ils tiennent à ne pas subir les ires des gardiens du temple et à éviter les contraventions⁵⁵. »

Les lieux peuvent devenir des adjuvants ou des opposants s'ils aident ou empêchent l'accomplissement d'une action pour l'un des personnages ; exemple : Casa Blanca qui devient immense lorsque Juan tente de retrouver Mayensi qui avait fugué.

Yasmina Khadra choisit un espace connu par le lecteur comme support à son récit pour parler de la réalité vécue en l'Algérie, ce choix lui donne la liberté de dévoiler le régime politique existant. D'autre part, le temps donne la possibilité à l'auteur d'ancrer le texte dans le réel, il peut rendre les événements du récit plus significatifs donc le temps du récit

⁵⁵ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, pp 72- 73.

dépendra du temps de la narration. Les indicateurs temporels qui correspondent à notre vision nous aident à situer le texte dans le réel.⁵⁶

3-3-4 Définition du récit et de la narration

Selon Genette, le récit peut être un signifiant, un énoncé, un texte narratif ou même un discours. Donc, le récit est constitué du texte c'est-à-dire qu'il ne faut pas confondre le texte littéraire et l'histoire. G. Genette insiste sur le fait que « *l'histoire et la narration n'existent que par le truchement du récit, et qu'une analyse du discours narratif se penchera, dans un souci d'exhaustivité, non seulement sur le récit pris en lui-même, mais bien aussi sur les liens et les relations qui unissent ces trois concepts qui sont l'histoire, le récit et la narration*⁵⁷ ».

3-2-5 La vitesse de la narration

La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en année, en mois, en jours ou en heures) et le temps du récit. C'est la durée de la narration ou plus exactement de la mise en texte exprimée en nombre de pages ou de lignes. Gérard Genette essaie de se baser sur les fondements d'une nouvelle forme d'analyse textuelle, la narratologie étudie le récit par les cinq éléments de la narration : l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix.

La vitesse du récit est le rythme du roman, elle appartient à sa temporalité : « *tout récit tisse en effet des relations entre aux moins deux séries temporelles : les temps fictifs de l'histoire et le temps de sa narration*⁵⁸ ».

L'étude de la vitesse du récit dans *Dieu n'habite pas la Havane* peut être selon deux étapes : récit du passé et récit du présent. Nous remarquons, dans la première étape que l'auteur a évoqué son enfance par un rythme accéléré des événements. Ainsi, beaucoup d'événements sont évoqués dans peu de pages par accélération de la narration en faisant recours à l'ellipse. Par contre le récit au présent commence quand il est devenu un chanteur célèbre. Cette étape se manifeste par des ralentissements où le narrateur raconte ses aventures avec une description de la vie à Cuba et l'état d'une société en mutation. Ce qui étale le récit. L'auteur raconte des actions secondaires où certains événements sont parfois répétés. Tous ces éléments se combinent avec l'étalement des informations sur les personnages secondaires,

⁵⁶ REUTER. Yves, 2000, Introduction à l'analyse du roman, 2ème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, p.57.

⁵⁷ Figure III, Op.cit, p.80

⁵⁸ 53 <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette> 54 Figure III, Op.cit, p.79.

leurs actions et les lieux où ils se trouvent ce qui ralentit le récit. Le déroulement des événements dans le récit de Yasmina Khadra est ralenti par des récits seconds et des personnages secondaires ainsi que leur passé par procédé de l'Analepse (retour en arrière). Parfois le récit est raconté en faisant un éclatement par des voix, du temps et de l'espace à l'intérieur de la diégèse. Le récit fictif est fragmenté par un récit réaliste.

a- L'ordre : Cet élément nous permet de nous intéresser à l'organisation temps / récit. Dans le roman de Yasmina Khadra l'histoire suit un ordre chronologique car c'est une suite d'événements à travers le temps qui s'installe entre le passé et le présent vécu par le chanteur.

Le narrateur raconte les souvenirs avec ses parents et comment il a grandi hanté par le rêve de devenir chanteur jusqu'au jour où il a réellement tenu, d'une main ferme, un microphone. En évoquant tous les obstacles qu'il a pu rencontrer durant toute sa vie et sa carrière. - La durée : Aborde le temps d'un récit en mettant au jour la notion de vitesse à travers les éléments et les concepts suivants : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse. C'est un moyen qui peut distinguer le rapport entre la longueur de la narration et l'événement raconté

b- La fréquence : aborde également le rapport entre le récit et la diégèse grâce à la contradiction du concept entre singulatif et itératif. Ces deux dernières s'intéressent plus particulièrement à l'analyse du récit et ses liens avec l'acte narratif et la diégèse. Notre narrateur relate l'histoire de son passé au présent, nous pouvons donc parler d'une antériorité dans le temps.

c- Le mode : s'intéresse au point de vue et la focalisation de la narration en classant le récit en deux catégories : le récit d'événements et le récit de la parole. La focalisation dans notre récit est interne puisque le personnage principal est le narrateur lui-même et c'est lui qui raconte les événements de son passé donc, il ya une relation étroite entre parole et événements. L'histoire est racontée d'un point de vue interne.

d- La voix : ce point évoque la relation existante entre le narrateur et le narrataire.⁵⁹ C'est dans cette partie que nous pouvons définir les différents narrateurs ainsi que les niveaux narratifs. Le narrateur de notre histoire prend position dans le récit d'une manière explicite :

⁵⁹ <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette>

« Je ne crois qu'en un seul Dieu, unique et incontestablement [...] J'ai frappé à toutes les portes ; hôtels, salle [...] Je me disais : l'importance est d'avoir une touche ; une fois recruté, je leur montrerai de quoi je suis capable ⁶⁰ ».

Avant d'analyser le personnage littéraire, nous sommes obligées de connaître le champ de son existence. Ce personnage ne peut pas apparaître tout seul dans un récit sans les repères qui marquent sa présence car, il va être présenté dans univers clos et limité (le tissu du texte) dont il va transmettre une histoire. Cette dernière est inspirée par l'écrivain, de l'expérience de la vie quotidienne.⁶¹

C'est pourquoi, le personnage littéraire existe avec l'existence de son univers qui est relatif à la narration, ce dernier est investi dans le texte comme un univers clos de sens. Et pour atteindre ce stade il faut comprendre les relations internes existant entre les éléments narratifs et aussi pouvoir faire la distinction entre le récit, le discours et bien sûr entre l'histoire et le discours. Chaque roman est une symbolisation d'une partie de la réalité vécue par la société. Cette réalité prend forme à travers les personnages et les événements. Elle véhicule un discours. Ce dernier est énoncé par un auteur et transmis aux lecteurs.

3-2-6 L'auteur / narrateur / narrataire / personnage

Une œuvre est un récit qui raconte une histoire ayant un début et une fin. Celle-ci va être perturbée par l'intrigue. Cette narration se déroule en trois états : l'état initial (l'équilibre de l'histoire), l'intrigue qui va marquer l'état de déséquilibre et l'état final. Pour l'analyse narratologique d'un récit, il faut décomposer ce dernier en plus petites unités. L'effet du réel peut apparaître dans plusieurs facteurs qui caractérisent le personnage romanesque l'âge du personnage qui renvoie au réel, l'espace qui a un impact direct sur la réalité et sur le vécu en portant en lui une grande ressemblance avec l'histoire.

Les romanciers dans leurs production tentent de rendre vraie l'histoire qu'ils narrent en la présentant de façon à ce qu'elle soit très proche de ce qui existe vraiment afin de provoquer un effet réel sur le lecteur comme le cas de notre roman.

Parmi les éléments les plus importants dans une œuvre est la distinction entre auteur / narrateur et narrateur / personnage, le premier est la personne qui existe réellement dans notre monde ; c'est celui qui produit l'histoire, par contre le deuxième est le personnage inventé et

⁶⁰ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 70

⁶¹ ADAM, Jean- Michel. 1996, le récit, coll. « Que sais-je ? », 5 ème édition, Paris, Presse Universitaire de France, p 49.

fictif et qui est le narrateur dans notre cas. Selon Genette, un récit ne peut pas véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste qu'il soit, il provient d'une instance narrative.

D'autre part nous ne devons pas confondre le narrateur et le narrataire, ce dernier est celui à qui le narrateur s'adresse dans son univers fictif. La lecture du roman évoque l'idée de la fiction ce qui nécessite l'existence d'une intrigue qui est l'élément perturbateur et le créateur des événements (les actions). La fiction est caractérisée par sa structure, ses personnages, son lieu et son temps. Ces éléments sont apparents pendant la lecture. L'auteur valorise son personnage fictif, en le qualifiant par des caractéristiques qui le font exister dans un espace privilégié pendant le déroulement des actions du récit. C'est l'actant qui assume et prend en charge le plus grand nombre de fonctions et d'agissements par rapport aux personnages secondaires. Selon Philippe Hamon, le héros est différent des autres personnages par sa qualification et sa distribution et qui considère le personnage comme « *un être en papier* », ce qui est commun entre les travaux de Hamon, d'A.J. Greimas et de R. Barthe, dans le fondement de l'étude narratologique du personnage romanesque. Le roman garantit donc une communication entre l'auteur et le lecteur tout en lui laissant le choix d'interprétation. De ce fait, chaque personnage se réfère à une réalité extratextuelle imaginée et interprétée par le lecteur « *la perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur* ⁶² ». A travers tout ce qui a été évoqué auparavant, nous pouvons dire que l'interprétation de l'univers fictif est issue de la perception du personnage car l'auteur pendant l'écriture de son texte et la création de son personnage s'inspire du réel. Il est influencé par sa vie quotidienne et cette influence le pousse à reformuler cette vision du monde en création fictive, c'est le cas de notre écrivain qui a pu à travers son voyage et ses rencontres à Cuba créer un monde fictif symbolisant le monde réel. Sous un angle différent Yasmina Khadra choisit un autre continent pour trouver une certaine liberté d'expression, pour pouvoir révéler à son lecteur sa propre réalité devant laquelle il s'est longtemps voilé les yeux. L'écrivain et le lecteur ne peuvent produire un sens sans faire référence à leurs propres expériences du monde réel qui entretient une relation étroite avec le monde fictionnel. Selon V. Jouve le portrait du personnage dépend du destinataire dans registres fondamentaux : " l'extratextuel" et "intratextuel"⁶³ .

⁶² JOUVE, Vincent, 1998, l'effet personnage dans le roman .coll. écriture, 2eme édition, Paris, Presses Université de Paris, P34.

⁶³ Ibid. P 45.

La présence de la première personne "je", a un statut complexe dans la construction d'un récit. C'est pour cela que nous pouvons parler d'un dédoublement du "je" qui conduit le récit :

« On ne peut cependant croire à une fusion absolue des trois instances (auteur/narrateur/personnage) dans la mesure où le mécanisme de dédoublement du "je" est manifesté: le "je" écrit l'histoire d'un "je", situé dans un autre temps et dans un autre espace, en tout état de cause, structurellement différent de celui qui écrit : le scripteur se réserve en effet, le droit de s'apprécier et d'apprécier les faits dans le passé [...]»⁶⁴.

Après le niveau narratif, nous allons passer au niveau thématique qui va porter sur les formes de violence dans le corpus.

3-3 Le niveau thématique

Le thème serait le fondement de toute production romanesque avec tous les événements et les programmes narratifs qui s'y trouvent. Il est l'empreinte qui distingue les œuvres littéraires et gouverne les entrelacements susceptibles de production de sens.

En s'ajoutant aux deux niveaux précédents, le niveau thématique va nous permettre d'appréhender la signification qui se dégage de l'ensemble structurant le texte. Algirdas Greimas qui oppose le niveau thématique au figuratif dit à ce propos « *le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel. Par exemple, l'amour est un thème dont les différentes manifestations sensibles constituent des figures : les fleurs, les baisers, etc* »⁶⁵. Certains thèmes qui se présentent à nous s'articulent sur des significations opposées telle que violence vs douceur, mort vs résurrection. Une autre association qui combine plusieurs figures thématiques à un seul thème, par exemple un corbeau ou un chat noir pour le mauvais augure, le sang, les coups de couteau, la lame, le regard obscur et ténébreux constituent le thème de la mort.

L'auteur use de plusieurs figures pour souligner la violence et le désarroi comme éléments du thème central qui régissent la sphère événementielle et qui tourmente le narrateur:

⁶⁴ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, 2002, Introduction à l'analyse stylistique, Nathan/VUEF, Paris, p.12.

⁶⁵ Louis Hébert (2006), L'analyse figurative, thématique et axiologique, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematiqueaxiologique.asp>.

« Et elle a pour moi un regard que je ne lui ai jamais vu auparavant – un regard éteint, aussi sinistré qu'une terre brûlée, d'un noir qui semble surgir de la vallée des ténèbres, froid et tranchant comme un couperet qui s'abat ⁶⁶ ».

Un langage singulier qui peint l'atmosphère d'une noirceur atteignant ainsi le lecteur non sans l'affecter et susciter une lecture interprétative de la thématique. Le choix des figures successives et homologues dynamise la thématique. Cette dernière se constitue ainsi par la redondance des premières. La correspondance entre plusieurs figures symbolisant à la fois la mort, les désarrois, la violence et le noir alimentent et définissent la reproduction thématique. Par conséquent l'enchaînement et l'analogie de ces figures sont des éléments fondamentaux qui s'offrent au lecteur en vue d'une construction progressive du sens.

L'auteur dit ce qu'il a à dire sans artifice d'où son choix du registre réaliste. Néanmoins, la vraisemblance ne détournera pas l'attention du lecteur du sens convoité par l'auteur et elle sera bien tempérée par le changement radical des événements vers la fin du récit. Nous retrouvons cette thématique dans l'ensemble du discours narratif tantôt pour décrire les lieux débordant de désespoir, où la vie semble se réduire à un cliché figé et stérile au point de la comparer à l'enfer, tantôt pour décrire les actions ou les sentiments mélancoliques des personnages épuisés attendant leur délivrance : « *Son chagrin briserait le cœur à un bourreau. Tout en lui réclame le coup de grâce. À Cuba, pour un fonctionnaire qui s'est longtemps reposé sur ses lauriers, le réveil brutal à la morsure d'ortie est pire qu'une lente agonie. Et Pedro s'est réveillé plus tôt que prévu. Je n'ai pas besoin de lui prendre le pouls pour savoir que son cœur ne bat que pour faire diversion* ⁶⁷ ».

Afin de démontrer l'importance du choix de la thématique dans le texte Khadrien nous allons tenter dans un premier temps de définir la violence et la manière dont elle est représentée dans le récit ainsi que son rapport à la mort et au désarroi qui deviennent indissociables et font partie intégrante de notre corpus. Puis nous allons relever les parties du discours qui renvoient à cette représentation thématique.

3-3-1 La violence : Le mot violence nous vient du latin "violencia" et du latin de "violentus", issu du verbe "vis" (verbe "volere") signifiant "vouloir", découlant du mot grec "bia" ("βία") signifiant "la force vitale" ou "la force", vigueur, "la contrainte"⁶⁸. Le mot force découle de

⁶⁶ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 245.

⁶⁷ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 34.

⁶⁸ Le Robert micro, Dictionnaire, 1996. Rue la Glacière, Paris, p 1355.

violence, toute force employée contre une personne ou un objet Révèle la qualité de ce qui est violent. Selon le Robert⁶⁹:

- Manifestation sociale de cette force brutale.
- Se faire une douce violence : accepter avec plaisir après une résistance affectée.
- Disposition naturelle à l'expression brutale des sentiments.
- Parler avec violence : il a fait une déclaration d'une grande violence.
- Force brutale d'une chose, d'un phénomène : la violence de la tempête, fureur.
- Caractère de ce qui produit des effets brutaux. La violence de ses crises de foie. La violence d'un sentiment, d'une passion. Intensité, vivacité. La violence des désirs, ardeur.

La violence est partout représentée dans chaque élément du récit, tous les endroits et les personnages décrits aspirent à la cruauté ; à la tombée de la nuit, le crime et la terreur menacent les alentours de la Havane. Le meurtrier qui y rode a un appétit insatiable. Les actes les paroles... tout est bouillonnant dans un l'état qui ne jure que par ses appareils répressifs. Les faits réels racontés marquent une période bien précise dans l'Histoire du pays, les séquelles de la révolution ponctuées par le régime castriste se font ressentir par la masse populaire, leurs gestes les plus ordinaires les rendent suspects mais le narrateur ne cède pas à cette oppression, il la dénonce rien qu'en la décrivant :

« - Ils te voulaient quoi, les touristes, tout à l'heure, sur le front de mer ?

- Du bien. De toute évidence, il s'agit d'un agent des renseignements comme il en existe à chaque coin de rue. La Havane grouille de ces individus « banalisés » qui passent leur temps à surveiller les faits et gestes des gens⁷⁰ ».

Nous pouvons facilement discerner l'inquiétude qui règne en maître à la Havane, de sorte que même les habitants de la ville voisine ne peuvent pas y débarquer sans un « laissez-passer »

« - Je suis cubain.

- Oui, mais tu n'es pas de La Havane. Que l'on soit de Baracoa ou du cap San Antonio, il faut se munir d'un laissez-passer pour débarquer ici. Sinon, la capitale serait saturée, et personne ne

⁶⁹ <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/v/violence>

⁷⁰ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 81.

pourrait contrôler personne. (Il s'empare de son émetteur-radio et lance un appel au Central pour qu'on lui envoie le fourgon.) Tu es en situation irrégulière, mon petit gars⁷¹ ».

Il suffit de lire un seul petit passage pour comprendre la situation politique à Cuba où nous avons l'impression que les gens dont les droits les plus légitimes sont bafoués, vivent sur un volcan bouillonnant craignant chaque jour qu'il se mette en éruption. Cependant, les individus requièrent un tout autre statut lorsqu'ils appartiennent à une certaine classe sociale, là encore les privilèges et les exceptions sont à volonté. Cette violence transgresse donc tous les interdits et vient piétiner toutes les valeurs humaines. Chacun agit à sa manière face à cette violence ; certains n'ont plus la force de se battre et vivent ce qui leur reste à vivre comme Panchito l'ami de Juan, d'autres se sont adaptés et vivent au jour le jour telle que Serena sa sœur, Ricardo (son fils) quant à lui, veut s'évader et vivre dans un pays de justice. Juan veut changer les choses et même les gens s'il le fallait, il tente de faire comprendre à tout le monde qu'il mérite d'être traité comme un chanteur digne de ce nom. Son enthousiasme accru par le pseudo amour de Mayensi se brise en mille morceaux contre le masque qui tombe et la vérité atroce derrière ce visage angélique. C'est là qu'il réalise que cette violence persistera jusqu'à la fin en dépit de tous les efforts qu'il déploie pour l'appivoiser. Notre récit reconnaît plusieurs formes de violence : physique dans un premier temps car c'est la forme la plus apparente lorsqu'il s'agira de meurtres ou d'agressions, autrement dit, des actes dont les conséquences ne sont pas négligeables :

« Mes neveux discutent à propos du psychopathe qui épouvante les bas-quartiers. Pour Augusto, il s'agit d'une simple coïncidence, car rien n'indique que les agressions aient été commises par le même individu [...] Il faut arrêter avec votre paranoïa. Je suis sûr que ces meurtres ne sont que des parties de soulerie qui ont dégénéré⁷² ».

Notre corpus témoigne également d'une grande violence sociale qui exhibe la nature des rapports entre les personnages où le plus fort maltraite et humilie le plus faible. C'est le cas de Javier, le beau frère du narrateur et propriétaire des lieux, qui menace à tout bout de champ les occupants de la maison d'expulsion. Il passe ses journées à les harceler en les traitant de tous les noms et en leur rappelant ses mérites. Dès les premières bouchées de chaque repas il commence à les brutaliser. Cette brutalité se manifeste aussi dans la relation qu'entretient Mayensi avec sa mère au point où la vie de cette dernière est devenue infernale.

⁷¹ Ibid. p 83.

⁷² Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 139

Son tempérament rebelle a détruit toute sa famille et continue à nuire à tous ceux qui l'entourent.

La grossièreté verbale est autant présente que les autres formes de violence, les injures et le langage visant à blesser une personne, l'intensité très élevée de la voix, les critiques envers les autres n'en manquent pas dans le récit Khadrien : « *Et toi, tu peux me dire ce que cette garce fabrique à l'heure qu'il est ? [...] C'est une salope, persiste-t-il. Une sangsue et une belle saloperie d'allumeuse. Sa grimace chargée de mépris me brise le cœur*⁷³. », les menaces de meurtres ou d'atteinte physique de Mayensi envers Juan qui essayait de la protéger.

Le personnage principal a aussi subi une très grande violence psychologique qui a fait de lui une autre personne à la fin du récit. Sa vision du monde, sa confiance en soi et sa joie de vivre ont été altérés par les échecs qui se sont succédé sur lui, les fugues récidivées de sa bienaimée et son talent dénigré.

*« Une lassitude extrême m'accable, tasse mes vertèbres. Mon ventre évoque un nid de serpents. Mes mains ne savent pas quoi faire du vide qu'elles étreignent. De toutes mes déconvenues, l'absence de Mayensi me paraît la plus cruelle. Un violent besoin de m'apitoyer sur mon sort me prend à la gorge. À bout, j'éclate en sanglots*⁷⁴ ».

Ce type de violence se manifeste par les paroles, les actions ou les expressions du visage du personnage qui peuvent vexer un autre, c'est pourquoi les séquelles sont rarement visibles et restent dans la plupart du temps refoulées. Dans le cas de notre héros elles ont servi d'une "bonne leçon", il assume le changement qu'il avait subi et revoit le bon côté des choses. Après avoir frôlé la mort, Juan réapprend à vivre en dépit de toutes ses blessures. La clôture du récit se fait avec un monologue qui révèle une personne très sereine déclarant la paix à tous les tracas de la vie

3-3-2 Histoire et histoire, factuel et fictionnel :

Notre travail a pour objectif d'étudier les stratégies narratives que l'auteur a adoptées pour authentifier son histoire et provoquer l'effet du réel en sachant que la littérature a toujours tenté de définir son rapport au réel. Selon Y. Reuter :

« Lorsque le texte procure une impression, un effet de réel, ce qui est le cas le plus fréquent dans notre tradition romanesque, on parle réalisme. Il s'agit d'un effet de ressemblance construit par le texte et

⁷³ Ibid. p 254

⁷⁴ Ibid. 177-178

*par la lecture entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors texte, linguistique ou non paroles, objets, personne, lieux, événements...)*⁷⁵ ».

De ce fait là, nous pouvons dire que le réalisme est discerné dans tous les genres romanesques puisqu'aucun texte, quel que soit son niveau de fantastique, ne peut se détacher du monde réel. Même les créatures les plus étranges que nous retrouvons dans des romans de science fiction ne sont que la déformation d'êtres vivants existant dans notre univers. C'est justement la raison qui nous a conduits à nous poser des questions concernant la véracité de l'histoire racontée dans notre corpus, à savoir le personnage principal Juan Del Monte entouré de tous ces aspects factuels. Nous trouvons donc une sorte d'enchevêtrement entre l'histoire et l'Histoire à travers des éléments référentiels tels que les des personnages célèbres ou des personnalités politiques : Fidel Castro⁷⁶ et Fulgencio Batista.⁷⁷

Nous pouvons voir que le nom du président F. Castro apparaît à plusieurs reprises dans le roman et le narrateur considère sa présence comme un événement honorable qui a marqué sa petite carrière. Gabriel García Márquez est également Romancier, nouvelliste, journaliste et militant politique, qui reçoit en 1982 le prix Nobel de littérature. Quant à Mirtha Ibarra, elle est scénariste, dramaturge et actrice de théâtre chez qui l'auteur avait dîné lors de son voyage à Cuba.

Nous trouvons aussi des politiciens et des hommes très connus à Cuba tel que Lucky Luciano Le corpus regorge de noms de chanteurs cubains et d'autres universels : Celia Cruz, Eduardo Davidson, Pérez Prado (Y.K. page 12). Tous ces musiciens sont bel et bien réels, ils ont connu leurs heures de gloire dans le monde de l'art. Notre narrateur raconte qu'il avait trouvé son "prophète" lors de ces soirées mouvementées : Benny Moré, sa source d'inspiration. Nous avons également Louis Armstrong, Enrico Caruso, Frank Sinatra et pleins d'autres chanteurs connus. L'effet du réel apparaît également dans le temps et l'espace qui sont deux éléments cruciaux dans une esthétique réaliste de sorte qu'ils se manifestent comme des segments appartenant à notre monde : la Havane, le lieu qui apparaît dès la page de couverture pour nous situer dans un espace bien défini bien que le genre romanesque constitue un lieu propice à l'imaginaire, l'auteur a souvent ce souci du réel et tente constamment de confondre le factuel et l'imaginaire. Il cite des sites touristiques et des hôtels

⁷⁵ Chef d'État en 1954 chassé du pouvoir et du pays en 1959 lors de la révolution cubaine dirigée par Fidel Castro

⁷⁶ Révolutionnaire et homme d'État cubain ayant gouverné la République de Cuba comme Premier ministre de 1959 à 1976 et ensuite comme président de 1976 à 2008

⁷⁷ 73 Chanteur et compositeur cubain, considéré comme le plus grand chanteur de musique cubaine (1919-1963)

qui se trouvent à Cuba tel que le Waldorf Astoria⁷⁸ et le Buena Vista⁷⁹, La Playa Larga, une très belle plage à Cuba pour aller jusqu'à la province de Camagüey⁸⁰ dans : « *Le routier m'a déposé à l'entrée de Camagüey. Je crois qu'il ne m'a pas entendu le remercier. J'ai fait du stop jusqu'à Bayamo* »⁸¹.

Concernant le temps faisant partie du monde réel, il est indiqué tantôt à travers des événements qui ont réellement eu lieu dans ce pays telles que la révolution cubaine en 1953, la privatisation qui commence en 2008 et qui a eu un retentissement négatif tant sur l'économie que sur le mode de vie des employés cubains comme le décrit bien notre narrateur. Tantôt avec des événements historiques et des dates de 1959.

Tous ces éléments réunis nous mèneront certainement à répondre à notre problématique du départ qui visait à mettre au jour ce jeu de va et vient entre le fictionnel et le factuel. L'effet du réel est également soutenu par la psychologie des personnages qui agissent tant que personnes ordinaires et non extraordinaires, ce qui est le cas des contes ou de récits fantastiques. Le texte présente leurs actes les plus banaux de tous les jours du matin au soir ce qui donne l'impression que tout est statique et imprévisible, en éliminant ainsi l'élément de surprise et en laissant la routine s'emparer d'eux comme se lever le matin et prendre son café. Cela peut se manifester tout au long du récit mais la fin va dévier l'horizon d'attente des lecteurs lorsque l'auteur nous met en présence d'un personnage ayant un caractère instable et imprévisible (Mayensi) qui va suspendre la vraisemblance et provoquer l'étrangeté et l'attachement du lecteur à une telle histoire. Autant dire que l'auteur ne s'est pas laissé piéger par les failles de la vraisemblance. Selon Roland Barthes⁸² les détails qui débordent dans une description minutieuse peuvent être considérés comme du remplissage (catalyses) dont la valeur fonctionnelle est indirecte. Par conséquent ils sont jugés inutiles et insignifiants au cœur de la structure. Cependant bien que nous ne leur trouvons aucune finalité tel l'exemple donné par R. Barthes dans la description du baromètre de Flaubert⁸³, ils ont tout de même une valeur symbolique qui les rend indéniablement présents dans les récits occidentaux et maghrébins, pour le cas de notre corpus. Si la description avait une fin purement esthétique dans la littérature occidentale depuis l'antiquité, le souci du réel l'avait déjà détrônée avec Flaubert où la description devient esclave du réalisme loin de tout fantasme. « *Que dire du tram*

⁷⁸ Un hôtel situé à New York, connu surtout pour ses expositions d'art.

⁷⁹ Une mythique boîte de nuit dans la banlieue de La Havane à Cuba.

⁸⁰ Une ville et une municipalité de Cuba, et la capitale de la province de Camagüey.

⁸¹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p258

⁸² R. Barthes, L. Bercani, ph. Hamon, M. Riffaterre, I.Watt. 1982. littérature et réalité. Ed Du Seuil, Paris, p 51

⁸³ Gustave Flaubert, 1893, Au cœur simple, in Trois contes, Paris, Charpentier-Fasquelle, p 4.

vert sans courir de risque sinon qu'il est obstinément là, oublié des hommes, telle une ruine sans référence livrée aux bourrasques et aux canicules. Les rails, qui lui permettaient de rouler des mécaniques, ne sont plus que deux misérables balafres dans l'asphalte ; par endroits, il n'en subsiste qu'un hypothétique scintillement d'acier que la poussière et la crasse recouvrent à l'envi. J'ai jeté mon dévolu sur cet amas de ferraille depuis mon installation dans le quartier⁸⁴ ».

Tout un passage pour décrire un tramway en panne mais qui servait de refuge à Juan lorsque personne ne parvenait à le comprendre. L'effet du réel à qui nous reprochons l'infertilité dans les récits fictifs devient l'allié parfait du discours historique sans avoir besoin d'autres artifices. Lorsqu'il s'agira de rapporter l'Histoire le réel sera maître sans contestation. L'histoire racontée par le narrateur trouve ses traces dans l'Histoire avec les éléments que nous avons précédemment cités mais également par rapport à la vie du narrateur car l'analyse de ces derniers nous a conduite à la conclusion suivante : la vie et le parcours professionnel du narrateur Juan Del Monte Jonava sont similaires à ceux du chanteur Ibrahim Ferrer. En effet, Ibrahim Ferrer⁸⁵ Planas est un chanteur cubain, (1927-2005) Il est le fils naturel et unique d'Aurelia Ferrer.⁸⁶ Sa mère décède lorsqu'il a 12 ans, même âge auquel Juan avait lui aussi perdu sa mère. Celle-ci était elle-aussi très connue dans le monde artistique entant que chanteuse tandis qu'Aurelia était actrice. Juan commence à chanter à un âge précoce comme pour I. Ferrer qui cofonde avec son cousin le groupe « Los Jóvenes del Son » depuis ses 13 ans. En 1958, il collabore avec Benny Moré cité dans notre corpus comme la source d'inspiration du narrateur. En 1997, il enregistre 12 des 14 titres du célèbre CD Buena Vista Social Club, dont le très célèbre boléro « Dos gardenias ». Dans notre corpus le narrateur a fait toute sa carrière à Buena Vista devenue un café après la révolution, et qui est privatisée pour devenir un lieu touristique.

En revanche, la vraie Buena Vista qui était une mythique boîte de nuit dans la banlieue de La Havane fut détruite après la révolution cubaine de 1959. Ainsi, nous pouvons enfin dire que la vie de Juan Del Monte Jonana n'a pas été entièrement fictionnelle bien que le nom a été inventé par l'auteur, son histoire contient une part de vérité. Ceci dit le Don Fuego que l'auteur reconnaît avoir vu à "Nacional Hotel" à Cuba n'est pas Ibrahim Ferrer car ce dernier était décédé bien avant 2015 (année à laquelle Y. Khadra se rend à Cuba). Nous dirons par conséquent que le surnom a été emprunté à un jeune chanteur⁸⁷ (réel) qui avait selon les

⁸⁴ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, pp 60-61.

⁸⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Ferrer

⁸⁶ Actrice de cinéma argentine.

⁸⁷ Jeune chanteur de Jazz.

propos de l'auteur, le regard mélancolique mais assez fort pour vivre dans ce pays. Ce surnom qui signifie celui qui sème le feu, a été lié à la vie d'un chanteur cubain (Ibrahim Ferrer) pour créer Juan Del Monte Jonava personnage unique que l'imagination de notre écrivain a bien nourri de plusieurs aspects de sa propre vie. En effet, l'auteur reconnaît dans ses différents entretiens que son personnage lui ressemble énormément : un artiste talentueux mais un peu "négligé" chez lui et dans le monde arabe. Les deux ont aussi presque le même âge : Juan a soixante trois ans au terme de son récit et Y. Khadra avait eu soixante et un an le jour de la publication de son roman. L'écrivain n'a donc pas pu se glisser sous la peau de son personnage sans ajouter son grain de sel, un brin de son récit de vie pour retracer une réalité atroce où il fait allusion à sa propre personne et à son propre vécu. Tout cela à travers la vie d'un chanteur sexagénaire plein de prétention, s'accrochant à la vie par la passion et l'art, et qui après tant d'acharnement fini par accepter son sort et retrouver la sérénité.

Au terme de ce chapitre, nous estimons avoir tenté de résoudre l'énigme de l'entrelacement du factuel / fictionnel qui caractérise notre récit et qui faisait partie des stratégies narratives de l'auteur. A savoir le brassage réel et imaginaire de sorte qu'ils ne constituent qu'une seule "histoire" authentique aux yeux du lecteur. L'effet du réel qui dominait le récit a également révélé une grande imagination de la part de l'écrivain et ce à travers l'étude narratologique avec les trois niveaux, ces derniers nous ont permis d'analyser les personnages les plus importants et le héros en particulier pour découvrir les liens entre Histoire / histoire. Le niveau narratif a aussi mis au jour les ressources et les repères du texte khadrien parlant d'un pays auquel l'auteur est totalement étranger. Nous avons également mis en relief la thématique centrale du roman, à savoir la violence dans toutes ses formes. A présent, nous allons entamer le deuxième volet de notre travail qui concernera les aspects de l'écriture de dénonciation et la dimension politique de l'œuvre de Yasmina Khadra. Notre étude se penchera sur le non-dit de son œuvre ainsi que sur ce qu'il dit clairement, autrement dit l'implicite et l'explicite.

Chapitre II :
Histoire de l'intertextualité et la réécriture
mythique

1- Histoire de l'intertextualité

Le mot de l'intertextualité est un néologisme forgé par Julia Kristeva en 1967. Les racines dont il est composé sont aisément identifiables: le préfixe latin, « *inter* », établit l'idée d'une relation qui se fait entre des textes. Le mot « *texte* », de son côté, pose un certain nombre de problème, sa définition variant dans le sens commun ou les sciences ou les sciences du langage. Comme le fait remarquer Roland Barthes, pour l'opinion courante un texte est

« *La surface phénoménale de l'œuvre littéraire*⁸⁸. » ; et donc nécessairement écrit. En revanche le mot en linguistique a un sens plus large et plus flou ; sans aller comme certains jusqu'à reconnaître l'existence de « textes » musicaux ou filmiques, il faut noter qu'un texte peut être aussi bien oral qu'écrit, littéraire que non littéraire : c'est une « *chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle* »⁸⁹. Ce concept est l'étude de l'intertexte qui se définit par l'ensemble des textes que l'on met en relation comme par exemple (l'allusion de plagiat de la référence et du lien hypertexte). Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, définit, chargé de sens différents qu'il est devenu une notion ambiguë du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphorique qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporations ou tout simplement dialogue. Nous allons maintenant expliquer plus en détail les différents aspects du concept, parfois contradictoire, développée par différents théoriciens. Nous réunirons d'un côté les théories qui présentent l'intertextualité comme inhérente à la littérature, voire au langage, et qui en font un concept très générale; d'un autre côté les pratiques intertextuelles et l'usage que la poétique, la stylistique et la critique peuvent faire du concept.

1-1 L'intertextualité dans la théorie de la littérature

Le concept d'intertextualité est lié à ceux de production et de réception, dans la mesure où plus précisément, il dénie l'autonomie du texte pour révéler les rapports entre l'auteur et le récepteur, mais aussi le texte présent et tous les autres textes auxquels il réfère. Par conséquent, la réflexion sur l'intertextualité participe de la réflexion sur l'émission et la production des textes littéraires. Le rôle de l'auteur est évident, puisque ce sont sa propre culture littéraire et ses références personnelles qui vont nourrir son texte, l'imprégner de façon

⁸⁸ Article « théorie du texte », Encyclopaedia Universalis, corpus 22, 1975, p.371

⁸⁹ Article « texte », Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Seuil, 1995, p.494.

plus ou moins visible. Le rôle du lecteur a tout autant été mis en évidence par les théoriciens de l'intertextualité, parvenir à l'intertexte est une activité lectorale, qui participe de ce que Wolfgang Iser appelle « *l'acte de lecture* »⁹⁰.

1-2 Origine de l'intertextualité (Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme)

Les théories de l'historien de la littérature russe Mikhaïl Bakhtine (1895- 1975) le dialogisme joue un rôle primordial dans l'originalité du concept de l'intertextualité. Dans tout texte le mot introduit un dialogue avec d'autres textes: voilà l'idée que Julia Kristeva a emprunté à Bakhtine, entraînent son euphorie néologique et son abstraction théorique. L'auteur d'Esthétique et théorie du roman et de la poétique de Dostoïevski n'employait à aucun moment les termes d'intertextualité ou d'intertexte. De fait, en définissant le dialogisme, Mikhaïl Bakhtine n'aura cessé de relier le texte à son contexte, à son auteur, et aux auteurs qui l'ont précédé. Ce terme de dialogisme qu'utilise le linguiste, puisque le mot d'intertextualité n'existe pas encore, appartient à un réseau lexical plus vaste. Julia Kristeva le définit comme: « *Le dialogue voit dans tout un mot sur un mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie- à cet espace "intertextuelle que le mot est un mot plein – le dialogue des mots/des discours est infinis* »⁹¹.

Cette polyphonie où toutes les voix résonnent d'une façon égale implique le dialogisme : les énoncés des personnages dialoguent avec ceux de l'auteur et l'on entend constamment ce dialogue dans les mots, lieux dynamiques où s'effectuent les échanges. On pourrait croire que le relativisme est réglé dans l'accomplissement de ce mouvement, que toutes les positions se valent, or il n'en est rien, l'auteur y conserve une position extérieure lui permettant de voir le personnage comme un tout et d'englober l'ensemble des points de vue. Pour autant, il importe que tous les personnages puissent dialoguer avec lui. Ainsi, comme l'explique Bakhtine: « *Notre point de vue ne revient pas du tout à affirmer une sorte de passivité de l'auteur, qui ne ferait qu'un montage des points de vue des autres, des vérités des autres, qui renonce entièrement à son point de vue, à sa vérité. Il ne s'agit pas du tout de cela, mais d'une interrelation entièrement nouvelle et particulière entre sa vérité et la vérité d'autrui. L'auteur est profondément actif, mais son action a un caractère dialogique particulier. [...] Dostoïevski interrompt souvent la voix d'autrui mais il ne la couvre jamais, il ne termine jamais à partir de "soi", c'est-à-dire d'une conscience «étrangère (la sienne)* »⁹².

⁹⁰ Wolfgang Iser, *l'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1976.

⁹¹ Julia Kristeva, *une poétique ruinée*. In : Mikhaïl Bakhtine. Id, p.13

⁹² Cité par T. Todorov, « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, n°40, p.509.

1-2-1 Naissance du mot: Julia Kristeva

Officiellement, c'est Julia Kristeva qui compose le terme d'intertextualité, dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*. Le premier est de 1966, il est intitulé « Le mot, le dialogue, le roman » et contient la première occurrence du terme; le second, « Le texte clos » (1967), affine la définition. « *Croisent dans un texte d'énoncé pris à d'autres textes* »⁹³. « *Transposition [...] d'énoncé antérieurs ou synchroniques* »⁹⁴. L'intertextualité est un élément essentiel du travail de la langue dans le texte c'est à partir de l'analyse de la diffusion de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France que Kristeva avait lue au cours de sa formation bulgare, en russe qu'elle produit la notion et sa définition : L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mot (de textes) ou on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : « *tout se construit comme une mosaïque, tout est absorption et transformation d'un autre texte*⁹⁵ ».

A ce propos J. Kristeva pense que « *le texte Est une permutation de texte-une intertextualité dans l'espace d'un texte plusieurs énoncé pris d'autre texte se croisent et se neutralisent* »⁹⁶. Ainsi, l'intertextualité est « *l'indice de la façon dont un texte li l'histoire et s'insère en elle* »⁹⁷. Julia Kristeva a créé cette notion d'intertextualité grâce à ces travaux, mais ce terme est devenue une unité pour d'autres pionniers qui l'ont développé tel que : Roland Barthes, Michael Riffaterre et Gérard Genette.

1-3 Développement du concept

1-3-1 Roland Barthes: un examen des intertextes

Selon l'article «Théorie du texte » pour l'Encyclopaedia universalis, Barthes met au premier plan l'intertextualité, en reliant à la citation: « tout texte, écrit-il, est un tissu nouveau de citation révolues », en écho au constat mallarméen proposé en ouverture de ce chapitre; Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de redite comptée. » Pour autant, les citations ne renvoient pas nécessairement au corpus littéraire et Barthes reste dans son article

⁹³ Kristeva, *Séméiotiké, Recherche pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969, p.115

⁹⁴ Ibid. p.133

⁹⁵ J. Kristeva, *Séméiotiké*, op.cit., p.145.

⁹⁶ Julia Kristeva « problème de la structuration de texte, p.299.

⁹⁷ Ibid. P.311.

très proche de Julia Kristeva et de la productivité textuelle : « *L'intertextualité ne se réduit évidemment pas à un problème de source ou d'influence ; l'intertexte est champ général de formules anonymes, Dont l'origine et rarement repérable, de citation inconscientes ou automatique, donnée sans guillemet* ⁹⁸ ». Le langage reste le champ hyperextensif du travail intertextuel, difficile dès lors, à mesurer. Sans en faire un usage systématique, Barth reprend et affine le terme dans *Le plaisir du texte* (1973 également), et le relie aux usages de la lecture : « *Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprend que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...], Proust, [...] ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie* ⁹⁹ ».

I-3-2 Michael Riffaterre : une stylistique des textes

Avec les études de Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, 1983), l'intertextualité devient véritablement un concept pour la réception, permettant d'imposer des modèles de lecture fondés sur des faits rhétoriques saisis en épaisseur, dans leurs références à d'autre, présent dans le corpus de la littérature. L'intertexte que l'auteur distingue de l'intertextualité Caractérisé comme le Phénomène qui oriente le lecteur du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire.¹⁰⁰

Y est une catégorie de l'interprétante et désigne tout indice, toute trace, perçus par le lecteur, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou loin transparente ou vague réminiscence, pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte « *ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné* ¹⁰¹ ».

La continuation de l'œuvre par le lecteur est une dimension importante de l'intertextualité selon Riffaterre et peut s'envisager dans une « anachronie » qui est celle de la mémoire du lecteur. Elle y a une valeur opératoire dans la mesure où elle devient un mécanisme de production de la signifiante qui, à la différence du sens qui fait se correspondre des mots avec leurs références non verbale résulte des rapports entre ces mêmes mots et des

⁹⁸ Roland Barth, « texte (théorie du) », encyclopaedia universalis, 1973

⁹⁹ R. Barth, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.59.

¹⁰⁰ « L'intertexte inconnue », *littérature*, n°41, 1981, p.5.

¹⁰¹ *Ibid.* P.4

systèmes verbaux extérieurs au texte (mais parfois partiellement cités dans ce texte) et qui se trouvent soit à l'état potentiel dans la langue soit actualisés dans la littérature.¹⁰²

La trace intertextuelle selon Riffaterre est donc « [...] (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle...¹⁰³ ». Pour lui cette trace se nome « Syllepse » ou, plus précisément « Syllepse intertextuelle ».

I.3.3 La formalisation de Gérard Genette

Gérard Genette publie en 1982 *Palimpsestes La littérature au second degré*, continuant la réflexion sur l'intertextualité initiée dès 1979 avec *Introduction à l'architexte*, il emploie le terme d'intertextualité comme transtextualité d'où il a défini :

« *Tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »¹⁰⁴.

Ainsi l'auteur de *Palimpsestes* introduit le travail sur la relation d'un texte à un autre; il distingue la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieure, sous la forme notamment de la parodie et du pastiche, et qu'il appelle hypertextualité. En limitant la définition de l'intertextualité, Genette permet enfin de résoudre ses ambiguïtés, Donc l'intertextualité n'est pas un élément centrale, il a défini comme :

« [...] je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme plus explicite et la plus littéral. c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemet , avec ou sans référence précise) sous une forme moins explicite et moins canonique , celle du plagiat, (chez Lautréamont ; par exemple), qui est un emprunt non décelé , mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale celle de l'allusion , c'est -à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou-telle de ses inflexions , autrement non recevable[...] »¹⁰⁵.

La définition de G. Genette est plus précise parce qu'elle généralise les phénomènes intertextuels à l'intégration d'un texte dans un autre. Le terme général étant posé, Genette distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

¹⁰² M. Riffaterre, « l'intertexte inconnue », op.cit

¹⁰³ Riffaterre, (Italique dans le texte), p.79.496.

¹⁰⁴ Gérard Genette, *palimpsestes*, p.7.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *palimpseste*, p.8.

1. L'intertextualité : c'est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (pratique de la citation, du plagiat, de l'allusion).

2. La paratextualité (ou péritexte) : c'est la relation d'un texte avec ce qui l'accompagne (préface, préambules, notes, etc.) selon Genette :

« Le second type est constitué par la que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entièrement avec ce que l'on ne peut guère que nommer son paratexte :(titre, sous-titre, préface , etc). Relation, généralement moins explicite et plus distante »¹⁰⁶.

3. la métatextualité : c'est la relation de commentaire qui nuit ou texte dont il parle ; la métatextualité cependant s'appuiera le plus souvent sur des citations de l'œuvre, et de ce fait sur l'intertextualité.

4. l'hypertextualité : c'est un type auquel Genette consacre son livre, il le nome l'hypertextualité, soulignant ainsi la continuité entre deux œuvres.

« J'entends par la toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieure A (que j'appellerai bien sur hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas elle de commentaire »¹⁰⁷.

5. l'architextualité : le dernier type détermine le statut générique du texte il le décrit comme *« le plus abstrait et le plus implicite¹⁰⁸ »*. Est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique. A cet effet Gérard Genette dans palimpsestes il distingue deux genres de relation : Relation de coprésence : la coprésence veut dire la présence du texte dans un autre texte, sous différente forme :

- **La citation** : un emprunt très explicite et littérale avec guillemet.

- **La référence** : un emprunt littéral non explicite

- **L'allusion** : un énoncé qui suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel elle envoie.

- **Le plagiat** : un emprunt moins explicite et moins canonique, non déclaré.

¹⁰⁶ G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Seuil, 1982, p.9

¹⁰⁷ Gérard Genette, Palimpsestes, littérature au second degré, p.13.

¹⁰⁸ Ibid. P.12.

Relation de dérivation : cette pratique de l'intertexte se base sur deux grandes pratiques hypertextuelles : **la parodie** (c'est la transformation d'un texte.) **Le pastiche** : (c'est l'imitation d'un texte).

2- Ecriture et réécriture mythique :

« Les mythes (...) attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. » Albert Camus.

« Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout. » Balzac.

Le mythe est devenu indissociable de la culture et de l'art en général. Il ne cesse d'animer les œuvres qu'il habite en leur donnant une force d'humanité qui les rend captivantes. L'atemporalité des questions soulevées par les mythes permet d'attribuer une certaine immortalité à l'œuvre puisque les thèmes universels profonds ne subissent pas les outrages du temps. Mais bien avant que les mythes soient fixés par écrit, les mythes avaient une place majeure dans les sociétés antiques, ils étaient une croyance, une vérité et une réalité et non pas des récits fabuleux alimentés par l'imaginaire. En effet, depuis longtemps, les chercheurs ont découvert chez tous les peuples des récits jugés importants, qui ont été préservés à travers les générations et transmis oralement, qui se démarquent par leur élaboration poétique ou par leur mise en scène rituelle. De tels récits, qui semblent correspondre à un type déjà connu chez les Romains et les Grecs, s'appellent « *fables* » (tiré du latin) ou « *mythes* » (tiré du grec). Plus tard, ces récits ont été conservés par écrit, par des philosophes et des poètes d'abord grecs et romains (citons ici deux œuvres majeures : l'Iliade et l'Odyssée d'Homère). Ces textes fondateurs vont largement influencer les générations postérieures, on assistera donc à une pratique de réécriture mythique. L'acte de réécrire ces mythes s'est manifesté dans les textes littéraires avec le retour de la civilisation classique pendant la Renaissance. Donc, il devenait important de connaître les mythes comme matière de référence. Au XVIIe et XVIIIe siècle, la tendance rationaliste découvre le caractère bizarre et fascinant de ces mythes et l'exploite sous forme d'une réécriture mythique ornant les textes littéraires en leur attribuant des intrigues puisant du passé et illustrant le présent. Le mythe avec toutes ses « *étrangetés* » n'est, donc, que l'expression d'un état primitif d'esprit cherchant à comprendre et à expliquer les phénomènes naturels. Loin du domaine littéraire, les théoriciens ont aussi exploité cette donnée qui animait et anime toujours la recherche. Mercia Eliade qui puisait à des sources structuralistes, a formulé toute une doctrine sur le mythe comme fait universel qui permet d'échapper au temps historique. Pour Freud et la

psychanalyse, le mythe est comparable au rêve : dans sa « *bizarrierie* », il représente l'expression d'un refoulé collectif là où le rêve exprime un désir individuel. En 1957, Barthes rassemble les diverses représentations structurant les sociétés modernes dans son livre *Mythologies* et ajoute un long essai sur le mythe comme « *système sémiologique* » et sa place dans nos sociétés sous le titre : « *Le mythe, aujourd'hui* ». De plus, le mythe constitue le domaine de recherche par excellence en littérature comparée, étant donné qu'il a eu le privilège de dépasser le temps et de s'éterniser à l'échelle universelle. Le rôle du comparatiste consiste précisément à étudier le processus de transmission du mythe à travers les siècles et à travers les diverses cultures. Ses survivances et ses représentations, les divergences et les convergences entre ses multiples facettes. Vu son ampleur, son importance et sa richesse infinie, plusieurs écrivains vont se diriger vers le mythe comme source d'inspiration inépuisable pour leurs productions littéraires. Cependant, est-il évident de réécrire un mythe sans menacer sa structure originale ? Cela mène à dire que la vigilance de l'écrivain et sa créativité trouveraient un champ fertile afin de s'activer. Mais comment le texte moderne réussit-il à renouer avec la dimension archaïque des mythes ?

2-1 DE LA REPRODUCTION A LA CREATION

Le mythe connaît une éblouissante réactivation dans la création littéraire et artistique. Le mythe invite à une pluralité de lectures selon les circonstances de sa réactualisation. Si la réinterprétation des mythes renouvelle les textes littéraires, inversement, ceux-ci renouvellent les mythes en leur donnant une nouvelle dimension « *modernisée* ». Par sa souplesse, son adaptabilité à chaque siècle, le mythe se perpétue en évoluant, ouvrant ainsi des perspectives toujours nouvelles. L'écrivain fonde son projet d'écriture sur des textes antérieurs. Il effectue un choix parmi les faits qu'il veut représenter. Il modèle les versions anciennes d'un mythe en leur donnant la cohérence actuelle de son époque. Si bien que la distance temporelle est annulée. En paraphrasant Jean Cocteau, nous pourrions dire que le mythe à la longue devient vérité ce qui mène à dire que le mythe est fait pour régner tant que l'humain a un souffle de vie. Dans son essai « *Anthropologie structurale* », l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, explique que le mythe est né pour ne pas mourir, il est immortel. Il dit en cela : « *Un mythe se rapporte toujours à des événements passés avant la création du monde [...] ou [...] pendant les premiers âges [...] en tout cas [...] il y a longtemps [...]. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un*

*moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur*¹⁰⁹ ».

Plusieurs genres littéraires et domaines artistiques ont profité de la richesse de la mythologie. La science-fiction est un bon exemple de l'exploitation de l'univers mythique. Elle y ajoute une dimension scientifique et futuriste sur ce que pourrait être le monde dans l'avenir. Le fantastique et le merveilleux font également accès aux mythes dans leur représentation fictive, un domaine qui sera plus tard exploité par le cinéma par l'adaptation cinématographique des mythes les plus célèbres et des légendes universelles qui ont marqué l'histoire de l'humanité (les Immortels, Hélène de Troie, Ulysse, les travaux d'Hercule, les Titans, Œdipe roi.....).

.2 -2 Du mythe ancien au mythe moderne :

La pensée mythique est une façon d'appréhender le réel, de s'y intégrer et d'en rendre compte. Elle a existé dans toutes les sociétés qui ont précédé le temps moderne : « *Le mythe apparaît d'abord comme un récit fondateur à valeur explicative. Il rend compte de l'origine de l'univers et de l'humanité, des phénomènes naturels, de l'histoire des premiers hommes, de la naissance de la communauté et des événements qui l'ont marquée*¹¹⁰ ». Un mythe est, donc, un récit qui raconte l'origine de l'univers, la création de l'homme, son voyage dans l'au-delà après la mort. Rempli de symboles expressifs et fortement émotifs, le mythe traditionnel avait presque toujours une signification religieuse ou spirituelle. Mais, entre passé et présent, comment a évolué le mythe dans la société d'hier et d'aujourd'hui ? Pour répondre à cette interrogation, nous verrons, dans un premier temps, la place du mythe et son rôle dans les sociétés traditionnelles et archaïques puis son statut dans les sociétés contemporaines. Pour les sociétés dites «*primitives*», le mythe se trouve tel un fondement même de la vie sociale et de la culture. Il est censé exprimer la vérité absolue. Le mythe, par sa nature sacrée, devient exemplaire : il sert de modèle et de justification à tous les actes humains. Il était, pour ces sociétés une loi qui organisait la structure sociale et gérait la vie politique. Comme tel, il est devenu une forme de pensée collective et une croyance religieuse liée au sacré et attachée à une puissance divine. Il était sacré car il nécessitait l'intervention des « *Êtres Surnaturels* » et des pouvoirs divins pour expliquer les phénomènes naturels qui laissaient perplexe l'homme primitif. En raison du progrès scientifique et du déclin de la pensée religieuse, bien des gens pensent que les mythes ont disparu à notre époque. Rien n'est plus faux ! Les mythes

¹⁰⁹ GOSELIN, Paul, Mythe d'origines et théorie d'évolution, disponible sur : http://www.samizdat.qc.ca/cosmos/origines/M_Efr.html, consulté le : 13-02-2013.

¹¹⁰ QUESNEL, Alain, Les mythes modernes. Actualité de la culture générale, éd PUF, Paris, 2003, p.4.

ont changé de forme. Nous pouvons même dire que les mythes sont devenus un besoin fondamental pour l'être humain. Ils jouent un grand rôle dans notre vie sociale et dans notre psychisme individuel. En plus des mythes religieux et politiques, on compte de nombreux mythes véhiculés par les moyens de communication modernes, la publicité, le cinéma, la musique populaire, l'internet et la télévision. Les chercheurs ont étudié ces mythes contemporains véhiculés par des personnages comme James Bond, la poupée Barbie, la voiture sport. Chacun de ces mythes est une composition de récits, de symboles et d'émotions associés à un moi idéal. Comme Hercule (personnage de la mythologie grecque, dont les douze travaux évoquent le combat et la puissance de l'homme), Superman redresse les torts, aide les faibles et combat les méchants, il représente ainsi la force et le courage que représentait Hercule autrefois. En effet, si les temps modernes ont anéanti bien les mythes anciens, ils en ont suscité de nouveaux. Or, qu'on le veuille ou non, l'esprit mythique est toujours là. Grâce à la technologie et au progrès scientifique, la mythologie grecque, l'une des lointaines racines de la civilisation, a connu un certain déclin comme croyance. Maintenant, on sait bien que « *l'électricité est une explication plus convaincante de la foudre que la colère de Zeus ; la technique des plaques rend mieux compte des séismes que les coups de tridents de Poséidon sur les fonds sous-marins*¹¹¹ ». Mais le monde moderne si rationnel demeure hanté et traversé par maintes manifestations d'irrationalités. Même si la durée de vie d'un mythe moderne s'est accélérée par rapport aux mythes anciens qui ont traversé les âges, il reste que les mythes occupent encore un espace privilégié dans les sociétés modernes.

Le mythe, ancien ou moderne, est un système sémiologique auquel nous attribuons une valeur vénérable. Mythes hérités des traditions religieuses, mythes historiques célébrant des héros légendaires, mythes inventés par les poètes, mythes nés de la vie moderne. L'étude du mythe est, en fait, inséparable de celle de l'imagination et de l'imaginaire collectif de toute société. Les mythes modernes ne sont plus les histoires légendaires de l'antiquité ; ils sont devenus la beauté et la jeunesse, l'argent et la gloire, la technologie et la science. Ces deux dernières ont bien réussi à nous expliquer définitivement et une fois pour toutes les raisons profondes de plusieurs phénomènes naturels dans notre existence. Chez les antiques, les mythes étaient déclamés et racontés par les poètes. Aujourd'hui ce sont les médias, et la publicité en particulier, qui nous transmettent les mythes modernes. En fait, les mythes se composent de *mythèmes*¹¹², certes ces derniers témoignent de l'existence de structures

¹¹¹ Ibid. p.2.

¹¹² Élément minimal d'un récit mythique.

universelles dans l'esprit humain. Cependant le même mytheme est utilisé et développé à des moments différents de l'histoire sous plusieurs formes ce que justifie la différence entre les mythes anciens et les mythes modernes et même les divergences qui se manifestent entre les mythologies attribuées à chaque société. Signalons aussi que le mythe ancien avait comme objectif primordial de répondre à un besoin urgent de structurer les groupes humains. C'est un aspect social. Cependant, de nos jours on tend surtout à mettre l'accent sur l'individu, sur sa singularité et ses désirs. Le mythe moderne acquiert, donc, un aspect individuel contrairement à la pensée archaïque qui prônait le mythe puisque il représentait une réalité collective. Cela mène à dire que l'homme moderne est en crise identitaire. A travers ces mythes il cherche à se trouver en s'identifiant à telle ou telle figure mythique. De même notre rapport à la nature a profondément changé : jadis elle était perçue comme un environnement hostile auquel il fallait bien se soumettre car elle incarnait la puissance de la création divine. Actuellement, l'univers a commencé à nous apparaître comme un champ vaste d'application des inventions scientifiques reflétant le progrès et la puissance des humains qui souhaitent devenir « *comme maîtres et possesseurs de la nature* » (Descartes). Par la suite, les mythes ont perdu toute dimension religieuse et sacrée pour devenir tout simplement des symboles représentatifs des thèmes différents renvoyant à des temps passés.

Tellement bien structuré tout en touchant des thèmes universels « *le mythe a pour nous l'autorité d'un fait nature*¹¹³ ». Les mythes constituent un monde ambigu, ils se présentent comme une entité solide qui nie tout regard extérieur ; soit on s'y implique en acceptant de croire chaque détail même d'apparence irrationnelle afin de s'initier à un univers aussi merveilleux que fascinant, soit on postule que leur existence est un mirage tissé d'hallucinations d'un esprit primitif incapable de raisonner correctement.

3-Le mythe

On parle depuis un moment du mythe comme si le concept n'avait besoin d'être expliqué. Mais le mot n'est simple qu'en apparence, car qu'est-ce qu'un mythe ? Pour certains, il n'est rien d'autre qu'une fausse histoire, mais d'autres croient à la véracité des événements narrés. Et pour ceux qui s'intéressent à ce domaine de plus près, le mythe se situe entre le fantasme et la réalité. Est-il donc vrai ou faux ? Comment le juger ? A quelle réalité renvoie-t-il ? Pour comprendre la difficulté que pose la compréhension de ce concept, il faut remonter à son sens étymologique. Le vocable vient « *d'une part mythos, qui en grec signifie*

¹¹³ DETIENNE, Marcel, L'invention de la mythologie, éd Gallimard, France, 1981, p.10.

«intrigue ou déroulement factuel d'une histoire. D'autre part, nous retrouvons aussi, dans ce même mot, la racine grecque *logos*, qui, quant à elle, désigne la parole rationnelle et véridique, employée dans les discours scientifiques.» (Northrop Frye, 1971 : 496.) Pour Mircéa Eliade : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (Aspects du Mythe, 1958 : 15.) Le *mythos*, écrit Michel Guérin (2007) n'a de comptes à rendre qu'à la libre imagination, motivée par un "pourquoi ?" lancinant et sauvage. Ces critiques, qui retiennent la condition du souci de vérité, considèrent donc que l'homme archaïque a inventé ces histoires pour donner un sens au monde et à sa propre existence. Le mythe, d'après ce qui vient d'être évoqué précédemment, est donc plus qu'un récit fabuleux puisqu'il fournit, selon M. Eliade des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence. (1963 : 12) Comment peut-on le repérer à l'intérieur d'une œuvre ? A quoi peut-on le reconnaître ? Pour retrouver la trace d'un mythe et l'identifier, il est impératif de déceler ses unités significatives minimales. Autrement dit, ses « *mythèmes* ».

Sur ce sujet, selon la pensée de Gilbert Durant : Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels etc.), segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (*mythèmes*) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance. (Cité par Simone Vierne, 1977 : 80). Cet «*atome*» mythique que l'on appelle « *mythème* », dit Gilbert Durand (1977), est de nature structurale [...] et son contenu peut être indifféremment un « *motif* », un « *thème* », un « *décor mythique* » [...], un « *emblème* », une « *situation dramatique* » "Pour Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, directeurs du collectif Questions de mythocritique « *le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique patent ou latent* » repéré dans les œuvres littéraires. Celui qui veut lire des textes littéraires à la lumière de la mythocritique devra donc chercher, dans le corpus étudié, des références mythiques ou, plus précisément, ce qu'on appelle des *mythèmes* (qui se définissent, en fait, comme les plus petits éléments mythiquement signifiants). Ces références peuvent être explicites ou implicites, directes ou indirectes, voilées ou dévoilées. " (Camille Deslauriers, 2012).

4-La mythocritique

Puisque c'est un travail de lecture mythocritique dont il s'agit ici, il serait bien entendu approprié de fournir quelques données définitives du vocabulaire qui entoure cette théorie. La mythocritique, précisons-le, est une approche de lecture du texte qui accorde une place essentielle au rapport entre mythe et littéraire. Elle s'est développée suite aux réflexions qui ont été menées sur l'imaginaire et l'inconscient collectif. Première partie Des concepts à définir. Née dans les années soixante-dix, la mythocritique que nous devons notamment à Gilbert Durand, est une *«théorie générale de l'image considérée comme le noyau générateur de toute pensée rationalisée et de l'univers sémiotique qui s'en dégage.»* (Fátima Gutiérrez, 2014) Forcée, déclare Ivonne Rialland, sur le modèle de la psychocritique, où une approche particulière est appliquée à un objet, la mythocritique est le fait d'appliquer un objet à un autre objet, de lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit. (La mythocritique en questions, 2005). Le terme de «mythocritique», souligne Pierre Rajotte (Mythes, mythocritique et mythanalyse : Théorie et parcours, 1993) est conçu vers les années 70 pour signifier, précise Gilbert Durand, l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme Wesenschau, à la signification de tout récit. En effet, dans son Pas à pas mythocritique (1996), Gilbert Durand écrit en page 230 : *« La mythocritique [...] pose que tout "récit" (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le sermo mythicus, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens, la nôtre»*. A ce propos, rappelons cette déclaration de Gabriel Garcia Marquez : *«Il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit. (Cité par Pierre Brunel, Mythocritique. Théorie et parcours, 1992 : 72)* Evidemment, la possibilité d'une telle lecture mythique reste extrêmement limitée dans la mesure où *«rien n'est moins fixé que le mythe (P. Brunel, 1992 : 80)* Le mythe n'est en effet loin d'être une structure stable, précise Alain Montandon dans En guise de préface (2004). Au contraire, poursuit-il, le mythe consiste en une série de variations, de tensions entre des éléments stables et des éléments qui varient sans cesse, qui se métamorphosent et sont modifiés (...) Le mythe est lié à son énonciation : c'est ce qui est raconté à un moment donné, dans des circonstances données. Quelques lignes plus loin, il le dira encore de manière plus nette et concise : *« Un mythe n'existe pas en essence, c'est une histoire, un schème repris sans cesse différemment, pour rendre le réel intelligible et lui donner un sens.»*

Chapitre III :
L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans
Dieu n'habite pas la Havane

« Les mythes (...) attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. » Albert Camus.

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieu n'habite pas à Havane

Après maintes lectures exhaustives de notre corpus, nous avons pu constater que le personnage central ressemble par plusieurs aspects à Sisyphe. Ce constat exige que nous analysions notre œuvre dans une perspective mythocritique.

Dieu n'habite pas la Havane n'est qu'un clin d'œil lancé en direction de l'Algérie. Cette œuvre, écrit Yasmina Khadra sur la quatrième de couverture, est un chant dédié à toutes les fabuleuses destinées contrariées par le régime « *castriste* » ou plutôt castrateur. Porter un regard sur une jeunesse perdue qui rêve d'évasion, n'est qu'un tremplin pour rappeler la situation des algériens qui rêvent d'une opportunité de quitter un jour leur pays natale.

Alors qui est Sisyphe ?

Selon l'encyclopédie universalis, Sisyphe est un personnage «Sisyphe, lit-on, est un personnage de la mythologie grecque, roi de Corinthe, célèbre pour ses fourberies. Selon L'Iliade, Sisyphe habitait Éphyra (la future Corinthe) et était fils d'Éole (l'ancêtre éponyme des Éoliens). Lorsque Zeus eut enlevé Égine, la fille du dieu-fleuve Asopos, Sisyphe dénonça le ravisseur au père de la jeune fille, s'attirant de la sorte la colère du roi des dieux qui décida de le tuer. Mais lorsque la Mort vint le chercher, Sisyphe parvint à l'enchaîner et, pendant un temps, personne ne mourut plus. Il fallut qu'Hermès descendît enfin au secours de la Mort, et Sisyphe dut alors se soumettre. Toutefois, il avait pris soin auparavant d'ordonner à sa femme, la Pléiade Mérope, de ne pas célébrer les sacrifices rituels et de laisser son corps sans sépulture : ainsi, lorsqu'il arriva aux Enfers, on lui donna la permission de retourner sur terre pour la châtier de cette impiété. Une fois rentré chez lui, il reprit son existence, peu soucieux de retourner chez Hadès, et vécut jusqu'à un âge avancé. Quand il mourut pour la seconde fois, les dieux lui imposèrent un châtement qui prît tout son temps afin de l'empêcher d'inventer quelque évasion : il fut condamné à pousser éternellement en haut d'une colline un énorme rocher qui dévalait à nouveau la pente dès qu'il avait réussi à le hisser au sommet.

Selon une tradition posthomérique, il passe pour être le vrai père d'Ulysse. En fait, Sisyphe était, comme Prométhée, un personnage mythologique extrêmement populaire, le type même du rusé ou du roublard, puni à tout jamais chez Hadès pour avoir osé berner la Mort.

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieux n'habitent pas à Havane

1-1 Sisyphes selon Albert Camus

D'après Albert Camus, il n'y a que deux manières d'échapper à l'absurdité de la vie ; l'homme confronté à l'insignifiance de son existence, échappe à son angoisse par le suicide ou par l'espoir.

La pierre exprime la soumission au destin, alors la pierre qui pousse traduit alors la prise en charge de son destin par l'être humain.

Selon Camus, Sisyphes pose à la fois la question du suicide comme première réponse à l'absurde et l'espoir comme deuxième réponse puisqu'il ne se laisse pas abattre par la tâche qu'il doit accomplir en guise de châtement divin.

1-1-1 Le suicide

Camus écrit, à l'ouverture de son essai sur Sisyphes : Il n'y a qu'un seul problème philosophique vraiment sérieux, c'est le suicide. De l'absurdité, l'homme ne tire aucune satisfaction et face à cette absurdité du destin qui le contraint à effectuer des tâches ingrates, il ne peut qu'espérer en finir avec sa vie en se donnant la mort.

Pour mettre fin au non sens de son existence, le suicide, selon Camus est la solution trouvée par l'homme : «Se tuer, (...) c'est (...) avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. (...) cela *«ne vaut pas la peine»*. Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance. (...) dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. (1942: 99-101)

1-1-2 L'espoir

Voulant démontrer que le suicide ne résout en aucune façon le problème de l'angoisse existentielle; Camus propose la deuxième solution : l'espoir. Camus considère qu'il faut imaginer un Sisyphes heureux. Le Sisyphes camusien est en effet synonyme de refus de céder

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans *Dieux n'habitent pas à Havane*

au désespoir. L'homme sisyphien a la possibilité de trouver le bonheur en accomplissant la tâche qu'il entreprend.

En dépit d'une existence absurde, il doit se battre en se convainquant que la vie vaut bien la peine d'être vécue : *«Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là (...) Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.» Heureux parce qu'il s'est rendu maître de son propre destin, en assumant l'absurde »¹¹⁴.*

2-L'absurde

Est ce qui ne possède pas un sens logique et cohérent. Nul n'imagine que la notion de l'absurde est le concept central de l'œuvre *Le mythe de Sisyphe*.

Dans cet essai philosophique, Camus s'interroge sur le sens de la vie et sur l'existence de Dieu. L'absurde est selon Camus, ce sentiment d'angoisse épouvante éprouvé par l'homme face à ce monde silencieux et obscur dont le sens n'est pas toujours évident. *«L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est cela qu'il ne faut pas oublier. C'est à cela qu'il faut se cramponner parce que toute la conséquence d'une vie peut en naître. L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête-à-tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable.»¹¹⁵* C'est ainsi que définit A. Camus l'absurde.

3-Un texte qui en rappelle un autre

« Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime »¹¹⁶ écrit Camus dans son essai *Le mythe de Sisyphe*. Il ajoute aussi que *«Les mythes, écrit-il, n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions.»¹¹⁷*. Ainsi, nous pouvons dire que la littérature est un terrain propice à la réapparition de figures mythiques.

-Comme nous avons souligné en introduction à travers son personnage narrateur Don Fuego, Yasmina Khadra fait allusion à une figure mythique qui n'est autre que Sisyphe d'Albert

¹¹⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 1942, p, 198

¹¹⁵ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 1942, p, 117,118

¹¹⁶ Ibid. p, 162

¹¹⁷ Albert Camus, *Essais*, 1965 p, 843

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieu n'habite pas à Havane

Camus. Certes, ni le nom de l'auteur, ni celui de son personnage ne sont clairement et explicitement cités, mais la présence d'éléments rappelant au lecteur les traces de cette figure mythique. Nous tentons à présent de recenser les mythes recensés.

3-Les mythes sisyphiens :

3-1 Don Fuego un personnage qui se relève après l'échec

« Je reprends goût aux choses de la vie et je songe (...) que si j'avais une chance sur mille (...) il me faudrait la tenter contre vents et marées »¹¹⁸.

Dans ce passage le don Fuego est présenté comme l'avatar de Sisyphe : *« En vérité, on ne perd jamais tout à fait ce l'on a possédé en l'espace d'un rêve, puisque le rêve survit à sa faillite comme survivra à mes silences définitifs ma voix qu'on entendra, longtemps après ma mort, s'élever des plantations, se répandre dans la nuit comme Troisième partie Le Sisyphe de Dieu n'habite pas la Havane 30 une bénédiction jusqu'à ce que je devienne l'éternel hymne à la fête que j'ai toujours voulu être »¹¹⁹.*

Don Fuego effondré ne s'abandonne pas au désespoir. Il se relève pour aller de l'avant à la poursuite de ses rêves : *« En réalité je suis tellement blasé que je suis capable de me jeter sous les roues d'une locomotive. Je me fiche de finir au poste ou dans une fosse commune. Aucun péril ne me paraît aussi tragique que le risque de ne plus remonter sur scène »¹²⁰, tantôt excité : « Je continuerai de sourire au jour qui se lève et de ne pas tourner le dos à la nuit(...) j'essayerai d'être en paix avec moi-même et indulgent avec ce qui me frappe »¹²¹.*

« Je n'ai jamais su négocier avec le malheur »¹²².

A l'instar du Sisyphe camusien, Don Fuego a l'air de dire qu'il est inadmissible de penser que la vie ne vaut pas la peine d'être vécues *« La vie, c'est aussi se casser les dents en gardant le sourire »¹²³.*

« La vie, c'est surtout apprendre à rebondir »¹²⁴.

¹¹⁸ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p, 152

¹¹⁹ Ibid. p, 295

¹²⁰ Ibid. p, 82

¹²¹ Ibid. p, 294

¹²² Ibid. p, 160

¹²³ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p, 181

¹²⁴ Ibid. p, 158

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieu n'habite pas à Havane

3-2 Don Fuego, un personnage absurde mais heureux

*Un homme athée :

Il est indéniable que le mythe de Sisyphe trouve sa place dans une réflexion sur l'absurde et que cette philosophie est « *une position se définissant contre une conception de Dieu* »

-Sisyphe est un personnage qui s'est rebellé contre Zeus. Don Fuego, l'incarnation de Sisyphe se définit comme un non croyant « *je m'aperçois que les prières les plus ferventes ne dépassent guère le contour des lèvres, que plus le rêve est beau, plus la farce est cruelle, que souvent les vœux pieux finissent en abjurations, et que s'il n'y a pas forcément de morale aux choses de la vie, il y aura toujours des regrets* »¹²⁵.

* Rongé par le doute, Don Fuego décide de mener une vie en rompant tout lien avec une autorité divine. Ce qu'il désire, être lui-même et ainsi le maître de son destin « *c'est moi qui décide de mon sort* »¹²⁶.

-Le désespoir n'est d'après Don Fuego que l'enfant de l'insatisfaction « *il faut prendre les choses comme elles viennent, et c'est tout. Avec un minimum de sagesse, on s'aperçoit que les coups durs, loin de nous achever nous rendent plus forts* »¹²⁷.

« *Personne n'est sûr du temps qu'il lui reste à vivre. Ce qui importe est l'instant présent* »¹²⁸.

La phrase ci-après dénote la sagesse de Don Fuego « *J'ai cru, j'ai aimé, puis le rideau est tombé. Le plus grand des sacrifices, et sans doute le plus légitime, est de tolérer ce que l'on ne peut empêcher, de continuer d'aimer la vie malgré tout* »¹²⁹.

3-3 Une vie dure

« *On est dans un pays où les décisions s'exécutent et ne se discutent pas* »¹³⁰.

Dieu n'habite pas la Havane est un compte rendu d'une vie difficile mené par les cubains et tout ce qui est raconté tout au long de cette œuvre rappelle fortement l'Algérie et plusieurs détails incitent le lectorat à faire un lien entre les deux pays.

¹²⁵ Ibid. p, 243

¹²⁶ Ibid. p, 107

¹²⁷ Ibid. p, 293

¹²⁸ Ibid. p, 197

¹²⁹ Ibid. p, 293-294

¹³⁰ Ibid. p, 27

Chapitre III : L'intertexte mythique et l'absurde camusien dans Dieu n'habite pas à Havane

-Le régime castriste, tel qu'il est décrit dans le roman, est un régime autoritaire qui n'accorde aucune considération à l'opinion publique. Un pays où la corruption frappe d'une main de fer.

-La dévalorisation des diplômes, la pauvreté, l'immigration clandestine ; tels sont les sous-thèmes qui parcourent notre corpus.

Conclusion Générale

Dans ce travail, notre objectif est porté d'abord sur la littérature maghrébine en général et plus particulièrement sur l'œuvre de Yasmina Khadra. Nous avons voyagé à Cuba grâce à un auteur qui a suivi de près la vie quotidienne des habitants de la Havane ainsi que leur régime politique et social, bien qu'il n'ait eu qu'un bref séjour en compagnie des cubains, il a pu raconter l'âme d'un peuple loin de tous les clichés. Le roman de Yasmina Khadra, Dieu n'habite pas la Havane, a principalement suscité notre curiosité par les thèmes évoqués, le changement d'espace pour dire le non-dit, Une nouvelle contrée pleine d'inspiration, une bouffée d'air frais pour fuir toutes les tensions du monde arabe et « un chant dédié à toute les fabuleuse destinée contrariées par le sort ». Ce désir de l'auteur de dire les choses différemment nous a grandement interpellées. A la lecture du roman nous avons également été attirées par sa thématique et son style d'écriture, par sa manière de disposer les personnages dans une scène fictionnelle. Il est clair que le roman de Yasmina Khadra a vu un grand changement par rapport aux œuvres précédentes. C'est pourquoi, nous avons jugé intéressant de le proposer comme corpus pour notre travail de recherche. Notre objectif principal était de repérer les traces de l'intertextualité dans le roman du corpus. Pour y arriver, nous avons estimé la nécessité d'avancer selon une progression étudiée qui s'étale sur trois chapitres: Au cours du premier chapitre, nous avons présenté la personne de l'auteur «Yasmina Khadra » par un aperçu biobibliographique sur sa vie, son parcours, ses idées et ses œuvres, puis nous avons opté pour une étude narratologique qui nous a permis de déduire le champ exploité par Y. Khadra dans le roman, de dégager la linéarité du texte (Aucune confusion du temps ou d'évènements n'est à signaler) et de révéler la réalité politique et sociale prise en charge par une parole très engagée. Et nous nous sommes penchées dans le deuxième chapitre sur la notion d'intertextualité, sa naissance, quelques opinions de théoriciens, à savoir Bakhtine, Kristeva, Barthes, Riffaterre et Genette, son origine et son histoire. Cela nous a permis de constater qu'il n'existe pas un texte littéraire dépourvu de la présence d'autre textes et que les écrivains n'arrivent jamais à produire un texte tout à fait original, car ils sont influencés par d'autres écrivains, par leurs société ou par la culture qu'elle soit leur culture ou par d'autre ; A partir du deuxième chapitre, nous avons pu voir que cet écrivain a un talent particulier ; il peut voyager dans le temps entre l'ancien et l'actualité, et nous avons présenté la notion d'intertextualité, cette notion introduite par Julia Kristeva, est redéfinie par Gérard Genette. Dans le troisième chapitre, qui est analytique, nous avons analysé les extraits choisis en vue d'y déceler la présence d'autres textes pour montrer l'impossibilité d'échapper à cette question d'intertextualité. Nous avons pu démontrer la présence d'un intertexte mythique dans le corpus Dieu n'habite pas la Havane, de l'écrivain

Yasmina Khadra. Nous avons donc, pour rappel, supposé que dans cette œuvre la figure sisyphienne est clairement présente. Le personnage de Don Fuego auquel Yasmina Khadra donne les traits de Sisyphe est ce qui nous a bien entendu encouragé à suivre cette piste de lecture.

Ce dernier point restera donc à vérifier et notre conclusion ne sera qu'une invitation à d'autres recherches sur ce sujet et éventuellement sur toute l'œuvre de Khadra dans de prochains travaux.

Références bibliographiques

Les ouvrages :

1. ACHOUR Christiane ; REZZOUG, Simone, Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire, OPU Alger, 1985.
2. Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, 1942.
3. BERTHELOT, F, le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque. Paris, Nathan, , (coll, le texte à l'œuvre, 1997.
4. Boris Tomachevski, , Thématique, dans Théorie de la littérature, T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, p 295 22 G. Genette, 1983. Nouveau discours du récit, Seuil, Coll. «poétique », 1965.
5. Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, , Introduction à l'analyse stylistique, Nathan/VUEF, Paris, 2002.
6. DETIENNE, Marcel, L'invention de la mythologie, éd Gallimard, France, 1981.
7. DUCHET, Claude, Eléments de titrologie romanesque in Littérature n°12, décembre 1973.
8. DUCHET, Claude. Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit. In: Littérature, n°1, 1971.
9. G Mounin, cité par Amor Séoud, littérature et didactique, Ed, Didier Paris 1996.
10. G. Genette, figure III, éd Seuil, coll point, 1972.
11. G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, seuil, 1982.
12. G. Genette. Nouveau discours du récit, Seuil, Coll. « poétique » , 1983.
13. GENETTE, Gérard, Seuils, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1987.
14. GRIVEL Charles, Production de l'intérêt romanesque. Paris, Mouton, 1973.
15. Gustave Flaubert, Au cœur simple, in Trois contes, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893.
16. HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », n°6, Littérature, Mai 1972.
17. HILLIS. J, Miller The Critic as Host, in deconstruction and Criticism, New York, The Seabury Press, 1979.
18. Julia Kristeva-une poétique ruinée .In : Mikhaïl Bakhtine. Id.
19. Kristeva, Seméiotiké, Recherche pour une Sémanalyse, seuil, 1969.
20. MITTERAND, Henri, Les titres des romans de Guy des Cars, in Sociocritique, 1979.
21. QUESNEL, Alain, Les mythes modernes. Actualité de la culture générale, éd PUF, Paris, 2003.
22. R. Barth, le plaisir du texte, seuil, 1973.
23. R. Barthes, L. Bercani, ph. Hamon, M. Riffaterre, I.Watt.. littérature et réalité. Ed Du Seuil, Paris, 1982.
24. REUTER. Yves, Introduction à l'analyse du roman, 2ème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, 2000.
25. T. Todorov, « Bakhtine et l'altérité », Poétique, n°40.
26. Wolfgang Iser, l'acte de lecture , Bruxelles , Mardaga , 1976.
27. YASMINA Khadra, Dieu n'habite pas la Havane, Alger, casbah éditions, 2016.
28. Yves REUTER, L'analyse du récit, 2ème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, 2001.
29. Yves Reuter, l'analyse du récit, éd Dunod, Paris, 1997.

Dictionnaire

1. DUBOIS, Jeans, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1994.
2. DUBOIS, Jeans, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 2002.
3. Le Robert micro, Dictionnaire. Rue la Glacière, Paris, 1996.
4. Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Oswald Ducrot et JeanMarie Schaeffer, Paris, Seuil, 1995.

Les articles

Encyclopaedia Univesalis, corpus 22,1975.

1. ADAM, Jean- Michel. 1996, le récit, coll. « Que sais-je ? », 5ème édition, Paris, Presse Universitaire de France.
2. JOUVE, Vincent, l'effet personnage dans le roman .coll. écriture, 2eme édition, Paris, Presses Université de Paris, 1998.
3. Liberté, 30-10-2005, quotidien algérien
4. Roland Barth, « texte (théorie du) », encyclopaedia universalise, 1973.

Sitographie

1. GOSSELIN, Paul, Mythe d'origines et théorie d'évolution, disponible sur : http://www.samizdat.qc.ca/cosmos/origines/M_Efr.html, consulté le : 29-04-2022.
2. <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette>
3. [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_\(litt%C3%A9rature\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_(litt%C3%A9rature))
4. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Ferrer
5. https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Havane#D%C3%A9mographie
6. <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/v/violence>
7. <https://www.babelio.com/livres/Collet-Basho-maitre-de-Haiku/240439#critiques>
8. https://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU
9. Interview fait par Marie-Laure, Rue des livres, 19-11-2007
10. Louis Hébert (2006), « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>.
11. Louis Hébert (2006), « Le modèle actantiel », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>
12. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

Résumé :

A travers notre analyse du roman « Dieu n'habite pas la Havane » de YASMINA Khadra, nous avons décelé les traces d'une figure mythique « Sisyphe » et retrouvé certains aspects de l'absurde qui régit le vécu du personnage narrateur. Nous avons aussi démontré qu'à travers cette trame narrative, l'auteur semblerait faire allusion à son pays natal (Algérie) en dénonçant les conditions de vie dures qui caractérisent ce pays.

Mots clés : l'intertextualité, mythe, mythocritique, l'absurde.

Abstract :

Through our analysis of the novel "God does not live in Havana" by YASMINA Khadra, we have detected the traces of a mythical figure "Sisyphus" and found certain aspects of the absurd which governs the experience of the narrator character. also demonstrated that through this narrative framework, the author seems to allude to his native country (Algeria) by denouncing the harsh living conditions that characterize this country.

Keywords: intertextuality, myth, mythocriticism, the absurd

ملخص:

من خلال تحليلنا لرواية "الله لا يعيش في هافانا" للكاتبة ياسمين خضرة ، اكتشفنا آثار شخصية أسطورية "سيزيف" ووجدنا جوانب معينة من العبث الذي يحكم تجربة شخصية الراوي. كما أوضحنا ذلك من خلال هذا الإطار السردى ، يبدو أن المؤلف يلمح إلى بلده الأصلي (الجزائر) من خلال إدانة الظروف المعيشية القاسية التي يميزها هذا البلد.

الكلمات المفتاحية: التناس ، الأسطورة ، نقد الأسطورة ، العبثية