



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE
ET POPULAIRE



Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique

Université Abou Bakr Belkaïd Tlemcen
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de Français

Mémoire de Master Option : Littérature et Civilisation

Thème :

**L'écriture de la dénonciation dans
"Dieu n'habite pas la Havane" De Yasmina Khadra**

Présenté par :

BRAHIMI Rachida

BOUZAHZAH Hanane

Sous la direction de :

Docteur SARI. Leila.

Membres du jury :

Dr. YAALAOUI Wafae.....Président

Dr. SARI Leila.....Rapporteur

Dr. MEGNOUNIF Souad.....Examineur

Année Universitaire : 2017-2018

DÉDICACES

Je dédie ce travail à
Mes chers parents, à mon époux
À Toute la communauté éducative
Et à Toutes et à tous ceux qui m'ont soutenue et encouragée.

BRAHIMI Rachida

DÉDICACES

En signe de respect et de reconnaissance

Je dédie ce travail à :

A ma chère mère, qui a été toujours là pour moi et qui
n'a jamais cessé de prier pour mon bonheur.

A mon cher époux, pour le soutien qu'il m'a montré et les sacrifices qu'il avait faits pour qu'il
me voie réussir.

A mes enfants : Ibtihel, Rayen et Mohamed.

A ma sœur Ibtissem et mes chers frères.

A mes chères amies.

A tous mes chers collègues de filière, Langue Française.

BOUZAHZAH Hanane

REMERCIEMENTS

Nous tenons tout d'abord à remercier Allah le Tout Puissant et le Miséricordieux qui nous a donné la force et la patience d'accomplir ce travail.

Nous voudrions exprimer nos plus profonds remerciements au docteur SARI Leila d'avoir accepté d'être notre directrice de recherche. Nous la remercions pour le temps qu'elle nous a accordé, ainsi que pour ses conseils et ses rigoureuses contributions.

Enfin, nous adressons nos plus sincères remerciements à tous les membres du jury ainsi qu'à tous les enseignants du département de français de l'université d'Abou Bakr Belkaid de Tlemcen.

Merci à toutes et à tous.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Introduction générale

Depuis plus d'un siècle et demi et en dépit de toutes les problématiques qui l'entourent, la littérature maghrébine s'est imposée comme une littérature à part entière qui constitue un espace propice aux romanciers pour y mettre leurs croyances, leur Histoire, leurs amours, leur témoignage de la vie socioculturelle, leur souffrance et leur aversion envers une réalité dont les peuples maghrébins seraient victimes. Si les thématiques abordées pendant le XX^{ème} siècle ont été marquées par des faits relatant l'Histoire des occupations qui se sont succédé sur la région, le siècle suivant a connu des préoccupations nouvelles, des écrivains en recherche perpétuelle d'assouvir la soif de se livrer, de dire les choses différemment et de nous plonger dans le monde romanesque pour nous faire part d'une réalité plus sombre qu'elle ne le parait. Un terrain favori de l'écrivain contemporain Yasmina Khadra, entre autres, qui ne cesse de nous enchanter avec une écriture mystérieusement envoutante et un style abondant, à la fois délicat et rigoureux pour retracer le rêve et le réel, la quiétude et le tourment, le dévouement et la décadence. Notre corpus d'étude *Dieu n'habite pas la Havane*¹ est justement caractérisé par ce double jeu subtile et cette forme d'écriture romanesque engagée pour apporter du changement à ce qui a été longtemps statique et à secouer les âmes victimes de la dérive.

Une écriture nourrie d'une énorme charge émotionnelle qui nous a tant marquées et intéressées mais qui suscite également surtout beaucoup d'intérêt dans le champ des études littéraires notamment sur le plan symbolique et rhétorique. Notre choix s'est fait dans le but de comprendre et de saisir le rapport entre le factuel et le fictionnel dans l'œuvre ainsi que son niveau symbolique allant au-delà de ce qui est écrit et dit. Ce dernier s'inscrit dans le corpus de manière délicate accentuée par l'abondance des transitions stylistiques qui intensifient davantage le côté énigmatique du texte.

Nous avons tenté de révéler la face cachée de l'œuvre pour prendre conscience de sa véritable portée, une œuvre orientée vers une réalité bien plus grave et où la violence ne saurait être embellie par les brefs moments de gaité que la musique ou l'amour peuvent apportés à nos personnages.

Nous envisageons également d'examiner l'acte langagier politique qui s'inscrit dans la structure narrative globale et de trouver des éléments de réponse à plusieurs questionnements : Quels mécanismes et stratégies interviennent dans l'écriture de dénonciation chez Yasmina Khadra, où le politique prend une configuration nouvelle ? Comment les notions de fiction et du réel s'inscrivent-elles dans le texte Khadrien pour servir une dimension politique ? Quels

¹ Yasmina Khadra, (2016), *Dieu n'habite pas la Havane*, Casbah, Alger.

Introduction générale

sont les procédés auxquels l'auteur a recours pour rendre compte de la réalité sociopolitique à Cuba ? Pourquoi cette volonté de se réincarner dans la peau d'un chanteur après s'être glissé sous la peau d'un dictateur ?

Nous émettons alors quelques hypothèses qui constitueront pour nous un point de départ dans ce travail de recherche : La vie d'un chanteur pourrait être choisie par l'auteur pour retracer une réalité atroce où il fait allusion à sa propre personne et à son propre vécu. Tout cela à travers un personnage orgueilleux qui s'accroche à la vie par la passion et l'art, et qui après tant d'acharnement fini par accepter son sort et retrouver la sérénité.

Il se pourrait que nous assistions à une sorte de brassage factuel / fictionnel accentué par le choix d'un nouvel espace, afin de mettre à jour un nouveau régime avec des maux dont souffre aujourd'hui la société algérienne, au lendemain de la guerre civile.

A cet effet, notre travail consistera à analyser les stratégies d'écriture dans *Dieu n'habite pas la Havane*. Les aspects les plus notables qui émergent dans notre corpus seront le factuel, le fictionnel et le politique dont l'étude sera répartie en deux chapitres.

Dans le premier chapitre, nous allons commencer par l'étude du paratexte, à savoir tous les éléments périphériques qui nous aideront à situer notre corpus dans un contexte bien défini et qui nous ont inévitablement orientées vers les pistes de recherches que nous avons adoptées.

Pour cela nous nous baserons sur les travaux de Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*². Ensuite, nous allons opter pour une approche narratologique pour analyser la structure interne du récit suivant les trois niveaux à savoir : le figuratif, le narratif et le thématique en nous basant sur *L'analyse figurative, thématique et axiologique* de Louis Hébert³, *l'analyse du récit*⁴ d'Yves Reuter ainsi que sur d'autres travaux pour étayer notre étude. Nous allons commencer par l'étude des personnages et les rôles qu'ils remplissent dans le récit selon le model d'Algirdas Julien Greimas. Nous analyserons aussi l'espace de l'action : la Havane pour bien délimiter le décor et comprendre les agissements des personnages. Dans le niveau narratif, nous nous attacherons à examiner ce qui est dit et à la manière dont il est dit, le temps, l'espace ainsi que leurs fonctions dans le récit. Nous mettrons également en lumière les notions d'auteur et de narrateur. Enfin, nous consacrerons le niveau thématique à l'étude des techniques que l'auteur adopte dans son œuvre et qui nous permettrons d'appréhender la signification qui se dégage de la structure globale du texte à savoir le réel fondu dans l'univers romanesque. Le choix de l'auteur s'est fait sur la base d'un personnage réel auquel il apporte plusieurs modifications mais le rappel du factuel se fait

² Gérard genette (198, *Introduction à l'architexte* , seuils, Paris.

³Louis 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>

⁴ Yves Reuter 1997, *l'analyse du récit*, éd Dunod, Paris.

Introduction générale

constamment par le biais des autres protagonistes. Nous appuierons notre réflexion par les travaux de R. Barthes⁵ et de Louis Hébert⁶

Le deuxième chapitre sera dédié aux procédés narratifs que Yasmina Khadra adopte pour dire le non dit. Pour cela, nous allons opter pour une approche poétique mettant l'écriture au service du politique pour témoigner d'une réalité barbare. Les jeux de mots se multiplient pour dénoncer la violence, la dictature, la corruption et l'injustice dans un pays accablé par la révolution. A travers cette étude, nous tenterons de mettre au jour l'idéologie de l'auteur qui est à la fois explicite lorsqu'il s'agira de Cuba, et implicite pour viser son pays natal. Nous avons aussi jugé utile de relever et d'analyser les effets de l'énonciation et leur rôle important dans la démarche adoptée par l'auteur pour nous divulguer son véritable message et son réel destinataire dans un espace / temps bien délimité. Nous allons également nous intéresser au dernier chapitre de l'œuvre vu le grand changement d'optique qu'il apporte comparé au reste du récit. Dans ce chapitre, nous allons illustrer nos propos par les travaux de Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau⁷ ainsi que d'autres travaux développés dans ce sens pour appuyer notre analyse.

De cette manière, nous aurons abordé les grandes lignes de notre travail de recherche sur les enjeux de l'écriture dans *Dieu n'habite pas la Havane*.

⁵ R. Barthes, L. Bercani, ph. Hamon, M. Riffaterre, I.Watt. 1982. *littérature et réalité*. Ed Du Seuil, Paris.

⁶ « L'analyse figurative, thématique et axiologique », Op.cit.

⁷ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, 2002, *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, seuil, Paris.

CHAPITRE I
DE L'AUTEUR À L'ŒUVRE

Chapitre I De l'auteur à l'œuvre.

Selon Gérard Genette⁸, toute œuvre littéraire se présente inévitablement sous la forme d'une suite d'énoncés qui sont plus ou moins porteur de sens. De ce fait là, la cohérence serait un élément indispensable en vue d'une construction d' « une signification ». Cette construction est faite d'une telle manière qu'elle véhicule un message donné.

Avant d'entamer l'analyse du corpus proprement dite, nous nous proposons d'étudier tout ce qui entoure ce dernier, autrement dit tous les éléments paratextuels, car cela nous aidera à mieux situer notre œuvre et l'étudier dans un contexte bien défini.

1- Analyse des éléments para-textuels de l'œuvre :

1.1- Le paratexte :

Gérard Genette désigne par le terme "paratexte" ce qui entoure et prolonge le texte. Autrement-dit tous les éléments périphériques du contenu et dont l'existence est exigée par le texte : le titre, la préface, la table des matières, la postface... . Le paratexte est très utile dans le sens où il nous fournit les premières informations sur le contenu et qui d'ailleurs peuvent influencer le choix des lecteurs. Certains chercheurs le qualifient de "contrat de lecture " (selon les travaux de Y.Reuter. 1996, J. Vincent. 1997 et G. Genette. 1972) entre le lecteur et l'auteur. En effet le paratexte a pour but de maintenir la communication entre émetteur / récepteur et de susciter la curiosité de celui-ci. L'auteur une fois reconnu, le lecteur pourra se faire une idée plus claire sur le contenu du roman et faire ainsi référence à sa propre culture, ses horizons d'attente seront donc plus élargis. Sa lecture sera orientée vers un sens ou vers des informations qui ne figurent pas dans le texte. Le paratexte joue aussi un rôle très important dans la commercialisation du livre, combien sont les lecteurs séduits par la première de couverture. En ce sens G. Genette dit :

⁸ Gérard Genette, 1987, *Seuils*, collection «poétique », Seuil.

Pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre [...] le paratexte est donc pour nous ce par quoi se fait un livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public⁹.

G. Genette distingue deux types de paratextes qui se trouvent à l'intérieur du livre : le paratexte auctorial : qui est produit par l'auteur et le paratexte éditorial conçu par l'éditeur. Genette les désigne aussi de péri-texte qui se compose du titre, les sous-titres, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, l'épigraphe, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture, etc.

L'épitéxte quant à lui, se situe à l'extérieur du livre, nous y trouvons les interviews et les entretiens de l'auteur qui précèdent ou succèdent la publication, ses correspondances ou ses journaux intimes....

1.1.1- Un titre provocateur

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 protège*¹⁰. Là par contre le titre tend plus vers le polythéisme, comme si toutes les villes du monde avaient un dieu pour les protéger sauf la Havane. G. Genette¹¹ 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

⁹ Gérard Genette, 1987, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, pp 7-8.

¹⁰ نوفل, ليس لها فانا رب يحميها, ياسمينة خضراء, 2017.

¹¹ *Introduction à l'architexte*, Op.cit, p 10.

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.

1.1.2- 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, 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.

1.1.3- L'épigraphe :

La première

A la mémoire de Abdelhamid Fodil

Héros de son temps

Qui nous a quittés

La tête haute

Droit dans ses bottes¹²

« 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'auteur »¹³. 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

¹²Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 5.

¹³ [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_\(litt%C3%A9rature\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_(litt%C3%A9rature))

Elle essaye de se poser

Lourde libellule

Le moine errant de Bashō (1644-1694)¹⁴.

Il s'agit de l'une des citations de Bashō¹⁵ (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 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 mérite bien plus grandiose 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.

1.1.4- 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 (Khadra, p 9) ou à des personnes ayant existé telles que Lucky Luciano¹⁶ 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

¹⁴ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 7.

¹⁵ <https://www.babelio.com/livres/Collet-Basho-maitre-de-Haiku/240439#critiques>

¹⁶ Mafieux italo-américain 1897 -1962.

ami sur laquelle s'ouvre le texte : « "Qui rêve trop oublie de vivre", disait Panchito »¹⁷. 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.

1.2- L'œuvre et son contexte de production : les prémisses de l'écriture de dénonciation et ancrage de l'œuvre

Si nous tentons de situer notre œuvre dans un cadre bien défini il est clair qu'elle fait partie de la littérature maghrébine en dépit du cadre spatiotemporel de l'histoire. La ressemblance entre Cuba et l'Algérie qui est un pays du Maghreb est flagrante du moins c'est ce que l'auteur a voulu nous faire révéler à travers ce que nous appellerons le " non-dit" et que nous aurons l'occasion de bien étaler dans le second chapitre. De plus, Yasmina Khadra est un romancier maghrébin qui a vécu une partie des étapes par lesquelles est passée cette littérature.

La littérature maghrébine a toujours été problématisée et critiquée de par le choix du français et du "non respect" du triptyque religion, nation, langue, le contexte de sa naissance ; dans le contre-sillage des œuvres d'écrivains voyageurs et enfin à cause de son caractère sociopolitique et non esthétique. Elle est née avec les voyageurs (1830-1900) qui considéraient l'Algérie comme un orient ou un havre de paix et d'inspiration tel que Eugène Fromentin et Alphonse Daudet. Ces derniers furent contredits par les Algérianistes (1900-1935) tels que Louis Bertrand et Robert Randau qui dénonçaient ce faux orientalisme. Pour eux cette littérature ne serait reconnue que si elle est exprimée par les témoins de la colonie. Puis l'école d'Alger (1935- 1954) se forme en réaction aux Algérianistes. Ses membres (Albert Camus et Emmanuel Roblès) prônaient humanisme et fraternité et ne considéraient algériens que ceux qui étaient nés sur le sol algérien.

1.2.1- Inscription dans l'Histoire

La littérature maghrébine est passée par quatre grandes périodes depuis sa naissance :

- **La littérature de résistance-dialogue (1920-1945)** : les premiers écrivains étaient des fils de notables et d'avocats qui ont longtemps côtoyé le colon tel que Chokri Khodja et Cherif Kadi. Leurs écrits étaient préfacés par des écrivains français et par

¹⁷ *Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit*, p. 9.

conséquent se caractérisaient par l'acceptation et l'affirmation du colon. Puis la rupture a vite pris le dessus et le refus de l'assimilation se fait de plus en plus ressentir.

- **La littérature de combat (1945-1962) :** elle commence avec les événements du 08 mai 1945 et se caractérise par la dénonciation de l'autre, par l'affirmation de soi et par la réclamation de l'indépendance ; c'est la fin du silence du peuple algérien. Les premiers écrivains (tels que Mouloud Féraoun, M.Mammeri, M.Dib, Assia Djebbar et d'autres) ont commencé à écrire dans des journaux et des revues créés par l'école d'Alger : « méditerranée », « soleil », « liberté »...
- **La littérature de renouvellement (1956-1990) :** il s'agit du grand bouleversement avec l'œuvre de Kateb Yassine : *Nedjma* en 1956, une nouvelle forme d'écriture éclatée, complexe et fondatrice d'un genre nouveau. Les autres écrivains suivent le même parcours, ils ne calquent plus le modèle classique français.
- **La littérature de l'urgence (1900- 2000) :** il s'agit d'une rupture tragique contre l'abus du pouvoir, la corruption et le totalitarisme. La réalité est le point de départ de toute forme d'écriture qui est un témoignage et une enquête sur la tragédie de la décennie noire. Une grande partie des écrivains algériens contemporains ont vécu cette période, leurs plumes en témoignent. Parmi eux nous avons : Boualem Sensal, Salim Bachi, Rabah Belamri, Maïssa Bey, Yasmina Khedra....

Notre corpus est publié en 2016 autrement dit dans la période qui a suivi la décennie noire. Bien que le contexte soit cette fois-ci nouveau et que l'écrivain ait affirmé son désir de s'éloigner de l'atmosphère des guerres, nous ne pouvons pas négliger les révolutions (2010) qualifiées de printemps arabe et qui ont inspiré notre écrivain dans *La dernière nuit du Raïs* (2015). Si l'Algérie n'a pas été réellement touchée par ce mouvement, l'écrivain ne s'est pas abstenu de montrer le bouillonnement qui travaille le peuple à cause de l'injustice, de la corruption qui règne en maître et de l'abus du pouvoir. Tout cela dans un autre pays ayant vécu lui aussi une guerre civile.

Après avoir situé l'œuvre dans son contexte de production, il convient, à présent, de passer à l'analyse interne du récit pour en déduire l'architecture.

2. 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 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.

2.1- 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 »¹⁸. 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.»¹⁹ 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.

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU

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>.

2.1.1- Les personnages

Selon Philippe Hamon²⁰, 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 qualifiants 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 par 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

²⁰ HAMON, Philippe, 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage », n°6, Littérature, Mai 1972, pp 90-110

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.

- 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 « Toute histoire est histoire des personnages » Yves Reuter (1997). Si nous tentons d'appliquer le modèle d'analyse inspiré de Philippe Hamon, nous obtiendrons 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 affirmait, 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 sociale²¹.

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 dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physique) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue [...] »²²

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-

²¹ 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.

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'histoire²³.

- **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 *rumba*²⁴, "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 »²⁵. 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.

²³ Yves Reuter 1997, *l'analyse du récit*, éd Dunod, Paris, p 13.

²⁴ 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.

²⁵ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 69

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 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 »²⁶

- **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,

²⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 130.

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 »²⁷.

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 ; 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 »²⁸. 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.

²⁷ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 254

²⁸ *Ibid.* p 238

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 »²⁹. 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 plaîne parfois, il se sent très bien dans son coin et est 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 »³⁰.

2.1.2- 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 »

²⁹ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 52.

³⁰ *Ibid.* p 107.

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 Greimas³¹ 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.

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 aidée par Juan. Son état psychologique et les hommes qui la désirent vont l'entraver.

2.1.3- La ville, la Havane

Capitale et centre économique de Cuba³², 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.

³¹ Louis Hébert (2006), « Le modèle actantiel », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

³² https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Havane#D%C3%A9mographie

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.

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 Il 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 tout³³

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 endroits 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

³³ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 11.

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 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.³⁴

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.³⁵

Cuba ce pays exotique aux plages de sable extraordinaires, aux champs de tabac et aux cigares légendaires et La Havane, embellie aux milles couleurs des maisons aux façades pastel, les sirènes des Caraïbes qui dansent au rythme de la salsa. Hélas, la toile qui s'est

³⁴ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 40.

³⁵ *Ibid.* p 282.

gravés 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 Bahia*³⁶ 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 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, Bayamo*³⁷, 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 » (Khadra, page 282).

2.1.4- 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 mets dès lors dans le bain :

³⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p110

³⁷ *Ibid.*, p 72.

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'égout³⁸

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 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 trouble.

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.

Casa Blanca, ce sont des façades lézardées ayant oublié depuis des lustres la brûlure revigorante de la chaux ; des écrans floutés en guise d'horizons ; des chaussées balafrees qui crissent sous les savates sans mener où que ce soit ; des portes ouvertes sur la misère intérieure que de vieux meubles d'occasion racontent dans une langue immémoriale, car, à Cuba, les vieilleries compensent ce que l'on n'est pas près de s'offrir³⁹

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

³⁸ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 97.

³⁹ *Ibid.* p 98.

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. Mounin⁴⁰. 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.

En réalité, nous sommes douze personnes à vivre sous le même toit : Serena, Javier, son mari, et leurs trois enfants ; Pilar, la sœur de Javier, son époux Augusto et leur bébé ; Lourdes, une cousine venue de la campagne soigner son arthrose et qui oublie de rentrer chez elle ; Ricardo, mon fils de dix-huit ans, et moi. À La Havane, les familles vivent à plusieurs dans un même appartement.⁴¹

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 démence 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 péchés⁴².

⁴⁰ G Mounin, cité par Amor Séoud, *littérature et didactique*, Ed, Didier Paris 1996, p57

⁴¹ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 55.

⁴²Ibid. p 48.

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 même⁴³

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 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.

2.2- Le niveau narratif

2.2.1- 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.

⁴³ BERTHELOT, F. 1997, *le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris, Nathan, (coll, le texte à l'œuvre), p. 11.

Commençons d'abord par le premier élément qui est l'histoire, ce dernier représente une succession d'évènements 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 évènements 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.

2.2.2- 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.

2.2.3- le statut de la narration : narrateur extra diégétiques / homodiégétique

- la focalisation

La focalisation est interne puisque les émotions, la description, les réflexions ainsi que le déroulement des évènements sont pris en charge par une seule voix que G. Genette qualifie d'

«instance productrice des énoncés»⁴⁴, 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 »⁴⁵; dans cette même optique le récit use du langage pour raconter une histoire et non pour la représenter.

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'avenir »⁴⁶

⁴⁴ G. Genette, 1972, *figure III*, éd Seuil, coll point, p 226.

⁴⁵ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

⁴⁶ Yves REUTER, 2001, *L'analyse du récit*, 2^{ème} édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, pp.49-50

2.2.4- 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.

2.2.5- 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 événement, ou privée de valeur sociale... ?⁴⁷

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

⁴⁷ *L'analyse du récit*, Op.cit, pp57-58

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.

- 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 » (Yasmina Khadra. Page 235). 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 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 ?⁴⁸

⁴⁸ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 110.

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 [...] »⁴⁹. 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.

2.2.6- 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 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 :

⁴⁹ JOUVE, Vincent, (1998). *L'effet personnage dans le roman*, coll. écriture, 2ème édition, Paris, Presses Université de Paris, p 34.

- 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.

- 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 contraventions⁵⁰.

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 dépendra du temps de la narration. Les indicateurs temporels qui correspondent à notre vision nous aident à situer le texte dans le réel.⁵¹

2.2.7- 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

⁵⁰ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, pp 72- 73.

⁵¹ REUTER. Yves, 2000, *Introduction à l'analyse du roman*, 2^{ème} édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan, p.57.

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 »⁵²

- 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 voix⁵³.

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 »⁵⁴.

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, 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.

- **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.

⁵² Figure III, Op.cit, p.80.

⁵³ <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette>

⁵⁴ Figure III, Op.cit, p.79.

Chapitre I : De l'auteur à l'œuvre

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'histoire ou l'évènement raconté

- **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 : « Elle me conduit dans une minuscule chambre où un lit côtoie une petite table en Formica [...] Quatre ans se sont écoulés » (Y.K. page 269- 271)

- **Le mode** : s'intéresse au point de vue et la focalisation de la narration en classant le récit en deux catégories : le récit d'évènements 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.

- **La voix** : ce point évoque la relation existante entre le narrateur et le narrataire⁵⁵. 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 :

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 capable⁵⁶.

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 un 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 quotidienne⁵⁷.

⁵⁵ <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette>

⁵⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 70

⁵⁷ ADAM, Jean- Michel. 1996, *le récit*, coll. « *Que sais-je ?* », 5^{ème} édition, Paris, Presse Universitaire de France, p 49.

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.

2.2.8- 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 productions 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 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 »⁵⁸. 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" ⁵⁹. 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 [...]⁶⁰.

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

⁵⁸ JOUVE, Vincent, 1998, *l'effet personnage dans le roman* .coll. écriture, 2eme édition, Paris, Presses Université de Paris, P34.

⁵⁹ Ibid, P 45.

⁶⁰ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, 2002, *Introduction à l'analyse stylistique*, Nathan/VUEF, Paris, p.12.

2.3- 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. »⁶¹

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 :

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'abat⁶²

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.

⁶¹ 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>.

⁶² *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 245.

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 diversion⁶³.

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.

2.3.1- 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"⁶⁴.

Le mot force découle de violence, toute force employée contre une personne ou un objet révèle la qualité de ce qui est violent.

Selon le Robert⁶⁵ :

- nom féminin, agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté en employant la force ou l'intimidation, forcer. Force brutale pour soumettre quelqu'un. Brutalité.
- Se faire violence, s'imposer une attitude contraire à celle que nous aurons spontanément, se contenir, se contraindre.
- Force brutale pour soumettre quelqu'un.

⁶³ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 34.

⁶⁴ <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/v/violence>

⁶⁵ Le Robert micro, Dictionnaire, 1996. Rue la Glacière, Paris, p 1355.

- 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 gens⁶⁶.

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 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 gars⁶⁷**

⁶⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 81.

⁶⁷ Ibid. p 83.

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'appriivoiser.

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 souïerie qui ont dégénéré⁶⁸.

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

⁶⁸ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 139.

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 » (Y. K. p 254), 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 bien-aimée 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 sanglots⁶⁹.

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- 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

⁶⁹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, pp 177-178.

texte et 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...) ⁷⁰

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 Castro⁷¹ et Fulgencio Batista⁷².

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 Moré⁷³, 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 qui se trouvent à Cuba tel

⁷⁰ Yves Reuter, 1997. *L'analyse du récit*, édition Dunod, Paris, p 97.

⁷¹ 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.

⁷² Chef d'État en 1954 chassé du pouvoir et du pays en 1959 lors de la révolution cubaine dirigée par Fidel Castro.

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

que le Waldorf Astoria⁷⁴ et le Buena Vista⁷⁵, La Playa Larga, une très belle plage à Cuba pour aller jusqu'à la province de Camagüey⁷⁶ 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 » (Y.K. page 258)

Concernant le temps faisant partie du monde réel, il est indiqué tantôt à travers des évènements 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 évènements 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 extraordinaire, 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 tous 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 Barthes⁷⁷ 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 Flaubert⁷⁸, ils ont tout de même une valeur symbolique qui les rend indéniablement présent 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.

⁷⁴ Un hôtel situé à New York, connu surtout pour ses expositions d'art.

⁷⁵ Une mythique boîte de nuit dans la banlieue de La Havane à Cuba.

⁷⁶ Une ville et une municipalité de Cuba, et la capitale de la province de Camagüey.

⁷⁷ R. Barthes, L. Bercani, ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt. 1982. *littérature et réalité*. Ed Du Seuil, Paris, p 51

⁷⁸ Gustave Flaubert, 1893, *Au cœur simple*, in *Trois contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, p 4.

Que dire du tram 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 quartier⁷⁹.

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 Ferrer⁸⁰ Planas est un chanteur cubain, (1927-2005) Il est le fils naturel et unique d'Aurelia Ferrer⁸¹. 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 tant 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 Jonava 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 chanteur⁸² (réel) qui avait selon les propos de l'auteur, le regard mélancolique mais assez fort pour vivre dans ce pays. Ce surnom qui signifie celui qui

⁷⁹ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, pp 60-61.

⁸⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Ferrer

⁸¹ Actrice de cinéma argentine.

⁸² Jeune chanteur de Jazz.

Chapitre I : De l'auteur à l'œuvre

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. À 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. À 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 Y. 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

DU DIT AU NON-DIT

Chapitre II Du dit au non-dit

1- la littérature et le politique

Le besoin de dire et de dénoncer a tout le temps été omniprésent dans les œuvres littéraires algériennes d'expression française, entre autre, montrant qu'elles ne peuvent être détachées de l'Histoire et de son référent, et qu'elles sont bien le produit d'un tissu de relations économiques, sociohistoriques et même sociopolitiques.

Avec tout les maux qu'une société peut connaître, des mutations se font directement par le biais des écrivains et des œuvres. La littérature est devenue, à travers le temps, la représentation de la pensée de l'homme à la lumière de son faisceau conceptuel. Le fond d'un texte littéraire est l'écriture d'une particularité portant les traces par des faits de la société, où l'auteur essaye d'en saisir certains mécanismes. L'écriture fictionnelle, met en usage la représentation symbolique de la réalité qu'il marque à travers les champs de la multiplication des interprétations qui vont apparaître dans le texte.

Les critiques littéraires confirment l'existence de rapports parfaitement appréciables et des corrélations si complexes entre Littérature, Histoire, Politique et Société.

Les ruptures politiques nationales et internationales, les mutations sociales produisent des effets plus ou moins importants sur l'œuvre littéraire, suscitant des thèmes déterminés dans la fiction.

Donc toute production littéraire est reliée au « réel historique » et aux éventualités spatio-temporelles où elle apparaît. Elle est au même temps, révélatrice d'un inconscient individuel mais aussi d'une conscience historique, politique et sociale. Elle est le moyen avec lequel chaque auteur pourra produire et créer son récit. Tout les écrivains ont toujours et depuis le temps, été des témoins d'un idéal d'humanité, des injustices vécues, de la pauvreté et de la déloyauté du monde, passant ainsi du rêve poétique à l'écriture politique.

2- La poétique au service du politique

La recherche que nous entreprenons s'inscrit dans le vaste domaine de l'analyse de discours qui est d'après P. Charaudeau et D. Maingueneau est :

Chapitre II : Du dit au non-dit

L'étude de l'usage réel du langage, par des locuteurs réels dans des situations réelles [...] L'analyse de discours apparaît comme la discipline qui étudie le langage comme activité ancrée dans un contexte produisant des unités transphrastiques, comme l'utilisation du langage à des fins sociales, expressives et référentielles⁸³

Cette approche va nous permettre d'élucider les thèmes évoqués auparavant à savoir le politique et le non-dit, et ce à travers l'étude de la poétique et de l'énonciation dans notre corpus. Nous allons également insister sur tout ce qui nourrit la thématique de la violence, et les éléments sociopolitiques qui apparaissent dans le texte et qui par conséquent pourront nous aider à élucider le deuxième volet de notre problématique.

L'œuvre de Khadra se caractérise par l'ancrage dans un contexte politique réel. Les périodes de la décennie noire (pour l'Algérie) et après le 11 septembre 2001 (pour le monde) l'ont beaucoup influencée. En effet, les sujets politiques sont abordés de manière explicite, et dans d'autres romans d'une façon implicite ; c'est le cas de notre corpus *Dieu n'habite pas la Havane*. Dans sa vocation d'appréhender le monde, l'auteur a eu recours à la fiction qui est dictée par l'époque dans laquelle il vit. Plus encore, tout genre littéraire est une empreinte d'une dynamique historique, politique et sociale.

La production littéraire est indissociable de l'environnement social et politique dans lequel elle naît et dans le cas de notre auteur, elle est énormément affectée et porte les traces d'un impact immédiat du contexte sociopolitique.

L'aspect politique se dessine dans l'œuvre de Y. Khadra d'une manière oblique, comme arrière-plan de l'intrigue privée; elle participe à la construction particulière du récit. A ce propos, Il utilise un ensemble de procédés, pour évoquer l'aspect sociopolitique du contexte avec une technique classique de la « scène » ; un rapprochement vivant de la réalité, l'événement en direct, avec sa charge de vécu et le comportement des protagonistes.

Avoir une réflexion sur la poétique qui est au service du politique dans l'œuvre Y. Khadra nous pousse à dire que l'auteur dans son écrit va pouvoir passer de la poétique qui est une pensée de l'esthétique à un modèle approprié pour présenter toute pensée politique. L'écriture devient dès lors une force d'invention propre, elle est un acte politique unique. Notre travail se situe dans les limites de faire une lecture analytique de l'œuvre en essayant de déterminer la vision politique qui apparaîtrait dans le texte. Nous allons insister sur les deux concepts « poétique » et « politique » pour interroger le fait littéraire comme production ambiguë. Cette complexité qui figure à travers l'esthétique d'écriture et à travers toute figure stylistique

⁸³ Patrick CHAREUDEAU et Dominique MAINGUENAU, 2002, *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, seuil, Paris, p.42

Chapitre II : Du dit au non-dit

montrant des positions idéologiques, politiques ou sociales, dont la marque personnelle du narrateur. Il s'agit de mettre en évidence l'intention visée par l'œuvre qui est loin, de se limiter aux apparences, voire aux positions affirmées par l'écrivain. Le fond et parfois plus porteur de sens que la forme, montre clairement la marque du narrateur ainsi que l'apparition implicite du destinataire visé. Cette méthode de recherche nous pousse à poursuivre une étude qui se divise en deux parties ; la première est celle des les figures de style mises en œuvre dans le but de dénoncer les systèmes politiques et la violence dans la société cubaine et par conséquent algérienne. Nous pensons qu'il s'agit de sous-entendu et d'insinuation car notre auteur n'était que de passage à Cuba et sa décision d'écrire sur ce pays et de dénoncer la politique dans un terroir où il n'avait jamais vécu ni subi les répercussions, serait improbable. Le produit d'un écrivain banal serait plutôt de raconter une histoire d'amour parsemée de descriptions interminables de l'authenticité de Cuba. Or ce n'est pas le cas dans notre corpus, nous dirons, par conséquent, que la dénonciation, le mépris et le dégoût que notre narrateur éprouve n'est en aucun cas pour la politique à Cuba mais pour celle en Algérie.

La deuxième partie de notre travail va essentiellement se baser sur l'énonciation en insistant sur le " je " comme interlocuteur et le "vous" ainsi que le "tu" comme destinataire visé. Nous favoriserons la poétique vue son importance dans la création d'un contenu à visée dénonciatrice.

La poétique dans son sens ancien ou étymologique (*poiesis*) est simplement toute "invention" produite par le langage et faite dans le même milieu qui est le langage.

Quant au politique, ce terme a un sens large et étymologique qui renvoie à ce « qui a trait à la vie collective dans un groupe d'hommes organisé »⁸⁴, Philippe Braud le définit comme « un champ social de contradictions d'intérêts (réels ou imaginaires, matériels ou symboliques), mais aussi de convergences et d'agrégations partielles, régulées par un pouvoir disposant du monopole de la coercition légitime »⁸⁵

C'est pourquoi, nous pouvons dire que la poétique est indissociable du politique. Elle est productrice du politique; ainsi, le politique, peut avoir un effet plus au moins important sur la poétique. A travers notre analyse, nous avons l'impression que Khadra a une conception unitaire du politique, englobant à la fois le social et l'économique. En effet, le politique ne se limite pas au pouvoir, à ses formes, ses moyens et ses enjeux, mais il nous pousse aussi à penser à la société qui est le lieu et le terrain d'exercice et de la raison d'être. Donc le concept

⁸⁴ LALANDE, André, 1926. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, p.785.

⁸⁵ BRAUD, Philippe, 1990. *La Science politique*, Paris, Presses universitaires de France, [1982], p. 10

Chapitre II : Du dit au non-dit

du politique est présenté comme un constituant de l'objet de l'œuvre et nous place au centre des enjeux de l'Histoire. Dans l'œuvre de Yasmina Khadra qui se présente avant tout comme texte "littéraire", les intentions politiques et poétiques sont plus au moins implicites, beaucoup plus au niveau de l'écriture que des thématiques abordées. Y. Khadra essaye de relier la réalité sociale et politique par les thèmes événementiels, avec la créativité innovatrice. Le développement stylistique et générique de l'auteur, qui est balancée perpétuellement entre paralittérature et littérature, entre littérature et sociologie, cassant les limites entre les genres et perturbant à volonté les scènes énonciatives, elle est une production à double objectif : à la fois politique et littéraire. C'est pourquoi, le roman de Khadra représente en même temps la littérature par les figures de style, par la présentation de la pensée et d'autres particularités qui caractérise la production littéraire. De plus, c'est de la fiction puisque elle est une emprunte d'un genre romanesque par son fond et sa forme, ce qui donne à l'ensemble une présentation cohérente et une complémentarité, qui nous aide ainsi à la création de l'illusion, de l'impression de l'achèvement (des événements, des vies relatées). Il s'agit donc des composants fondamentaux qui caractérisent essentiellement tout récit : un tout, une totalité. Sans oublier le témoignage sur les événements relatés, les personnes citées et nommées, les lieux et les espaces évoqués dans l'œuvre :

Il devint une légende vers la fin des années 1940. Trompettiste hors norme, il s'était produit dans le monde entier, de Mexico à Sydney et de Chicago à Paris, avait connu Louis Armstrong, Enrico Caruso et Dean Martin, joué pour Xavier Cugat, disposé d'une suite au Waldorf- Astoria⁸⁶

Les deux mots « écriture » et « politique » produisent des rapports particuliers et complexes, tout en recevant de multiples sens et interprétations. En premier lieu, toute écriture est une vocation et un choix individuel, identifié dans un milieu donné. Roland Barthes confirme que :

L'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'Histoire⁸⁷

L'écriture peut être donc, un acte politique car ce dernier se manifeste par rapport à la

⁸⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 51.

⁸⁷ BARTHES, Roland, 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de nouveaux Essais Critiques, Le Seuil, Points, p.14

Chapitre II : Du dit au non-dit

représentation du pouvoir dominant dans une société, il a été considéré tel un lieu. Les idées politiques peuvent apparaître tout simplement avec le contact de la littérature. Ce qui suscite notre curiosité c'est la manière dont les idées politiques sont illustrées dans le roman : les figures de style, la figuration dans des personnages, la réflexion dans un espace, la projection dans des situations imaginaires et la représentation de modalités particulières.

C'est le cas de notre corpus qui est considéré comme littérature algérienne qui représente une réalité vécue par la société ainsi que l'individu. Et si l'écrivain, dans son choix de genre, a écrit selon leur convenance, son œuvre est effectivement reproduction expressive d'une réalité vécue par l'individu (social et politique) ; de toute évidence l'auteur ne peut pas éviter dans l'écriture cette représentation qui se produit, consciemment ou inconsciemment, il va en parler sans se rendre compte à travers des mots répétés et des expressions qui insistent sur le même sens véhiculé.

Ensuite, comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, l'écriture chez Khadra est un art qui a des objectifs bien déterminés. De ce fait, nous examinerons les techniques de cette écriture et leurs rapports avec la réalité sociale décrite. Dans *Dieu n'habite pas la Havane* l'auteur a suffisamment maîtrisé cette technique dite écriture (ou réécriture) d'un vécu (l'Histoire) pour laquelle nous chercherons le lien avec l'histoire du récit. Ce rapport sera montré par les figures de style qui mettent en relief les mots, les expressions de la langue qui symbolisent le réel révélé par cette partie indissociable de l'écriture réaliste dont nous avons parlé supra (dans le 1^{er} chapitre). Cette écriture est développée dans le roman par un discours dénonciateur des maux sociaux de la vie à Cuba. Nous questionnerons la stylistique qui organise le texte, les interlocuteurs visés, l'espace choisis, le régime politique et social dénoncés, le choix de ce genre d'écriture ainsi que l'objectif de son intégration dans l'œuvre.

Enfin, nous terminerons cette étude par montrer tous les procédés spécifiques choisis par l'auteur, qui ont servi à présenter implicitement et parfois explicitement les phénomènes relatifs aux maux sociopolitiques et la manière utilisée par l'auteur pour passer de la dénonciation à la réconciliation.

Tout discours est une manière personnelle de penser, de concevoir et d'exprimer une idéologie dans le monde, dans la pensée politique contemporaine ce terme est nommé "discours politique" car chaque discours avec un poids intellectuel pesant véhicule une idéologie ; c'est pour cela qu'il a une tendance et un choix politique d'une communauté.

Dans un contexte politique, le discours ne se limite pas à transmettre un style ni à donner une expression d'opinion ou de prendre une position. Avec une vision plus précise, c'est plutôt

une voix qui décrit tout ce qui se passe dans l'esprit, c'est de la profession de foi, de la philosophie et de la doctrine. Cette création est également identique et valable pour les discours culturels, littéraires, artistiques et médiatiques ...

Vue cette diversité de sens de la notion de discours, confirmée par plusieurs théoriciens, il est difficile de lui attribuer une définition exacte, tout ce qu'on peut capter c'est que le discours est une unité linguistique qui forme des phrases significatives tout en produisant un message écrit ou oral.

2.1- Les figures de style

Nous poursuivons notre étude en nous basant sur les figures de style, puisque, ce sont des procédés qui prennent la charge d'exprimer une idée tout en transmettant un sens à la simple communication du message. C'est une figure qui pousse à rendre ce que l'on veut dire plus clair et plus expressif. Ce sont des procédés qui visent à laisser un impact particulier sur le destinataire d'un texte ou un message. Selon, P. Charaudeau et D. Maingueneau :

Dans l'analyse de données textuelles, l'examen des réalisations sémantiques relevant de l'analogie constitue une entrée descriptive souvent très éclairante. Dans un corpus donné, on peut examiner systématiquement les relations spécifiques entre certains objets de discours (par exemple dans le cadre d'une définition, d'une explication, d'une reprise dans des chaînes anaphoriques) ou d'écrire les actualisations linguistiques : celle-ci enregistrent à leur manière le fait, fondamental pour l'analyse, que les discours construisent leurs systèmes de coréférence, lesquels traduisent linguistiquement des représentations sociales et idéologiques⁸⁸

Afin de mettre en relief tous les aspects de l'écriture de dénonciation chez Yasmina Khadra et de voir comment le pays en présence n'est qu'une espèce d'enveloppe pour bien garder au chaud sa véritable problématique et qui concernera son pays d'origine l'Algérie, nous avons jugé utile de faire appel aux différentes analogies entre les pays. Nous nous intéresserons aux plans sociopolitique et culturel vu qu'ils constituent les paliers les plus dominants de notre thématique. En abordant les événements qui ont eu un impact conséquent sur la société et la politique cubaine, il serait inutile d'omettre le thème de la révolution car celle-ci constitue un tournant décisif dans l'Histoire de ce pays.

⁸⁸ *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, Op.cit, pp33-35

2.1- 1 Les figures d'analogie

D'après ce qui a été dit auparavant concernant l'histoire du pays, cette situation ne nous est pas totalement étrangère car l'Histoire de notre pays veut que les points de convergence avec celle de Cuba soient d'un nombre considérable. En effet après un siècle et trente deux ans d'occupation française, les Algériens ont eu à peine le temps de souffler avant que la guerre civile appelée aussi "décennie noire " n'éclate à partir de 1991 opposant le gouvernement algérien aux différents groupes dits islamistes. L'instabilité et l'insécurité provoquées par ces "années de braise" ont anéanti le peuple. Le pays assistât à des événements monstrueux qui devinrent par la suite le quotidien des Algériens, des atrocités et des meurtres par centaines et une prolifération des agents secrets appelés aussi "indicateurs" des deux camps. Une atmosphère qui pesait lourd sur le peuple. Et dont nous retrouvons les traces dans notre récit où l'auteur dénonce les agents de sécurité dissimulés dans chaque coin de la rue :

Son regard a quelque chose de métallique, parfaitement assorti à la méchante incision qui lui tient lieu de bouche [...] 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 gens⁸⁹.

Il ne cache pas son mépris vis-à-vis ces gens là, qui pour lui ne pourront pas faire mieux puisqu'ils ont été habitués à la bassesse : « Lorsqu'on a été allaité au biberon de l'espionite, il est rare de ne pas prendre l'ombre d'un arbre pour un ennemi embusqué » (Y.K. page 82).

Nous retrouvons les chroniques de la décennie noire dans plusieurs œuvres de l'époque classées dans la littérature de l'urgence, citée précédemment dans le premier chapitre. Yasmina Khadra n'a pas manqué à l'appel et sa plume en dit long sur cette période. S'il a choisi aujourd'hui de célébrer les mêmes faits dans un autre pays, c'est justement pour ne jamais oublier et pour dénoncer la situation actuelle.

Le coup d'état a été vécu par les deux pays et dans les deux cas c'est le peuple qui en paye cher. Si les cubains n'ont pas montré une grande résistance politique au régime castriste c'est uniquement qu'ils désiraient voir les choses s'améliorer avec cette nouvelle ère. Hélas, les promesses n'ont pas été tenues ; les pauvres devenaient de plus en plus pauvres et les riches se faisaient encore plus d'oseille. C'est le cas des Algériens aussi qui après le coup d'état ont sombré dans l'enfer, déchirés entre les rebelles dits islamistes et les appareils répressifs de

⁸⁹ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 81.

l'état. Si à l'époque les gens ne réclamaient pas leur part du gibier c'est parce qu'ils étaient trop occupés à survivre aux balles perdues que de chercher de quoi manger. Après 2002, les choses ont changé, quand les pays voisins ont été submergés par la vague du printemps arabe, l'Algérie est restée à l'écart et jusqu'à nos jours l'injustice, la corruption et l'abus du pouvoir qui rongent le pays de l'intérieur ne sont pas dénoncés par le peuple. Ce dernier traîne un passé lourd et des blessures qui n'ont pas toutes bien cicatrisé. On préfère garder le silence, les moins patients préfèrent fuir et le reste vit au jour le jour car l'avenir devient de plus en plus flou et la crise économique ainsi que la politique d'austérité n'arrangent pas les choses.

La ressemblance est flagrante, l'auteur dénonce tout ce qui a été précédemment cité sur un autre continent, une manière de dire les choses qui témoigne encore une fois de son génie.

Les séquelles de la révolution et du renversement du régime sont clairement dénoncées à plusieurs reprises dans notre corpus : « Pour lui, se sacrifier était la plus grande injustice que l'on puisse s'infliger. "Mourir pour un idéal, arguait-il, c'est confier cet idéal aux usurpateurs ; les orphelins auront beau le réclamer, personne ne le leur rendra" »⁹⁰

Nous pouvons remarquer que sa position n'est dévoilée que par l'intermédiaire d'un autre personnage, son père ici en l'occurrence qui considère ces "révolutions" comme une opportunité sur un plat d'or octroyée aux tyrans sans scrupule qui s'acharnent à faire leur fortune au profit des plus naïfs.

La liberté d'expression est loin d'être acquise à Cuba. Si le système prône le communisme et s'estime approuver tous les droits de la classe prolétaire il n'en demeure pas moins qu'on ait la permission de dire tout ce que l'on pense car on risque tout simplement la prison, le cas du plaisantin qui a baptisé un tramway en panne à Casa "La révolution".

Chaque mot est bien pesé avant de le dire, autrement on serait considéré tel un rebelle ou un opposant du régime. Bien qu'elle soit légèrement atténuée au jour d'aujourd'hui, cette situation avait aussi pris de l'ampleur pendant les années 90 en Algérie où chaque geste et chaque mot devait être calculé et combien sont les malentendus qui ont coûté la vie à leurs victimes à l'époque.

⁹⁰ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 11.

- La métaphore

Selon MAINGUENAEU⁹¹ la métaphore est une figure qui désigne un référent en utilisant un autre mot au sens figuré, autrement dit c'est une comparaison qui associe deux choses ayant un point communs sans aucun outil, comme le signale le théoricien il s'agit sous-entendu. Le cas de notre corpus, lorsque l'auteur écrit que : « Dieu n'habite nulle part sur cette île, monsieur l'agent » (Y. K. p 268) une métaphore apparue auparavant dans le titre du roman qui sert, comme nous l'avons précisé supra, à renforcer le fatalisme qui submerge la Havane et qui condamne ses habitants à vivre dans un enfer sans merci.

À La Havane, Dieu n'a plus la cote. Dans cette ville qui a troqué son lustre d'autrefois contre une humilité militante faite de privations et d'abjurations, la contrainte idéologique a eu raison de la Foi. Après avoir épuisé l'ensemble des recours adressés au Père de Jésus, et ce dernier s'étant inscrit aux abonnés absents, les quêteurs de miracles se sont déportés sur l'esprit de leurs ancêtres. Ils trouvent moins hasardeux de confier leurs vœux aux prêtres et aux charlatans que de solliciter les prophètes plus occupés à entretenir leurs jardins d'Éden qu'à prêter attention aux damnés d'ici-bas⁹²

Ce passage montre très bien ce que signifie cette métaphore, depuis que la Havane est tombée sous l'emprise des extrémistes, les gens ne croient plus en Dieu. Pour le narrateur, ces derniers sont trop occupés par les plaisirs célestes qu'à accorder le salut aux cubains.

Dans un autre passage de l'œuvre (page 91-92), le narrateur parle de Félix, lorsqu'il lui demande de lui payer la course toute en comparant sa situation (manque d'argent) par l'expression « il est sur la jante ».

Cette métaphore montre la pauvreté des cubains qui survivent au communisme par tous les moyens. Le narrateur plaint ses amis qui tirent le diable par la queue (Khadra. p 48). Nous pouvons dire que l'auteur mets en relief toutes les failles du régime et insiste à chaque fois à dénoncer les responsables et à compatir avec la seule et unique victime : le peuple.

⁹¹ *Dictionnaire d'Analyse Du Discours*, Op.cit, p 35.

⁹² *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 49.

- La Comparaison

Nous pouvons la définir selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château⁹³ comme La ressemblance entre deux objets, le sens n'est pas détourné donc nous ne pouvons pas l'assimiler à une tope mais plutôt à une pensée.

Khadra dans son œuvre (p106), compare les jours aux fauves toute en évoquant les points communes entre les deux, les premiers nous réservent toujours de mauvaises surprises. Cette comparaison fait office de morale que Panchito donne à son ami Juan, notre narrateur qui est surpris par le bouleversement de sa vie, mais elle est également destinée au lecteur pour lui montrer que dans la vie rien n'est acquis.

Le narrateur utilise une autre comparaison pour confirmer son attitude d'optimisme exagéré, tout au début de son récit, en comparant la grimace au sourire ou la colère à l'enthousiasme. Par cette comparaison, l'auteur souligne qu'il essaye de lutter par tous les moyens contre la noirceur et le désespoir qui l'entourent et qui malgré tout finiront par avoir raison de lui.

2.1.2- Les figures de substitution

Ce sont des figures de substitution qui désignent l'élément sous une autre dénomination. Elle remplace un terme par un autre terme ou par toute une expression.

- La Métonymie

Elle remplace un mot par un autre mot selon Maingueneau et Charaudeau

« C'est une figure qui consiste à désigner un référent par un signe qui est distinct du signe habituellement employé mais qui est lié par un rapport définissable (comme partie pour le tout) »⁹⁴.

Dans notre corpus (Y.K. p.24), le narrateur parle du formatage d'esprits comme objectif de la révolution. Dans ce passage le narrateur use de la parole pour indiquer le soulèvement des peuples tout en insistant que leurs esprits qui sont formatés de peur que leurs pensées ne se contredisent avec celle du pouvoir ultime. Le narrateur a pu utiliser cette métonymie comme si l'esprit a un lien logique avec l'action de formater qui indique la prise de conscience d'un peuple et sa réaction envers un régime non désiré.

⁹³ Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, 2002. *Introduction à l'analyse stylistique*, p 123

⁹⁴ *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, Op.cit. P.35.

- La Périphrase

Elle remplace un mot par une expression qui le définit, un mot qui est remplacé par des éléments de phrase plus complexes, jouant le rôle sur l'implicite.

« Sa grimace chargée de mépris me brise le cœur »⁹⁵. Dans ce passage la paraphrase porte la signification du mot « arrogance ». L'attitude du personnage lui fait mal au cœur, une grande mésestime est mise en évidence par le narrateur. Ce sentiment par lequel se caractérise son ami Panchito. Le narrateur dénonce ici le jugement souvent péjoratif qu'ont les gens pour des inconnus.

Il emploie ces mêmes procédés pour révéler un autre problème quand il explique que son ami avait besoin d'aide une chose non habituelle de sa part sauf s'il est vraiment « sur la jante ». Il a utilisé cette expression pour désigner le mot « pauvre ».

2.1.3- Les figures de style de l'insistance ou de l'atténuation

Les figures d'insistance mettent en valeur un élément et les figures d'atténuation permettent d'affaiblir un propos.

- L'Hyperbole

Elle consiste à exagérer, elle donne du relief pour mettre en valeur une idée, un sentiment. C'est une exagération favorable ou défavorable selon les mots employés, à titre exemple :

« La Havane grouille de ces individus « banalisés » qui passent leur temps à surveiller les faits et les geste des gens »⁹⁶

Le narrateur, à travers ce passage, critique les indicateurs du système, il ne cache pas son mépris vis-à-vis ses gens là, qui pour lui ne pourront pas faire mieux, puisqu'ils ont été habitués à la bassesse.

Dans un autre passage, le narrateur rapproche les pervers à l'image de « charmeur de serpent » (Khadra, p 214). C'est une exagération pour monter comment les individus utilisent tout les moyens afin d'atteindre leur but, ils deviennent des charmeurs et des monteurs pour attirer l'attention et servir leur besoin sexuel.

⁹⁵*Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit. p 254.

⁹⁶Ibid. P 81

- La Litote

Elle consiste à dire moins pour faire entendre plus. Figure utilisée pour affaiblir volontairement une expression pour faire écouter plus de ce qui est dit. C'est-à-dire dire peu pour suggérer beaucoup, cette figure se présente souvent à la forme négative.

« On voudrait bien croiser les doigts sans croiser les bras et continuer de croire que tout finira par s'arranger, mais sur quel registre placer un pays qui dispose de deux monnaie »⁹⁷. Le narrateur veut montrer qu'il faut être toujours optimiste malgré la peur, nous devons croire qu'il ya toujours de l'espoir qui nous pousse effectivement à réagir mais parfois le destin n'est pas toujours au rendez-vous.

Il ajoute aussi une autre litote pour exprimer une autre idée tout en utilisant l'exemple donné qui confirme que : « lorsqu'on a été allaité au biberon de l'espionite, il est rare de ne pas prendre l'ombre d'un arbre pour un ennemi embusqué »⁹⁸. Il montre l'angoisse des agents de sécurité qui sont prêts à soupçonner leurs propres ombres d'ennemis pour servir le régime.

- L'anaphore

L'anaphore est une figure qui consiste à reprendre un mot ou un groupe de mots au début de vers, de phrase, de proposition pour créer un impact d'insistance et de mise en relief.

Selon Mainguenu et Charaudeau :

Traditionnellement, depuis É. Benveniste, on oppose l'emploi anaphorique d'une expression à son emploi déictique. L'anaphore peut se définir comme la mise en relation interprétative, dans un énoncé ou une suite d'énoncé d'au moins deux séquences, la première guidant l'interprétation de l'autre⁹⁹

Dans notre corpus, nous trouvons une anaphore avec la répétition du mot "poète" (Khadra, p206) au début de chaque expression qui marque effectivement un impact d'insistance. Le narrateur se repose sur la répétition du mot « poète » ainsi que ses actions pour mettre en valeur son rôle négligé par l'état malgré son importance artistique.

⁹⁷ *Dieu n'habite pas la havane*, Op.cit, p 140.

⁹⁸ *Ibid.* p 82

⁹⁹ *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, Op.cit, p 46.

- L'Accumulation

C'est une énumération plus au moins longue de termes. Dans notre corpus le narrateur démasque la véritable face du régime à Cuba :

Nous appartenons tous à l'État, Juan. Nos maisons, nos carrières, nos soucis, nos chiens, nos femmes [...], jusqu'aux cordes avec lesquelles on nous pendra un jour. Et quand l'État décide de se passer de nous, il est dans son droit¹⁰⁰.

L'énumération donnée dans ce passage constitue une véritable figure d'insistance qui résume toute la cruauté et la dictature du régime Castriste qui représente le peuple comme des marionnettes que les dictateurs manipulent à leur guise.

Lorsqu'il s'agit des droits les plus naturels, le système change de constitution, le narrateur évoque la loi qui a banni la retraite anticipée (Khadra. p 37-38), les employés travaillent jusqu'au dernier souffle. Le narrateur ici insiste sur l'ignorance individuelle et que c'est l'état qui décide du sort de chaque individu, on ne lui accorde sa retraite que lorsqu'on ne lui trouve plus rien à sucer. Inutile de rappeler que ce même problème est d'actualité en Algérie où les syndicats se battent pour acquérir ce droit alors que l'état continue à hausser l'âge présumé de la retraite.

- La redondance pour dénoncer des régimes totalitaires

L'exemple donné supra sert aussi à dénoncer le système par le biais de la redondance qui est très dominante dans le texte pour montrer ce régime sous son vrai jour, le narrateur explique sa situation avant la révolution pour montrer que la vie était bien meilleure avant l'établissement du nouveau régime :

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 contraventions¹⁰¹

Pour montrer la cruauté des tyrans qui détiennent le pouvoir et qui se permettent tous pour garantir leur propre confort.

¹⁰⁰*Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit. p 23.

¹⁰¹Ibid. p 73

Chapitre II : Du dit au non-dit

Le mot régime est également dans : « Caridad Sacramento s'est envolée – le talent, au pays de la censure, étant indissociable de l'allégeance, la poétesse doit être quelque part à faire les yeux doux aux caciques du régime »¹⁰². Il est associé aux autres mots : censure et allégeance qui ne riment qu'avec la "dictature".

L'idée redondante ici est très dévalorisante, le régime n'est évoqué que pour démasquer l'injustice, la corruption, le totalitarisme et l'abus du pouvoir qu'exercent les décideurs du gouvernement. Le mot régime est entouré d'un champ lexical très péjoratif : recasé, oubliettes, tomber, tir, censure, allégeance, ce choix est fait volontairement par le narrateur pour incriminer ces régimes, autrement dit un régime ne peut s'établir dans un pays que pour écraser et opprimer le peuple.

La redondance apparaît aussi avec le mot "révolution"¹⁰³ à maintes reprises, elle est associée à l'injustice et au sacrifice inutile, le narrateur la dénigre et la montre comme une carte que les dictateurs jouent pour profiter de la situation. Une façon pour lui de se positionner par rapport à cette idée.

Dans un autre passage le narrateur raconte comment le palace où il travaillait la " Buena Vista" était rétrogradé en café à cause de la révolution. Tant de malheurs qui se sont succédés sur ce peuple suite à cette dernière. L'auteur use tantôt de la parole de son héros tantôt de celle des autres personnages pour démasquer « la révolution » pour dire ce qu'elle est réellement ; une véritable ruine de la vie qui prive les peuples de leurs droits les plus légitimes : la liberté d'expression peut leur coûter la prison, leurs esprits sont formés de peur que leurs pensées ne se contredisent avec celle du pouvoir ultime, leurs biens sont réquisitionnés et leurs âmes sont sacrifiées pour le bonheur des tyrans.

Yasmina Khadra ne cesse de le dire dans presque toutes ses œuvres ; le printemps arabe, la décennie noire et toutes les guerres civiles quelques soit leur objet n'ont fait que des ravages et n'ont réussi qu'à " inverser les tyrannies".

- Le Parallélisme

Le parallélisme consiste à reprendre la même construction de phrase ou le même rythme en deux endroits d'un énoncé comme dans « Il aimait la vie avec ses hauts et ses bas, ses miracles et ses imperfections, ses kermesses et ses minutes de silence »¹⁰⁴. Son usage

¹⁰² *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, P.231.

¹⁰³ Ibid. p 11.

¹⁰⁴ Ibid. p. 11.

s'explique par la volonté du narrateur de nous présenter l'idéologie de son père qu'il approuve entièrement et qui continue à l'inspirer en utilisant l'expression "c'est lui qui m'a appris"

Dans un autre passage : « Le poète nous inspire, le chanteur nous respire. Le poète nous éclaire, le musicien nous enflamme »¹⁰⁵ le parallélisme ici sert principalement à montrer que la musique et la poésie constituent le seul moyen d'évasion de ce monde cruel. Notons que ces propos sont ceux d'un personnage poète nommé Manuel B. Harvas, un véritable rebelle et défenseur des libertés qui dérange le gouvernement et qui est devenu un habitué de la prison. Ce passage montre que le poète adoré pas Mayensi n'est pas le bienvenu dans ce pays, on veille même à ce que ses textes ne soient pas enseignés dans les écoles, il est par conséquent une menace pour le régime.

2.1.4- Les figures d'opposition

- L'Antithèse

C'est une opposition très forte entre deux termes. Cette figure consiste essentiellement à rapprocher deux mots dans une même phrase ou dans des phrases successives, de sens contraires afin que l'une mette l'autre en valeur comme pour « Le pauvre diable » (Khadra. P.40). Le narrateur met en opposition deux mots "diable" et "pauvre" pour montrer qu'il sera jugé dans toute circonstance et que si un individu fera un jour une erreur, le monde le lui rappellera jusqu'à la fin de ses jours même s'il en a été châtié.

- Le Chiasme

Deux expressions qui se suivent, mais la deuxième prend la place inverse par rapport à la première.

« On m'a proposé des postes prestigieux des ambassades [...] Ça ne marche avec bibi, Bibi a des principes »¹⁰⁶. Le narrateur déclare dans ce passage l'inconscience et la fatalité de devoir vivre dans ce pays en acceptant les conditions établies par le régime et où on achète le silence des gens qui en savent trop. Un autre phénomène que l'auteur vise implicitement dans son pays natal.

¹⁰⁵ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 204.

¹⁰⁶Ibid. p.235.

Nous pouvons conclure à ce stade qu'à travers l'usage de toutes ces figures, l'auteur ne se contente pas de dénoncer la situation sociopolitique à Cuba mais va bien au-delà ; il nous fait part, à chaque occasion qui se présente, de son mépris face à ces injustices qui se calquent sans cesse en Algérie. L'attitude de son personnage est plus que suffisante pour nous montrer sa grande désolation.

Toujours dans l'optique de mettre au jour les stratégies de l'auteur pour dire le non-dit, nous avons jugé utile d'étudier les procédés de l'énonciation et leur rôle éminent dans la détermination des véritables destinataires du message que Y. Khadra véhicule.

3- De l'énoncé à l'énonciation

Notre travail va se baser essentiellement sur les recherches visant la linguistique d'Emile Benveniste dans le cadre de l'analyse de l'énonciation. Tout d'abord, il s'agit d'appréhender les actes de parole (prise de parole) dans l'œuvre *Dieu n'habite pas la Havane* par plusieurs instances comme étant des actes d'adaptation de la langue par les multiples protagonistes. Tout cela nous pousse à dire que la parole apparaît dans une perspective particulière (un acte) d'appréhension de la langue par les personnages mise en production afin d'écarter toute présence explicite de Y. Khadra (une distance de l'écrivain par rapport à son texte). A cet effet, Benveniste confirme qu'il y a : « Une différence profonde entre le langage comme système de signes et le langage assumé comme exercice par l'individu. Quand l'individu se l'approprie, le langage se tourne en instance de discours »¹⁰⁷.

Nous apercevons d'après Benveniste que la langue est constituée d'éléments qui lui donne la possibilité de se transformer en discours à savoir : le "je", le "ici" et le "maintenant", ces derniers qui ne prennent sens que s'ils sont tracés sur une instance de discours.

Leur rôle est de fournir l'instrument d'une conversation qu'on peut appeler la conversion du langage en discours. C'est en s'identifiant comme personne unique prononçant "Je" que chacun des locuteurs se pose tour à tour comme "sujet". L'emploi a donc pour condition la situation de discours et nulle autre¹⁰⁸.

C'est pourquoi, le terme "discours" prend le sens du terme "énonciation" parce qu'il vise l'adaptation de la langue et son effet immanent, c'est-à-dire "le texte en action". Nous serons

¹⁰⁷ Emile Benveniste, 1966, *Problèmes de la linguistique générale I*, Gallimard, Paris, p.254.

¹⁰⁸ *Problèmes de la linguistique générale I*, Op.cit, p 255.

Chapitre II : Du dit au non-dit

donc amenées, dans le cadre de notre travail, à analyser pour rendre utile notre recherche : les instances de discours et les instances de modalisation. Pour passer de l'énoncé à l'énonciation, nous devons faire la différence entre les deux termes "énoncé" et "énonciation". Ce dernier se présente comme un procès linguistique immanent à notre recherche, de façon spécifique et par lequel des termes significatifs appartenant à l'actualisation, présentés, par des sujets parlants et s'inscrivant dans un cadre spatiotemporel très particulier.

Tout d'abord, l'énonciation, c'est le lien qui suscite un rapport avec le monde extérieur, établi par les deux dirigeants du message (protagonistes), locuteur et l'interlocuteur, en s'appuyant sur la langue comme moyen de communication nécessaire pour assurer le passage échangé entre les deux « Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire »¹⁰⁹.

En effet, elle a un impacte sur le comportement de l'allocutaire tout en suscitant son action et en s'impliquant à ses pensées, à travers des questions réponses échangées entre les deux protagonistes. Benveniste¹¹⁰ affirme que l'énonciation est le fonctionnement du produit linguistique utilisé par l'individu.

Si nous revenons au dictionnaire de linguistique générale¹¹¹, l'énonciation serait l'acte de l'utilisation de la langue par un individu dans un contexte bien déterminé, le résultat de cet acte est l'énoncé. Donc l'énonciation d'après cette définition, est un acte de production et de création.

Evoquons la définition générale de dictionnaire d'analyse du discours qui présente l'énoncé comme un axe sur lequel pivote la relation existant entre la langue et le monde¹¹². En conséquence et d'après ces définitions, les théoriciens confirment que l'énonciation, est une action individuelle qui produit un énoncé ou un message, par l'utilisation d'une langue qui fait référence à une culture donnée dans un contexte et à partir d'une situation d'énonciation particulière. En résumé, l'énonciation est la prise en charge de l'acte de production et de la manière d'énoncer tout en prenant compte la situation spatiotemporelle et tout ce qui est relatif à l'énonciateur.

Passons maintenant à l'énoncé, qui est un message dans un contexte qui se réalise par l'énonciateur tout en s'adressant à une personne « interlocuteur », avec un même code et un même contexte, puisque Jean Dubois¹¹³ confirme que le mot énoncé est un ensemble de signes linguistiques produits par un locuteur. Cela veut dire le résultat de la situation d'énonciation.

¹⁰⁹ *Problèmes de la linguistique générale I, Op.cit, P 82.*

¹¹⁰ *Ibid. p 80.*

¹¹¹ Jean Dubois, 2002, *Dictionnaire De linguistique générale*, Paris, p80.

¹¹² *Dictionnaire d'Analyse De Discours, Op.cit, p 228.*

¹¹³ *Dictionnaire De linguistique générale, Op.cit, p151.*

Chapitre II : Du dit au non-dit

Le théoricien ajoute à ce propos que « la conception de l'énoncé comme discours demande que soient formulés les règles d'enchaînement, les processus discursifs »¹¹⁴. Ainsi, l'énoncé est considéré comme un reflet d'une culture introduit dans un discours, tout en suivant un nombre de règles et de principes, il est donc le résultat de toute énonciation qui tient compte du contexte et du cotexte, les deux termes « énoncé » et « énonciation » s'opposent comme la production par opposition à l'objet produit.

C'est pourquoi, cette différence nous pousse à l'étude du discours en tant que mise en action de la parole, ça veut dire la langue et ses mouvements (en emploi et en action) donc, notre analyse se base essentiellement sur la profondeur du texte qui pourrait être considéré comme l'acte de production dans un moment et un lieu donnés, créant un rapport très rapproché avec l'instance l'ayant produit et non pas comme une "trace d'énonciation", comme un espace scripturaire où viendront s'inscrire toutes les instances de discours et non comme un simple "énoncé". Ce qui nous mènerait vers une étude des marques de l'énonciation, c'est-à-dire tout ce qui se met en opposition par rapport à ce qui est réellement dit¹¹⁵.

Donc, d'après notre recherche nous pouvons dire que chaque énonciation exige la présence d'un énoncé malgré la présence de certaines oppositions, à ce propos Tzvetan Todorov confirme que :

L'énonciation est toujours présente, d'une manière ou d'une autre, à l'intérieur de l'énoncé ; les différentes formes de cette présence ainsi que les degrés de son intensité permettent de fonder une typologie des discours. Nous entrons ici dans le domaine de l'analyse de discours ou de la linguistique textuelles, ou si l'on préfère l'appeler par son ancien nom, de la rhétorique. Nous pouvons relever ici plusieurs opposition entre types de discours (d'énoncés), établies au cours de diverses analyses rhétoriques et qui se fondent toutes sur des catégories relevant de l'énonciation¹¹⁶

Dans cette citation le théoricien veut établir une relation équivalente entre les outils d'analyse de la rhétorique et ce qui recouvre l'énonciation, donc, c'est le terrain approprié pour l'étude d'un énoncé. Par cette méthode de recherche, nous allons parcourir notre analyse, qui est fondée sur énoncé / énonciation, et la relation établie entre les deux, ainsi que leurs oppositions. A cet effet, Dubois affirme qu'il ya une relation permanente entre les deux, il confirme également que l'énonciation est la présence d'un sujet parlant face à son énoncé et que ce dernier appartient au monde extérieur, et à partir de l'énoncé, (par ses conditions

¹¹⁴Dictionnaire De linguistique générale, Op.cit, p151.

¹¹⁵ asl.univ-montp3.fr/L108-09/S1/E11SLL1/cours/2-Enonce-enonciation_synth.pdf, p3

¹¹⁶ Tzvetan Todorov, 1970, *Problème de l'énonciation, langages*, cité par littérature 13 BENVENISTE, n°17, p80.

d'apparition) va mettre une distance qui sera traduite d'une manière ou d'une autre par l'interlocuteur.

L'énonciation est définie comme l'attitude du sujet parlant en face de son énoncé, celui-ci faisant partie du monde des objets. Le procès d'énonciation, ainsi envisagé, sera alors, décrit comme une distance relative mise par le sujet entre lui-même et cet énoncé... l'énoncé par ses règles, par la distribution de ses éléments constituants traduit cette distance : d'une manière, ce qui est communiqué à l'interlocuteur, ce n'est ni le sujet, ni l'expérience, mais le fait que ce qui est transmis est plus ou moins pris en charge¹¹⁷

3.1- La différence énoncé/ énonciation

Dans un premier temps, nous distinguons l'opposition de l'énoncé à l'énonciation, une opposition qui réside dans la forme grammaticale des deux termes, du fait que : énoncé est le radicale qui, par dérivation impropre devient substantif et c'est ce qui fait la différence c'est l'ajout du suffixe "ation" désigne l'action d'où vient la notion d'acte. D'un autre angle l'énoncé se présente par rapport à l'énonciation comme une trace d'existence, le constat remarquable de l'indice qui marque la présence de l'acte (qualifié d'évènement).

« On l'oppose à énonciation comme le produit à l'acte de production ; dans cette perspective l'énoncé est la trace verbal de cet événement qu'est l'énonciation »¹¹⁸

Donc nous pouvons dire, d'un point de vue énonciatif que l'énonciation possède des informations sur le contexte de production dans lequel l'énoncé a été forgé car il résulte de l'acte de l'énonciation et d'un autre point de vue, communicationnel, un énoncé transmet un message tout en visant une intention communicative précise. C'est le cas de notre corpus, l'auteur produit un énoncé qui contient des informations semblables à celle de son vécu à travers un message qui va permettre de réaliser sa visée communicative visant un public bien précis qui est les habitants de son pays d'origine

Pour bien éclaircir ce point nous revenons à la notion qui montre que dans le schéma communicationnel, le message est un ensemble de signes qui correspondent à des règles de combinaisons précises que l'émetteur transmet au récepteur par l'intermédiaire du canal. Et que le message est un ensemble de signes organisés selon un code particulier, et dont la production est motivée par la volonté d'un émetteur de transmettre des informations diverses

¹¹⁷ *Dictionnaire De linguistique générale*, Op.cit, p 104.

¹¹⁸ Véronique, SCHOTT-BOURGET, 1994, *Approche de la linguistique*, Paris. Nathan, P 58.

Chapitre II : Du dit au non-dit

a un récepteur. C'est-à-dire étudier un message c'est le faire d'étudier les rapports existant entre les éléments de production.

- **Énoncé/phrased :**

L'énoncé est une suite de phrases, qui est à son tour la production de l'énonciation de phrase dans une situation de communication. Pour les linguistes, la phrase est « le matériau linguistique de l'énoncé ».

Pour Ducros : « la phrase est un objet théorique, une invention de cette science particulière qu'est la grammaire »¹¹⁹. Selon les conditions d'énonciation, le sens de l'énoncé peut varier.

Donc la phrase c'est l'unité principale de l'énoncé et qui peut être placée à n'importe quel moment pour diversifier le sens de l'énoncé.

En réalité, la différence entre la notion de l'énoncé, de celle de la phrase et la notion de contexte, est que la phrase est un fait de langue, elle est isolée et dépourvue de toute considération extralinguistique, par contre le sens reste stable. Et si elle est intégrée dans un dans un contexte bien fixé, elle se change en un énoncé dont le sens changera selon la situation de communication d'origine. La notion de contexte permet d'étudier l'énoncé comme un fait à part entière, du fait qu'une même phrase aura plusieurs sens dans des contextes différents. Les informations linguistiques existant dans la phrase ne peuvent pas déterminer le sens de l'énoncé, produit irréductible à la phrase, ce sont donc les données apparentes, relevant du monde, qui entrent en jeu.

Pour faire l'étude d'un texte, il est important de parler et de faire référence au rapport entre texte et énoncé, donc traiter l'énoncé c'est le mettre sur le même pied d'égalité avec le texte car un énoncé est une production verbale, porteuse d'un sens, dont le contexte détermine la visée.

On emploie aussi "énoncé" pour désigner une séquence verbale, qui forme une unité de communication complète relevant d'un genre d'un discours déterminé [...]. Un énoncé est rapporté à la visée communicative de son genre de discours [...]. "Texte" s'emploie également avec une valeur plus précise, quand il s'agit d'appréhender l'énoncé comme formant un tout, comme constituant une totalité cohérente¹²⁰

¹¹⁹ Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, édition de Minuit, Paris, 1984, cité par Hasna Nizari, mémoire de magister, Situation énonciative dans le récit de fiction, le pronom « je » entre narrateur et auteur, 2011, p 21.

¹²⁰ *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, Op.cit, p 42.

La linguistique de l'énonciation s'intéresse plus particulièrement au paramètre le plus limité et elle est réduite à un seul paramètre énonciatif. C'est le "Locuteur", considéré par le sujet parlant, comme l'élément principal sur lequel repose une subjectivité langagière.

De ce fait, l'introduction des actions et des changements à titre d'exemples des embrayeurs, des déictiques sur un texte écrit a pour objectif de produire un texte prononcé (qui a été dit). Sans oublier les autres formes syntaxiques et lexicales de l'énonciation, les modalités de phrases porteuses de modalisations "l'interrogation", à l'intérieur d'une réplique exigeant des réponses, dont le destinataire pose une question pour le destinataire, dans un but d'obtenir une réponse, ces interrogations sont conditionnées par des codes, soit à travers les gestes ou bien les manières de locuteur, à ce propos Benveniste Émile confirme que : « Toutes les formes lexicales et syntaxiques de l'interrogation, particules, pronoms, séquences, intonation, etc. relèvent de cet aspect de l'énonciation »¹²¹

3.2- La situation de l'énonciation :

L'idée de la situation d'énonciation nous pousse à dire et à tenter d'interpréter cette situation comme le milieu physique et social où se trouvent les deux interlocuteurs. A cet effet, d'après la théorie linguistique d'Antoine Culioli¹²² qu'il a conceptualisée à la suite d'Emile Benveniste¹²³. Les travaux fondateurs de ce dernier sur les personnes et les temps verbaux datent de la fin des années 1950 mais ont atteint la notoriété à travers les Problèmes de linguistique générale de 1966.). Il s'agit d'un système de coordonnées abstraites, purement linguistiques, qui rendent tout énoncé possible en lui faisant réfléchir sa propre activité énonciative. Nous résumons, que toutes les théories concernant la définition de la situation d'énonciation ressemblent au courant pragmatique de la réaction du langage dans un énoncé. Dans ce cadre, la situation d'énonciation n'est qu'une situation de communication socialement descriptive, dans laquelle sont présentées les positions des trois éléments principaux d'énonciateur, de Co-énonciateur et de non-personne :

La première position d'énonciateur est le point d'origine des coordonnées énonciatives, la trace de la référence, c'est le pronom "je" qui marque la coïncidence entre l'énonciateur et les autres sujets syntaxiques.

C'est le fait de réaliser l'acte langagier dans une situation de communication, elle contient

¹²¹ E. Benveniste, 1974, *Problème de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, p84.

¹²² D. Maingueneau, volum collectif, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumaine), 2004, pp197-210.

¹²³ *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, Op.cit, p2.

Chapitre II : Du dit au non-dit

principalement cinq éléments assurant le véhicule du message : le locuteur, l'interlocuteur, l'énoncé, le lieu et le moment de l'énonciation.

En lisant une œuvre nous devons se poser les questions (pour pouvoir faciliter la compréhension de l'histoire) suivantes :

- **Qui parle ?** Nous désignons par cette question le locuteur, l'énonciateur, c'est l'élément le plus important de l'énonciation, c'est celui qui mobilise la langue à son service : « qui mobilise la langue à son compte. »¹²⁴
- **À qui s'adresse t-il ?** Par cette question nous allons savoir qui est l'interlocuteur, le destinataire ou l'allocutaire.
- **Que dit-il ?** L'énoncé, c'est le contexte ou le message.
- **Où parle-t-il ?** Le lieu de l'énonciation.
- **Quand parle-t-il ?** C'est le moment de l'énonciation.

A propos de cette définition D. Maingueneau¹²⁵ signale que la situation d'énonciation est toute action énonciative qui met en œuvre des coordonnées personnelles, dans un espace/temps délimité et qui sont repérés par les déictiques.

Cette définition est inspirée de Benveniste selon Maingueneau pour mieux faire la différence entre les deux situations, Maingueneau¹²⁶ confirme que la situation énonciative est un système différent de la situation de communication. Elle se positionne plutôt par rapport à la définition des trois éléments fondamentaux : énonciateur, Co-énonciateur, et non-personne.

Dans le cas de notre corpus, l'auteur évoque plusieurs situations d'énonciation et la plus importante est la suivante :

Un lundi soir, pendant que je flânais sur la Plaza José Martí, une voiture a freiné sec devant moi.

- **Ça fait des semaines que je cherche à te joindre, m'a lancé le conducteur, un Goliath au crâne tondu.**

C'est Manolo, un saxophoniste hors pair que j'ai connu dans une vie antérieure. Il avait joué pour les plus grandes stars de Cuba avant d'être incarcéré pour coups et blessures sur agent dans l'exercice de ses fonctions, il y a une quinzaine d'années. Depuis, je l'avais perdu de vue.

- **Je me suis rendu à maintes reprises à Regla, demander après toi.**
- **Je ne réside plus là-bas.**
- **Peux-tu monter à bord ? J'ai à te parler**¹²⁷

¹²⁴ *Problèmes de linguistique générale II*, Op.cit, p80.

¹²⁵ Dominique Maingueneau, 2004, *Le discours Littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, p190.

¹²⁶ Ibid. p190

¹²⁷ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, pp 273-274.

Dans ce passage la situation d'énonciation est comme suit :

- Le locuteur : Manolo.
- L'interlocuteur : Juan, le narrateur.
- L'énoncé : « Ça fait des semaines que je cherche à te joindre, m'a lancé le conducteur, un Goliath au crâne tondu »¹²⁸.
- Le lieu de l'énonciation : la Plaza José Martí, c'est un parc à la Havane.
- Le moment de l'énonciation : Un lundi soir.

Si nous allons faire une analyse à partir de cette situation de communication, nous pouvons dire que le narrateur, à travers l'énoncé, veut transmettre un message dans un espace / temps qui est indiqué par les éléments qui servent à assurer la transmission de son message, c'est pourquoi, l'auteur veut susciter la curiosité de l'interlocuteur en se posant des questions sur la situation de communication toute en supposant des réponses.

En effet, nous aurons la possibilité de confirmer qu'il ya une différence entre les deux situations : situation de l'énonciation et celle de la communication qui est l'acte langagier et que chaque acte est un rapport qui relie entre la personne, l'espace et le temps ; et nous pouvons les identifiés à travers les déictiques.

Donc nous allons tenter de dire que la situation d'énonciation est reliée effectivement à la date et au lieu de la publication autrement dit au contexte. Puisque, toute énonciation est un acte personnel de production, en utilisant la langue dans un contexte précis qui sera le constat d'un énoncé.

Pour récapituler Maingueneau affirme que : « on peut alors être tenté de réduire [la situation d'énonciation] à la date et au lieu de publication »¹²⁹.

3.3- Les instances de discours (Les embrayeurs et les déictiques)

Dans un discours, nous découvrons un ensemble de mots par lesquels un locuteur se manifeste comme un sujet parlant, c'est le cas des unités de langues qui ne prennent leurs sens que dans l'acte d'énonciation où ils sont employés, et que nous pouvons nommer les embrayeurs : je, ici, maintenant. Ils s'organisent par rapport aux interlocuteurs de la communication, au lieu de l'énonciation et aux objets présents, au moment de l'énonciation.

L'énonciation c'est l'acte de création, la manière qui se représente à travers l'énoncé, une mise en œuvre d'une réalité extralinguistique, à travers l'inclusion des unités que nous pouvons nommer les « déictiques ». Les déictiques sont un élément indispensable à

¹²⁸Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 273.

¹²⁹Dictionnaire d'Analyse De Discours, Op.cit, p 191.

Chapitre II : Du dit au non-dit

l'énonciation d'un discours. C'est grâce à ces unités que nous pouvons identifier les acteurs et les données de la situation de communication.

L'activité de ces éléments ne peut être comprise qu'avec l'analyse des relations qu'ils entretiennent avec le monde. Alors pour la compréhension du fonctionnement des déictiques, il faut mettre en œuvre la fonction référentielle et mettre l'accent sur le référent situé dans l'espace. Par contre les embrayeurs sont des unités qui servent à mettre l'accent sur le lieu et l'objet de référence. D'après la définition du dictionnaire Embrayer signifie couramment établir la communication entre les mots.

Les déictiques sont des mots qui renvoient à un référent repérable par les éléments spatiotemporels et dans un contexte bien déterminé¹³⁰.

La dénomination du mot "déictique" renvoie à d'autres définitions, qui établissent des rapports entre déictiques et embrayeurs. Les déictiques et les embrayeurs sont les aspects indiciaux du langage¹³¹. Le "je" et le "ici" exigent de connaître le locuteur, le "Maintenant" prévoit connaître le temps de l'énoncé. Parce que, dans un énoncé, certains termes peuvent renvoyer à l'acte et aux circonstances de l'énonciation : « **Les sceptiques** trouveront que je force un peu le trait. **Ils** ont le droit de le penser. **Je** ne fais que consigner **ici** ce que l'on m'a raconté »¹³²

Le "je" renvoie au narrateur Juan par contre le "ici" ne renvoie pas à un lieu précisé dans la situation d'énonciation mais nous avons l'impression qu'il renvoie au monde romanesque comme s'il disait « je ne fais que consigner dans mon histoire ce que l'on m'a raconté » donc le "ici" marque un point de départ dans le temps, le présent en l'occurrence.

Notons que "ils" renvoient aux "sceptiques" qui insinuerait toute personne ayant déconsidéré le talent du chanteur/ narrateur mais également de l'auteur qui n'est pas tant considéré par le lectorat arabe ou par certains journalistes critiques. Encore un autre message glissé dans le discours pour nous divulguer la position de l'auteur.

« Dans ce cas, pourquoi me retiens-tu **ici** après le spectacle ? **J'**ai besoin de me reposer »¹³³

Le "Je" renvoie au narrateur et le "ici" à Buena Vista.

« Pedro aurait pu attendre **demain** pour m'annoncer la terrible nouvelle ; comment vais-je faire pour dormir, **maintenant** ? »¹³⁴. L'adverbe "demain" est employé par rapport à "maintenant" qui fait référence à la situation d'énonciation.

¹³⁰Dictionnaire d'analyse De Discours, Op.cit, p 159.

¹³¹ asl.univ-montp3.fr/L108-09/S1/E11SLL1/cours/2-Enonce-enonciation_synth.pdf, p4.

¹³²Dieu n'habite pas la havane, Op.cit, p 13.

¹³³ Ibid. p 23

¹³⁴ Ibid. p 27.

Ces termes provoquent des rapports entre l'énoncé et l'énonciation tout en produisant un sens lorsqu'ils sont en relation avec les circonstances de l'énonciation.

Si nous voulons éclaircir la différence entre embrayeur et déictique, la distinction entre les deux termes par le fait que le premier désigne les objets extralinguistiques et aussi le contextuels par contre dans le second ; les déictiques sont des unités linguistiques dont le fonctionnement implique une prise en charge de certains éléments qui produisent la situation de communication à connaître : le rôle des actants de l'énoncé par rapport à l'énonciation et la situation spatiotemporelle du l'énonciateur, et éventuellement de l'énonciataire.

A ce propos nous allons poursuivre notre étude, en mettant le doigt sur les trois types ou repères indiquant les embrayeurs ainsi que les différentes acceptions spatiotemporelles, qui sont considérées comme des marques de subjectivité qui permettent la présence du locuteur au sein de son discours, en prenant en considération les différentes marques de personne (les marques de subjectivité)

Donc, Les embrayeurs peuvent être classés en 3 types ou repères : le repère subjectif, le repère spatial et le repère temporel.

3.3.1- Les embrayeurs subjectifs :

Nous visons par les embrayeurs subjectifs tous les pronoms personnels et les pronoms possessifs. Les pronoms impersonnels il, elle, ils, et ils sont représentants et anaphoriques. "je", "tu" et "vous" ne sont pas anaphorique car dans une situation de communication ne sont pas commutables avec un nom désigné.

- Le repère de subjectivité :

Pour indiquer le repère qui fait référence au producteur de l'énoncé, le terme énonciateur entre en confusion avec celui de locuteur, et cela va nous conduire à produire quelques nuances. D'ailleurs, c'est le champ de notre analyse, mais avant tout, il est nécessaire de clarifier l'ambiguïté qui existe.

Le mot énonciateur, est d'abord l'instance de productrice d'un énoncé et en même temps le facteur principal qui assure la production de cet énoncé, il est alors, le producteur et le rapporteur d'un énoncé qui sera relié parfois à d'autres instances. En revanche, l'énonciation est considéré comme le lieu choisi dans le quel l'énonciateur aura la possibilité d'exprimer la voix des autres mais dès qu'il se manifeste dans une énonciation il assume ses dires et il

parlera pour extérioriser sa pensée. C'est pourquoi, il est l'opposé du locuteur, il est comme celui qui produit un acte de langage dans une situation de communication orale. La différence qui existe entre le locuteur et l'énonciateur ; c'est que le locuteur renvoie à un être du monde extérieur de l'énonciation dans le quel un énonciateur entre en conflit avec le sujet parlant c'est-à-dire avec le locuteur externe. A ce propos, Charaudeau déclare qu'on distingue deux pôles de communication : le pôle externe renvoyant à la situation de communication et dans laquelle nous trouvons les partenaires de l'acte communicatif ; sujet communiquant, sujet interprétant. Le pôle interne, et qui s'effectue par les protagonistes de l'acte énonciatif : l'énonciateur et le destinataire.

Donc Charaudeau confirme que l'énonciateur quand il réalise l'acte d'énonciation il se construit en un sujet énonçant dans lequel nous pouvons l'identifier.

- La subjectivité

C'est le fait d'étudier les marques énonciatives d'un locuteur à l'intérieur de son énoncé. Benveniste, dans son ouvrage *l'énonciation*, aborde les faits énonciatifs comme des traces linguistiques marquant la présence du locuteur dans un énoncé, il s'intéresse aux unités subjectives. C'est cette réflexion et approche théorique que nous allons prendre comme base pour poursuivre notre étude, alors, nous allons proposer à cette échelle de repérer les différentes marques de présence du locuteur ainsi l'existence d'une subjectivité que les éléments qui vont suivre montreront ses lieux d'inscription.

Selon Emile Benveniste :

La subjectivité dont nous traitons ici est la capacité du locuteur, à se poser comme "sujet". Elle se définit, [...] comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qu'elle assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette "subjectivité" [...] n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage [...] nous trouvons là le fondement de la "subjectivité" qui se détermine par le statut linguistique de la "personne"¹³⁵

La subjectivité est le langage propre et particulier de l'homme dans le quel il se produit. Elle est marquée par la présence des pronoms personnels et la prise de conscience de l'existence de ces pronoms avec toutes ses propriétés psychiques, sociales et culturelles. L'énonciateur doit s'identifier dans son énonciation par le biais de ses choix langagiers, puisque l'énoncé lui

¹³⁵ *Problèmes de linguistique générale II, Op.cit.*, pp 258-259.

appartient, donc, c'est la relation existant entre le locuteur et lui-même au sein de son discours.

D'abord, nous allons commencer par le pronom "je" qui est la première marque de subjectivité, il également la marque qui indique la personne qui parle, aussi il est l'élément principal de notre recherche c'est pour cela, nous allons commencer par présenter les différents indices de sa présence.

Le "je" c'est la marque de présence pour toute acte de parole particulier réalisé par un seul individu qui est le locuteur. Il est unique parce que, il se réfère à une seule personne et non à l'ensemble des personnes. Le "je" exige l'implication du "tu" car un locuteur adresse sa parole à un autre interlocuteur avec qui il entame une conversation, c'est pourquoi, nous définissons la subjectivité comme une présence du "moi" au sein de la production verbal comme le confirme Benveniste supra.

Nous pouvons dire dans ce cas que les pronoms "je" et "tu", sont des pronoms uniques puisque il ya un seul "je" qui s'adresse à un "tu" par l'instance de discours qui l'implique, et fera de lui un autre "je", cela rend les deux pronoms inversibles.

En effet, les deux interlocuteurs produisent ce que nous appelons un processus d'allocation.

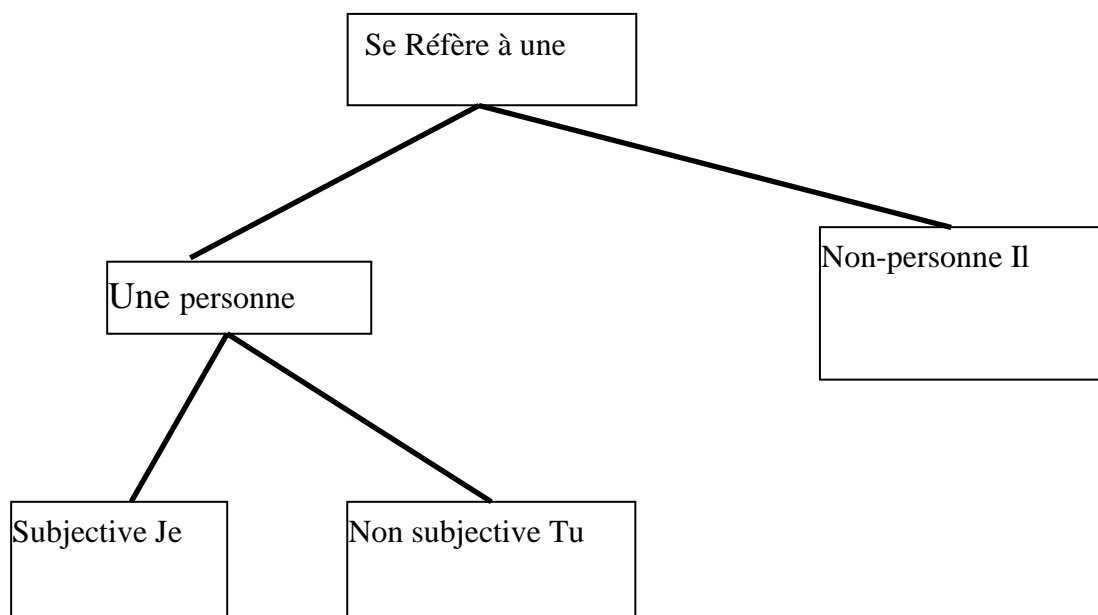
Entre les deux pronoms "je" et "tu" il existe une relation d'interdépendance qui provoque un contraste. Le "je" est une marque de subjectivité qui se manifeste à l'intérieur d'un énoncé et qui pousse à l'implication obligatoire d'un autre récepteur qui est le "tu" une personne non subjective du fait que le "je" personne subjective qui constitue l'effet de la présence du moi, et tous ce qui est hors a celui- ci est désigné comme un non subjectif.

Les deux personnes entretiennent une corrélation de subjectivité qui s'oppose à la non-personne "il"¹³⁶. Ce qui apparaît dans le schéma suivant¹³⁷

- La personne et la non-personne

¹³⁶ *Problèmes de linguistique générale II*, Op.cit, P 231.

¹³⁷ Catherine Kerbrat Orecchioni, 1999, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Amon colin, Paris, P 48.



La représentation de Benveniste concernant la notion de personne, et de non-personne a été contestée par Orecchioni. Cette dernière, prétend que le "je" et le "tu", n'ont pas de référence hors actualisation, c'est donc l'instant de discours où ils se trouvent qui détermine leur renvoi, et pour le quel "il" peut avoir un contenu référentiel.

De ce fait, nous pouvons dire que le "je" et le "tu", sont des réels déictiques, par contre la référence du "il" est de nature contextuelles. L'idée de non-personne du pronom "il" semble alors rejetée par ORECCHIONI qui proclame que les trois personnes "je", "tu", "il" s'intègrent dans la même zone que celle des personnes. Nous allons, à cet effet dire que le terme déictique recouvre avec force la suite de notre recherche. Par conséquent, nous allons survoler les différentes acceptions subjectives, impliquant la notion de personne.

Dans le cas de notre corpus les pronoms "je", "tu" et le "moi" indiquent la personne :

« **Tu** fais le bonheur des fêtards en gâchant **le mien**, hurlait-elle. **Je** te hais, je **te** hais. Rends-**moi ma** liberté »¹³⁸. Le "Tu" est un pronom sujet qui désigne le récepteur Juan (le narrateur).

"Le mien" pronom possessif, le "je" pronom sujet, "moi" le pronom complément et "ma" adjectif possessif, ils renvoient tous à l'émetteur : Elena l'ex-épouse du narrateur. Le "Tu" est un pronom personnel et "te" pronom complément qui renvoient au récepteur, notre narrateur.

« Tu as croisé une fille sur ta route, elle a poursuivi son chemin, point à la ligne. Poursuis **le tien** et arrête de chialer »¹³⁹

¹³⁸ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 65.

¹³⁹ Ibid. p 180.

Le pronom possessif qui renvoie au récepteur : le narrateur. L'émetteur est Panchito son ami.

« Je m'appelle Juan Del Monte Jonava et j'ai cinquante-neuf ans »¹⁴⁰

Le " je " ici renvoi à Juan, le narrateur mais il peut également renvoyer dans son acception : énonciateur / locuteur à l'auteur puisque nous avons déjà démontré dans le chapitre I qu'il s'agit de fiction, de réel mais également d'autofiction, en sachant que notre auteur avait l'âge de soixante et un an en 2016 date de publication du roman et quatre ans plutôt (puisqu'il raconte les évènements quatre ans avant 2016) cinquante sept ans. Donc l'auteur et son personnage narrateur ne sont pas très éloignés d'âge.

- La personne

« **J'**ai failli mourir d'inquiétude, s'écrie ma sœur **Serena** dès que je franchis le seuil de la maison »¹⁴¹

Un soir, Elena elle m'avait attendu dans la cuisine, blême, les pommettes tressautant de rage intérieure : On est quel jour, Juan ? – Mercredi. – Quelle date ? – Le 24 avril, je crois. – Ça ne te dit rien ? – Pourquoi ? Tu penses que j'ai un concert aujourd'hui ?¹⁴²

Les pronoms personnels "je", "tu" et "nous", "vous" sont utilisés par tous les personnages qui prennent la parole et ne sont pas exclusifs au narrateur. Il est de même pour les adjectifs ou pronom possessif.

« Écoutez, on ne va pas se chamailler. Ce poste n'est pas une sinécure »¹⁴³

Nous distinguons aussi parmi les personnes le « on » qui est présent fortement dans la catégorie du système de la personne et qui renvoie généralement au pronom « nous ». Quand nous joignons le « je » et le « tu », cela nous donne logiquement le « on » qui renvoie lui aussi au « nous ». Généralement, dans l'usage habituel, nous substituons le « nous » au « on ». Par conséquent la présence des personnes nous a facilité l'identification la situation d'énonciation. Le « on » ici renvoie à Juan le narrateur et à l'agent de bureau de recrutement. Il fait partie des personnes.

« **Nous** contemplons la mer, lui affaissé sur sa bedaine débordante, **moi**, tâchant d'avoir l'air décontracté »¹⁴⁴

¹⁴⁰ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 13.

¹⁴¹ Ibid. p 55.

¹⁴² Ibid. p 65.

¹⁴³ Ibid. p44

¹⁴⁴Ibid. p35.

« Asseyez-**vous**, **me** prie le jeune homme »¹⁴⁵

Les pronoms indiquent toujours les personnages de l'histoire.

« Hier, un patron. Aujourd'hui, un « ex ». Et demain, hein ? Je serai qui, demain ? »¹⁴⁶

Notons que le « je » revoie à Pedro Parveras l'ancien directeur du Buena Vista, il est hors de lui et se lamente sur son sort après la privatisation du café, tous les employés avaient un poste et du jour au lendemain tout le monde s'est retrouvé à la porte sans remboursement ni aucune prise en charge. Une situation assez récurrente dans le pays, l'auteur charge un autre personnage de la dénoncer.

- La non-personne

« **Elle** s'assoit en face de moi, prend ses joues dans le creux de ses mains, me dévisage »¹⁴⁷

« **Il** ne répond plus aux politesses »¹⁴⁸

« Sans le filet de sang pendouillant de **son** oreille, on l'aurait crue amusée par quelque chose d'étonnant »¹⁴⁹

Notons que les indices de la non-personne sont présents dans les passages du récit et non pas dans le discours.

La présence de l'énonciateur dans l'énoncé ne se manifeste pas nécessairement par l'apparence d'un « je » dans un énoncé. Une description objective peut parfaitement être subjective, et un récit endossé par le « je » adopte un point de vue universaliste. Michel Butor, écrit « qu'il apporte en littérature un type d'objectivité nouveau, qui se manifeste par l'emploi du "je" une mise en situation de la culture occidentale parmi les autres »¹⁵⁰. C'est pourquoi, nous pouvons utiliser le « je » pour parler d'un autre, et nous pouvons nous priver de ce « je » en parlant de soi. Nous l'avons déjà constaté dans le discours littéraire. De ce fait là, nous dirons que l'auteur n'avait pas employé ces embrayeurs à tort et à travers mais dans le but de s'engager et d'engager chacun de ses personnages dans le non-dit, il s'écrit comme un chanteur révolté mais aussi comme un homme de lettres trop critiqué. Il fait parler son narrateur à ses enfants mais il s'adresse également aux enfants et aux jeunes de son pays. Et lorsqu'il emploie le "ils" pour désigner les grosses pointures qui font la loi à leur guise à

¹⁴⁵ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p43.

¹⁴⁶ Ibid. p 37.

¹⁴⁷ Ibid. p55.

¹⁴⁸ Ibid. p58.

¹⁴⁹ Ibid. p64.

¹⁵⁰ Le MONDE du 30 janvier.1976.p18.

Cuba, c'est pour faire référence à ceux qui détiennent le pouvoir en Algérie et font du peuple une balle qu'ils se lancent et secouent dans tous les sens pour se divertir.

3.3.2- Les embrayeurs temporels :

La temporalité est, le facteur essentiel de l'acte énonciatif, dans lequel l'écrivain aura la liberté de construire son univers effectif par rapport à un moment d'énonciation, Benveniste considère la temporalité comme étant la source des temps verbaux qui nous donne la possibilité de déterminer tout ce qui est l'avenir et de ce qui est passé : « L'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement, la source du temps »¹⁵¹

Benveniste confirme que le passé, le présent, le futur sont les trois grandes catégories du temps, et sur lesquelles se répartissent les autres paradigmes temporels comme, l'imparfait, le passé composé, le futur antérieur...etc. Pour les embrayeurs temporels, nous désignons deux types : les temps verbaux et les adverbes ou groupes nominaux adverbiaux.

Les temps verbaux

Le temps de l'acte de parole ou de l'énonciation est le présent. Or le temps de l'énonciation et le temps linguistique ne sont pas toujours conformes : « Je me suis éveillé à la joie de vivre dès l'âge de cinq ans »¹⁵²

Le passé composé porte sur l'énonciation par rapport à « dès l'âge de cinq ans ».

« Je cherche toujours le bon côté des choses car elles en ont forcément un »¹⁵³ le "je", est un indice de personne qui est ici le sujet émetteur : le narrateur « Juan » avec un adverbe : embrayeur qui exprime la fréquence.

« Je m'appelle Juan Del Monte Jonava et j'ai cinquante-neuf ans »¹⁵⁴

Le temps utilisé est le présent qui a pour référence le moment de l'énonciation, nous savons que le narrateur a l'âge énoncé au moment où il parle.

Nous allons ajouter un autre exemple qui va marquer les circonstants temporels :

« Un lundi soir, pendant que je flânais sur la Plaza José Martí, une voiture a freiné sec devant moi. "Ça fait des semaines que je cherche à te rejoindre", m'a lancé le conducteur, [...] »¹⁵⁵

¹⁵¹ *Problèmes de linguistique générale II*, Op.cit, p 80.

¹⁵² *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 9.

¹⁵³ Ibid. p 9.

¹⁵⁴ Ibid. p 13

« **Hier**, un patron. **Aujourd'hui**, un « ex ». Et **demain**, hein ? Je serai qui, demain ? »¹⁵⁶

Les circonstants temporel ont pour repère la situation d'énonciation. L'emploi du futur simple marque la postérité par rapport à aujourd'hui, moment de l'énonciation. Notons que les temps qui ont pour référence le moment de l'énonciation sont : le passé composé, le présent et le futur simple.

- Les circonstants temporels :

Hier, aujourd'hui, demain, maintenant sont des embrayeurs qui ont pour repère le moment de l'énonciation. Par contre : ce jour-là, le lendemain, la semaine suivante..., sont des éléments qui représentent le moment de l'énoncé.

Exemples :

« Qu'avez-vous tous, **aujourd'hui**, à me soûler avec des allusions dont je ne vois pas le rapport avec ma situation ? »¹⁵⁷.

En passant devant l'hôtel qui avait appartenu à Lucky Luciano, j'ai pensé à mon père et je me suis demandé si son objection de conscience ne résultait pas de ce qu'il avait dû voir et entendre dans la brume traîtresse des milieux interlopes où souvent la vie d'une personne ne valait guère plus que le prix d'une cartouche¹⁵⁸

Le "je" pronom personnel sujet renvoie au narrateur qui emploie le passé composé qui marquent la postériorité par rapport au plus que parfait avec les verbes « se demander » et « penser » pour se rappeler de la vision de son père dont il avait parlé auparavant au début du texte. Une autre manière d'insister sur le refus de la situation à Cuba.

« Je ne réside plus **là-bas**. »¹⁵⁹. L'adverbe de lieu « là-bas » renvoie au lieu où se trouve le locuteur au moment où il parle.

« **Depuis 1959 et la révolution castriste** »¹⁶⁰. Les Indices temporels sont coupés de la situation d'énonciation.

« **Aujourd'hui**, combien ça me soulage que tu m'acceptes dans ta maison comme un ami »¹⁶¹

Indice temporel identifié dans le cadre de la situation d'énonciation.

¹⁵⁵ Ibid. p 273.

¹⁵⁶ *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p37.

¹⁵⁷ Ibid. p54.

¹⁵⁸ Ibid. p 74.

¹⁵⁹ Ibid. p 274.

¹⁶⁰ Ibid. p 55.

¹⁶¹ Ibid. p95.

3.3.3- Les embrayeurs spatiaux

L'énonciation se construit dans un lieu précis, autour duquel tournent les éléments énoncés. L'identification des déictiques spatiaux est donc primordiale pour la compréhension d'un énoncé.

Nous pouvons repérer selon Orecchioni, des expressions à emploi déictique, c'est à cette étape que nous pouvons dire que le locuteur est pris comme un point de repère. C'est pourquoi nous parlons de l'identification des déictiques et leurs valeurs qui sont à leurs tours considérés comme des éléments constitutifs de la situation de communication

Et également, faire le point sur d'autres expressions non-déictiques liées à un élément contextuel considéré comme point de repère. La plupart des linguistes emploient le mot de déictique au lieu d'embrayeur. Le mot grec (*deiktikos*) signifie démonstratif et vient du substantif *deixis*, l'acte de montrer. Selon la définition du dictionnaire cité supra. Cependant, il est préférable d'utiliser le nom de déictique pour l'embrayeur qui se manifeste par le locuteur d'un geste de monstration et qui marque à son tour sa présence. C'est l'exemple des démonstratifs.

- Les démonstratifs et adverbess de lieu :

L'adverbe de lieu renvoie au lieu où se trouve le locuteur tout en joignant le geste à la parole. « C'est le hasard. J'ignorais que tu étais **ici** »¹⁶², « Ce n'est pas le chanteur du Buena Vista, **là-bas** »¹⁶³. Les adverbess de lieu sont identifiés dans le cadre de la situation d'énonciation :

Ici renvoie à Playa Larga dans la province de Matanzas.

Là-bas renvoie à la Quinta un boulevard à Casa Blanca.

Dans « Les rues blafardes de **Casa Blanca** »¹⁶⁴, L'indice de lieu est coupé de la situation d'énonciation.

Les démonstratifs sont des termes qui désignent un objet se trouvant dans un lieu où il ya échange de parole qui peut s'accompagner aux gestes. Il expose ici aussi les deux valeurs, à savoir la valeur déictique et non-déictique, leur identification peut prendre comme point de repère la situation extralinguistique de l'énonciation, nous parlerons de la valeur déictique.

Comme marque et trace, ils sont présents dans un énoncé, donc, nous parlerons de référent

¹⁶² *Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p 289.

¹⁶³ Ibid. p 74.

¹⁶⁴ Ibid. p 252.

contextuel, qui indique une valeur non déictique.

- Le pronom démonstratif "ça"

« Une salle immense pour les concerts. Dégote-nous **ça** et je te ramènerai des touristes des quatre coins de la planète »¹⁶⁵. Le pronom démonstratif "ça" désigne un objet qui se situe dans un lieu d'un changement de communication. Le "ça" d'après les linguistes peut être répétitif dans la même phrase par opposition au déictique ici, il est possible de dire : Donne-moi ça et ça et ça aussi. Et impossible de dire : viens ici, ici et ici. D'où le terme de déictique qui est le mieux approprié.

3.3.4- Les adverbes de l'énonciation :

Ces adverbes sont incidents non à l'énoncé mais à l'énonciation : « Il ramasse un chapeau [...] et commence à se balancer **lentement** pour me signifier que notre entretien est terminé »¹⁶⁶ L'adverbe d'énonciation "lentement" porte sur le verbe "se balancer" et modifie son sens. Il est également porteur d'un sens non divulgué par le personnage en question Panchito mais par le narrateur : « me signifier que notre entretien est terminé ». Les gestes des personnages sont très significatifs et le narrateur nous met tout le temps au courant de leur portée.

« Tu me déçois, Juan. **Franchement**, là, tu exagères. Regarde-toi, voyons. Tu as l'âge de son grand- père »¹⁶⁷

L'adverbe est utilisé pour commencer un raisonnement, de la part de Panchito ici. L'adverbe ici porte sur l'énonciation.

« C'était **sans doute** le tueur en série qui s'attaquait aux noctambules isolés »¹⁶⁸. Il s'agit là d'un modalisateur qui porte sur l'énoncé.

Dans les exemples cités, l'adverbe porte sur l'énoncé et parfois sur l'énonciation. Car lorsque nous parlons, nous utilisons souvent des adverbes d'énonciation ou des infinitifs prépositionnels qui ont la même valeur et qui marque l'implication implicite du locuteur c'est le cas de notre corpus. Ces adverbes marquent généralement le déclenchement d'un raisonnement. Le fonctionnement des adverbes a toujours une incidence sémantique sur

¹⁶⁵ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 39.

¹⁶⁶ Ibid. p133.

¹⁶⁷ Ibid. p 178.

¹⁶⁸ Ibid. p 248.

l'énoncé et ceux qui figurent dans les exemples sont des modalisateurs qui marquent l'implication de l'auteur dans son discours.

N'oublions pas de signaler que toute forme de phrase est porteuse de modalisation : la phrase interrogative, injonctive, exclamative et même déclarative. Ces éléments peuvent nous servir dans la compréhension d'un énoncé et confirment qu'il ne peut pas être compris de façon isolée par contre, il faut le saisir au sein d'un ensemble d'énoncé que nous pouvons identifier dans les paraphrases et à l'intérieur desquels un choix d'énoncé est fait, par rapport aux conditions d'écriture et en prenant compte la situation d'énonciation.

À l'encontre de tout ce qui a été dit dans ce travail, nous avons constaté un grand changement dans le dernier chapitre de notre œuvre. En effet, notre narrateur adopte un autre registre pour nous faire part de sa vision des choses. Il ne veut plus dénoncer quoi que ce soit, il choisit de se réconcilier avec tout ce qui l'entoure, à commencer par lui-même. Un grand détour de l'écriture pour lequel nous avons décidé de faire un bilan afin de bien cerner la portée de notre corpus.

4- Après la dénonciation vient la réconciliation

Nous avons consacré tout le deuxième chapitre à la dénonciation que l'auteur a pris en charge envers le régime à Cuba et le non dit qui insinue son refus et son animosité envers la situation sociopolitique dans son pays d'origine. En effet, et dans une grande partie de se écrit, Yasmina Khadra s'est toujours lamenté sur son pays qui endure de longues années d'injustice qui perdurent, pris dans les mains de sangsues sans scrupule. De nombreuses œuvres son dédiées à cet objet, pourtant l'écrivain continue à nous faire voyager au-delà qu'en Algérie, c'est le cas de *Dieu n'habite pas la Havane* et s'il n'avait pas lui-même déclaré la grande ressemblance entre les deux pays, nous n'aurions certainement pas pu réaliser ce travail avec tant de certitude. L'écrivain a choisi Cuba pour écrire l'Algérie. Il retrace sa beauté par la description des lieux vestigiaux résistants au temps, par ses habitants aimables et hospitaliers malgré leurs insuffisances, c'est le cas de la sœur du narrateur Serena qui accueille plusieurs membres de sa famille sans rien leur demander en contre partie. Elle accepte d'accueillir Mayensi, la bien-aimée du narrateur sans trop poser de questions alors que cette dernière était dans un état effrayant avec ses vêtements tachés de sang : « Serena n'a pas hésité une seconde en voyant la jeune fille en pleurs et en sang. Elle n'a pas posé de questions. Elle a juste lâché "pauvre fille !" avant de conduire l'inconnue dans la salle de bains »¹⁶⁹.

¹⁶⁹*Dieu n'habite pas la Havane*, Op.cit, p126

Chapitre II : Du dit au non-dit

Serena est le symbole de la mère protectrice au grand cœur qui pardonne toutes les erreurs, cette image n'est pas exclusive au cubains, la mère algérienne est tout aussi parfaite pour ce rôle. L'auteur n'a omis aucune catégorie de cette société, les jeunes sont très évoqués dans son texte à commencer par son fils Ricardo et sa fille Isabel. Nous dirons donc qu'il s'adresse à tous les jeunes comme s'ils étaient tous ses propres enfants. Ricardo ne fait rien de ses journées et passe son temps à attendre sa délivrance par une lettre de la part de cette petite amie qui a épousé un européen et a émigré avec lui. Elle avait promis à Ricardo de lui régler ses papiers pour qu'il puisse quitter le pays. Le narrateur se sent inutile face à cette situation. Il ne peut plus communiquer avec son fils ni gagner sa confiance après le divorce avec sa mère, il le regarde entrain de faner dès son jeune âge, sans travail ni ambition dans ce pays qui est telle une prison pour lui. Quant à Isabel, elle ne voit aucun intérêt à continuer ses études à l'université :

Isabel ne compte pas poursuivre ses études à l'université. À quoi bon décrocher un diplôme pour gagner moins qu'un vendeur à la sauvette, argue-t-elle. Son rêve de devenir hôtesse de l'air s'est envolé, lui aussi. Elle veut se marier et habiter chez ses beaux-parents à Miami¹⁷⁰

Beaucoup d'étudiants algériens se retrouvent dans la même situation, après tant d'années d'études ils n'arrivent pas à décrocher un poste de travail et s'ils en trouvent c'est avec un salaire qui ne fait même pas le un cinquième du salaire d'un commerçant qui n'a jamais fait d'étude ! Tout ce que veulent ces jeunes c'est quitter le pays.

Panchito est presque de la même génération que le narrateur, meilleurs amis mais que les idées mettent souvent en désaccord. Selon le narrateur Panchito a tellement grimpé très haut dans son jeune âge que la chute l'a rendu insensible à tout ce qui peut lui arriver dans la vie. Il prend les choses comme elles viennent sans trop se prendre la tête. A l'image des retraités algériens qui passent leur journées à observer les passants devant un café attendant quelque chose dont personne n'ose parler ; leur tour. Une vérité très atroce que nous retrouvons aussi avec la notion du temps comme maître suprême qui emporte tout sur son chemin : « Je ne crois qu'en un seul Dieu, unique et incontestable, celui qui fait et défait toutes choses en ce monde : le Temps »¹⁷¹. Le narrateur nous décrit Cuba comme un pays qui est tiraillé d'un côté par les tyrans et de l'autre par le temps qui la rend amer et sans lendemain, tout en visant L'Algérie. L'élite est marginalisée pour ne pas déranger le pouvoir tel que l'auteur le montre

¹⁷⁰Ibid. p 272.

¹⁷¹ Dieu n'habite pas la Havane, Op.cit, p 70.

Chapitre II : Du dit au non-dit

avec des personnages doués d'intelligence et d'un talent imbattable mais qui ont été mis à l'écart, chassés par les autorités puisqu'ils n'étaient pas conformes au modèle de cette dictature, tel que Manuel B. Harvas qui donne du fil à retordre à l'état.

Le narrateur déchiré entre sa relation qui n'aboutit pas et son talent non reconnu, décrit et dénonce avec ardeur la subversion autour de lui et combien les protagonistes en souffrent. Le dénouement de l'histoire se fait avec un grand changement, non celui que Juan désirait mais il en est quand même satisfait. En effet, le dernier chapitre est marqué par un grand bouleversement, quand le narrateur rencontre Mayensi sa bien-aimée et après sa tentative de le tuer tout a changé. Mayensi a fini par retrouver une vie normale, s'est mariée et a eu un bébé. Juan cesse de poursuivre ses traces, il l'aimait tellement qu'il finit par accepter de lui donner sa liberté. La vie reprend son cours, Juan s'est réconcilié avec ses deux enfants Ricardo et Isabel :

La vie reprend ses droits sur les êtres et les choses. Les naissances se substituent aux décès ; certaines familles s'agrandissent, d'autres s'effilochent, mais Casa Blanca demeure égale à elle-même, avec ses chahuts d'enfants pendant la matinée et, l'après-midi, ses siestes post-digestives aussi sacrées qu'un rite vaudou¹⁷²

Le ton de la narration change et nous percevons une sorte de sagesse dans les propos de Juan comme s'il s'était substitué à son ami et conseiller Panchito. Il est recruté dans un groupe et fait de nouveau déchaîner les foules cependant, il ne manque pas de mentionner que les danseuses dans son groupe avaient toutes des diplômes universitaires mais comme il l'avait bien précisé auparavant : travailler comme vendeur rapportait mieux que d'être recruté avec un diplôme.

Après tant d'année de déni de son talent, son groupe est enfin pris au sérieux par l'état :

À Cuba, on déroule rarement le tapis rouge, mais on n'oublie pas le bouquet de fleurs. Notre groupe est reçu partout comme une visite officielle et Paco n'omet guère de le souligner " L'État ne vous néglige pas, répète-t-il à chaque escale. Il vous apporte la fête jusque sous vos toits"¹⁷³

Don Fuego a de nouveau renoué avec la musique puisque son rêve tant attendu se réalise ; les agences acceptèrent de l'enregistrer dans des studios grâce à sa chanson « Don Fuego » dont les paroles lui ont été dédiées par Mayensi avant leur rupture. C'était son heure de gloire mais

¹⁷² Ibid. p 272.

¹⁷³ Ibid. p 276.

Chapitre II : Du dit au non-dit

après leur rencontre les choses changent, Juan veut seulement vivre le reste de ses jours en paix et prendre les choses comme elles viennent. Il ne veut plus nager à contre-courant ou réclamer l'absolu. Les dernières paroles du chapitre final sont une remise en question totale de sa vision et de son existence, le narrateur ne veut plus réclamer ou dénoncer quoi que ce soit, il lui suffit que les enfants des paysans dans les hameaux perdus chantonne « Don Fuego » à l'infini.

Dans un roman qui traite une idéologie politique ou sociale, l'écrivain évite avec rigueur d'intervenir dans son discours. Il se cache derrière les personnages, pour pouvoir révéler ses pensées les plus profondes. Il va se comporter alors en auteur omniscient.

Bien sûr, Y. Khadra a pu transmettre son message tout en s'impliquant dans son texte d'une manière implicite malgré la présence du "je" qui renvoie au narrateur. Les embrayeurs et les déictiques nous ont également fourni des indices sur une certaine expérience vécue par l'auteur. Le talent de ce dernier réside dans son aptitude à joindre deux stratégies qui, en temps normal, s'avèrent totalement contradictoires ; l'engagement authentique poussant le lecteur à oublier qu'il a à faire à une œuvre de fiction en usant toute forme de dénonciation et en déclarant clairement les positions de ses acteurs et par conséquent sa propre position sur la situation sociopolitique à Cuba. Et la discrétion de l'auteur en glissant implicitement un inventaire permettant de déduire qu'il ne s'agit ni plus ni moins que de son pays d'origine : l'Algérie. L'auteur a choisi cette fois-ci d'adopter un autre registre pour dire ce qu'il avait toujours dit auparavant, il a choisi le non-dit.

CONCLUSION GÉNÉRALE

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. Nous avons donc tenté de faire découvrir pourquoi et comment l'auteur a décidé de changer sa manière d'écrire pour dénoncer le système sociopolitique de son pays en s'installant sur un autre. Relever et identifier les nouvelles stratégies mises en œuvre par l'auteur, s'est avéré prioritaire à nos yeux pour pouvoir apporter des réponses à nos questionnements.

A travers notre recherche, nous avons constaté dès le début la présence permanente de deux fils conducteurs : la poétique et le politique qui suggèrent eux-mêmes plusieurs connotations. L'auteur évoque une conception unitaire du régime politique d'une manière explicite. Il tente de dénoncer la réalité vécue par les habitants de Cuba à travers des thèmes conjoncturels et une créativité innovatrice.

L'évolution stylistique et générique de l'écriture varie en permanence en bouleversant les scènes d'énonciation pour servir un objectif politique et littéraire. Y. Khadra dans sa vocation montre aussi que l'art d'écrire est pensé comme refuge à tout écrivain qui veut guérir les maux par les mots.

De ce fait là, son roman semble s'inspirer de l'esthétique réaliste, se servant de l'actualité comme éléments principal bien qu'il s'agisse d'une création littéraire dont la fiction reste la composante dominante. En effet, le roman fait partie de la littérature, de par le ton, le rythme, les figures de style et la pensée qui foisonnent dans le texte ; mais également de la fiction,

Conclusion générale

puisqu' il appartient au genre romanesque vu sa structure et sa forme, ce qui lui confère une cohésion et une complémentarité, contribuant à l'illusion de l'achèvement des faits et des vies relatées. Notre travail était réparti en deux chapitres, une analyse qui va tenter de répondre à plusieurs questions en tenant compte de quelques hypothèses de départ : quelles sont les finalités du choix d'un nouvel espace mettant au jour un nouveau régime avec des maux dont souffre aujourd'hui la société algérienne (pays d'origine de l'écrivain) au lendemain de la guerre civile ? S'agit-il de la biographie comme genre littéraire choisi par l'auteur ou d'un personnage de fiction ? Pouvons-nous parler de déformation de la réalité ou d'un talent d'en créer une représentation symbolique authentique ?

Dans un second temps nous avons essayé de rassembler tous les éléments obtenus pour pouvoir confirmer ou infirmer ces hypothèses.

Dans le premier chapitre 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. L'auteur a eu recours à cette stratégie pour dire le non-dit, pour dénoncer la corruption et l'abus du pouvoir devenu une monnaie courante à Cuba tout en faisant référence à son pays d'origine, vu la ressemblance qui existe entre les deux pays. Le choix d'un chanteur dont les traces figurent encore dans la vraie vie et la volonté de déformer son récit pour en faire un personnage unique, les faits réels évoqués pour faire aboutir son histoire par l'Histoire et y intégrer sa propre personne afin de nous faire part de son propre parcours. Tant d'éléments que nous avons pu récolter pour repérer le fils conducteur de ce double jeu subtil que l'auteur n'avait finalement adopté que pour servir une dimension politique, pour dire autrement ce qu'il avait toujours dit sans réserve.

Dans le second chapitre nous avons opté pour une approche poétique, cette dernière a pu confirmer tout le reste des hypothèses, en ce sens nous sommes arrivées au résultat que notre corpus présente une littérature symbolisant une réalité sociopolitique conflictuelle à Cuba semblable à celle qui existe en Algérie. Dans cette deuxième partie nous avons insisté sur les deux concepts « poétique » et « politique » à travers l'esthétique de l'écriture ayant contribué à expliciter les positions idéologiques, politiques et sociales ainsi que la marque personnelle du narrateur qui fait référence à la présence implicite du locuteur. A ce propos, nous avons conclu que le fond d'un texte est porteur de sens et que la forme montre clairement la marque du narrateur ainsi que l'apparition implicite du destinataire visé. Cette stratégie a permis de

Conclusion générale

rendre le non-dit plus clair, plus expressif et plus convaincant tout en nous impressionnant par les différentes images séduisantes.

Nous avons noté que l'une des caractéristiques du texte de Y. Khadra, est l'utilisation des procédés énonciatifs pour rapporter les pensées de son personnage principale, délimiter l'énonciateur et le Co-énonciateur et nous faire part de son véritable destinataire

L'auteur a choisi l'insinuation et le sous-entendu pour se reproduire à sa guise et dénoncer le mépris et le dégoût qu'il éprouve envers la situation de son pays. Il vise l'Algérie qui se tient en reflet sur un autre continent : Le pouvoir entre les mains des médiocres, la société qui subit les répercussions de l'anarchie et une pseudo-démocratie qui exerce le pouvoir sur le peuple.

Ce chapitre s'achève sur ce que nous avons appelé la réconciliation, une première dans l'écriture Khadrienne. En effet, le narrateur se montre très sage à la fin du roman, il affirme ne rien en vouloir à personne en décidant de ne plus vouloir nager « contre-courant ». Le ton de la dénonciation s'apaise, les erreurs sont reconnues et l'égo insatiable de notre narrateur se contente que le monde se souvienne de lui sans trop de chahut.

Notre travail nous a permis de montrer que la littérature reste le lieu, par excellence, où l'homme peut se montrer intuitivement lucide et profond dans l'analyse globale d'une quelconque situation. Lieu préférable pour pouvoir faire les échanges entre le littéral et le symbolique, entre le fictionnel et le factuel.

Néanmoins, il reste un questionnement auquel nous n'avons pas pu trouver de réponse et qui consiste à préciser pourquoi l'auteur avait décidé de faire un grand détour dans son écriture vers la fin du roman ? La réconciliation est-elle un choix personnel pour se mettre à l'abri ou la fin naturelle de tous les conflits ayant perduré malgré de longs acharnements ? 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.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

KHADRA, Yasmina (2016). *Dieu n'habite pas la Havane*, Casbah, Alger.

Ouvrages théoriques

ADAM, Jean- Michel (1996). *Le récit*, coll. «que sais-je ?», 5^{ème} édition, Paris, Presse Universitaire de France.

BARTHES. Roland, BERGANI. L, Hamon. Ph, RIFFATERRE. M, WATT. I (1982). *Littérature et réalité*, Ed Du Seuil, Paris.

BARTHES, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de nouveaux Essais Critiques, Le Seuil, Points.

BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de la linguistique générale I*, Gallimard, Paris.

BENVENISTE, Émile (1974). *Problème de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.

BERTHELOT, Francis (1997). *Le corps du héros*. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque. Paris, Nathan, (coll, le texte à l'œuvre).

BRAUD, Philippe (1990). *La Science politique*, Paris, Presses universitaires de France, [1982].

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, édition de Minuit, Pris, 1984, cité par Hasna Nezari, mémoire de magister, Situation énonciative dans le récit de fiction, le pronom « je » entre narrateur et auteur, 2011.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, (2002). *Introduction à l'analyse stylistique*, Nathan /VUEF, Paris.

GENETTE, Gérard (1972). *Figure III*, éd Seuil, coll point.

GENETTE, Gérard (1987). *Introduction à l'architexte*, Le seuil.

GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*, Coll. « poétique ». Seuil.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, collection «poétique », Seuil.

JOUBE, Vincent, (1998). *L'effet personnage dans le roman*, coll. écriture, 2^{ème} édition, Paris, Presses Université de Paris.

LALANDE, André (1926). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.

Bibliographie

- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours Littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). volum collectif, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumaine).
- MOUNIN, Georges, cité par SEOUD Amor, *Littérature et didactique*, Ed, Didier, Paris 1996.
- ORECCHIONI, Catherine-Kerbrat (1999). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Amon colin, Paris.
- REUTER, Yves (2000). *Introduction à l'analyse du roman*, 2ème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan.
- RETEUR, Yves (1997). *L'analyse du récit*, éd Dunod, Paris.
- REUTER, Yves (2001). *L'analyse du récit*, 2^oème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Edition Nathan.
- SCHOTT-BOURGET, Véronique (1994), *Approche de la linguistique*, Paris. Nathan.
- SIOUFFI Gille, RAEMDONCK DanVan (2012). *100 fiches pour comprendre la linguistique*, 4^{ème} édition, Bréal.
- TOMACHEVSKI, Boris (1965), *Thématique*, dans *Théorie de la littérature*, Todorov, Paris, Seuil.

Sitographie

- http://asl.univ-montp3.fr/L108-09/S1/E11SLL1/cours/2-Enonce-enonciation_synth.pdf. 25.05.1018.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Ferrer 18.02.18
- https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Havane#D%C3%A9mographie 18.02.18
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_\(litt%C3%A9rature\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pigraphe_(litt%C3%A9rature)) 24.05.2018
- <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette> 03.02.2018
- <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/v/violence> 16.02.2018
- <https://www.babelio.com/livres/Collet-Basho-maitre-de-Haiku/240439#critiques> 25.01.2018
- https://www.ccdmd.qc.ca/media/lect_2_2-3Lecture.pdf 11.05.2018
- <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> 23.01.2018
- <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp> 23.01.2018

<http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp> 13.02.18

https://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU 25.01.2018

Dictionnaires

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (2002), *Dictionnaire d'Analyse De Discours*, seuil, Paris.

DUBOIS, Jean (2002). *Dictionnaire De linguistique générale*, Paris.

Le Robert micro-27 (1996). Rue la Glacière, Paris XIII°.

Articles

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

HEBERT, Louis (2006). « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec).

Le MONDE du 30 janvier.1976.p.18.

TODOROV, Tzvetan (1970). « Problème de l'énonciation », *langages*, cité par *littérature* 13 BENVENISTE, n°17, p80.

Autres œuvres consultées

FLAUBERT, Gustave (1893), *Au cœur simple*, in *Trois contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle.

KHADRA, Yasmina (2017). *ليس لها فانا رب يحميها*, Edition Hachette Antoine Naoufel.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

CHAPITRE I :

De l'auteur à l'œuvre.

1. Analyse des éléments para-textuels.....	4
1.1- Le para-texte	4
1.1.1- Un titre provocateur.....	5
1.1.2- l'illustration.....	6
1.1.3- l'épigraphe.....	7
1.1.4-L'incipit.....	8
1.2- l'œuvre et son contexte de production.....	9
1.2.1- Les prémisses de l'écriture de dénonciation et ancrage de l'œuvre.....	9
1.2.2- Inscription dans l'Histoire.....	9
- La littérature de résistance-dialogue.....	9
- La littérature de combat.....	10
- la littérature de renouvellement.....	10
- La littérature de l'urgence.....	10
2. Etude narratologique.....	10
2.1- le niveau figuratif.....	11
2.1.1- Les personnages	12
- Le héros, le narrateur et l'auteur.....	13
- Juan Del monte Jonava.....	15
- Mayensi.....	16
- Panchito	17
2.1.2- Le modèle actanciel selon Greimas.....	18
2.1.3- La ville, La Havane.....	19
2.1.4- La description.....	22
2.2- Le niveau narratif.....	25
2.2.1- Histoire /narration/récit.....	25
2.2.2-La narration.....	26
2.2.3-Le statut de la narration	26

-La focalisation.....	26
2.2.4- Les modes de la représentation narrative.....	28
2.2.5- Le temps.....	28
- Les fonctions du temps.....	29
2.2.6- l'espace.....	30
-Les fonctions de l'espace.....	31
2.2.7- Définition du récit et de la narration.....	32
- La vitesse de la narration.....	33
- l'ordre.....	33
-La durée.....	34
- La fréquence.....	34
- Le mode.....	34
- La voix.....	34
2.2.8-l'auteur/narrateur/ narrataire/personnage.....	35
2.3- L e niveau thématique.....	37
2.3.1- La violence.....	38
3. Histoire et histoire, factuel et fictionnel	41

CHAPITRE II :

Du dit au non-dit.

1. la littérature et le politique.....	46
2. La poétique au service du politique.....	46
2.1- Les figures de style	51
2.2-1 Les figures d'analogie.....	52
- La métaphore.....	54
- la Comparaison.....	54
2.2-2 Les figures de substitution.....	55
- La Métonymie.....	55
-La Périphrase.....	56
2.1-3 Les figures de style de l'insistance ou de l'atténuation.....	56
-l'Hyperbole.....	56
-La litote.....	57
- L'anaphore.....	57

-L'Accumulation.....	58
- La redondance pour dénoncer des régimes totalitaires.....	58
- Le Parallélisme	59
2.1.4- Les figures d'opposition.....	60
-l'Antithèse.....	60
-le Chiasme.....	60
3. De l'énoncé à l'énonciation.....	61
3.1- La différence énoncé/ énonciation.....	64
- Enoncé/phrased	65
3.2- La situation de l'énonciation.....	66
3.3- Les instances de discours (Les embrayeurs et les déictiques).....	68
3.3.1- Les embrayeurs subjectifs.....	70
- Le repère de subjectivité.....	70
- La subjectivité.....	71
- La Personne et la non-personne.....	72
- La personne.....	74
- La non-personne.....	75
3.3.2 - Les embrayeurs temporels.....	76
- Les temps verbaux.....	76
- Les circonstants temporels.....	77
3.3.3 - Les embrayeurs spatiaux.....	78
- Les démonstratifs et les adverbes de lieu.....	78
- le pronom démonstratif "ça"	79
3.3.4 - Les adverbes de l'énonciation.....	79
4. Après la dénonciation vient la réconciliation.....	80
Conclusion générale.....	84

Résumé du mémoire

L'œuvre de Yasmina Khadra *Dieu n'habite pas la Havane* raconte l'histoire de Don Fuego, un chanteur cubain qui survit au désarroi dû au chômage et au climat tendu du régime castriste en s'accrochant désespérément à un amour qui n'aboutit pas.

L'auteur a eu recours au brassage factuel / fictionnel afin de retracer une réalité atroce où il fait allusion à sa propre personne et à son propre vécu, et pour mettre en avant la dimension politique de son œuvre.

Notre objectif est de soulever l'énigme des analogies entre les deux pays (Algérie et Cuba).

A travers une analyse narratologique, nous tentons d'expliquer l'entrelacement des notions de fiction et du réel et la manière dont elles s'inscrivent dans le texte Khadrien.

Notre travail a pour intérêt de mettre en évidence, par l'approche poétique, le pouvoir symbolique des mots, comme stratégie pour dire le non-dit, afin de dénoncer la corruption, la violence et l'abus du pouvoir à Cuba tout en faisant référence à l'Algérie.

Ainsi, nous relevons trois formes qui serviront l'écriture de dénonciation dans le roman de Yasmina Khadra : le factuel, le fictionnel et le politique.

Summary of the thesis:

The work of Yasmina Khadra "God does not live in Havana" tells a story of Don FUEGO, a Cuban singer who survived the disarray of unemployment and the tense atmosphere of the Castro regime clinging to a love that does not succeed.

The author used factual / fictional mixing to trace an atrocious reality in which he refers to his own person and experience, and to highlight the political dimension of his work.

Our aim is to raise the enigma of analogies between the two countries (Algeria and Cuba).

Through a narratological analysis, we try to explain the intertwining of the notions of fiction and reality and the way in which they fit into the Khadrian text.

Our work is to highlight, through the poetic approach, the symbolic power of words, as a strategy for saying the unsaid, in order to denounce corruption, violence and abuse of power in Cuba while making reference to Algeria.

Thus, we note three forms that will serve the writing of denunciation in the novel of **Yasmina KHADRA**: the Factual, the Fictional and the Political.

قصة المغني الكوبي دون (Dieu n'habite pas la Havane) "يروى كتاب ياسمينه خضرا " "ليس لها فانا رب يحميها فويغو الذي نجا من الفوضى الناجمة عن البطالة وعن الجو المتوتر لنظام كاسترو بتشبهه حد اليأس بحب لا يؤدي لشيء وقد لجأ الكاتب الى مزيج من واقعية وخيال ليروي واقعا مؤلما لمح من خلاله لشخصيته وتجربته المعاشة، ولإبراز الأبعاد السياسية لكتابه.

(ولعل هدفنا من خلال هذا هو إثارة لغز أوجه التشابه بين البلدين (الجزائر وكوبا).

فمن خلال تحليل سردي، نحاول شرح تداخل مفاهيم الخيال والواقع والطريقة التي وردت بها داخل نص خضرا

وتكمن أهمية هذا العمل في إبراز القوة الرمزية للكلمات، من خلال النهج الشعري، كاستراتيجية لقول الذي لا يجب قوله، من أجل كشف الفساد والعنف وسوء استعمال السلطة في كوبا مع التلميح إلى الجزائر

وهكذا نلاحظ ثلاثة أشكال تخدم كتابة التنديد في رواية ياسمينه خضرا، هي: الواقع والخيال والسياسية