

République Algérienne Démocratique
et Populaire.

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique.

Université 8 Mai 1945 Guelma.

Faculté des Lettres et des Langues.

Département des lettres et de la langue
française.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة الفرنسية

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme
De Master en Littérature et Civilisation française**

Intitulé :

***Poésie, musique et médiation dans "Dieu n'habite pas la Havane"
de Yasmina Khadra***

Présenté par : Mme Boukredine Samira

Sous la direction de: Mme Laib Nadjat

Membres du jury

Présidente : Mme Maafa Amel (MCB) université 8 mai 1945, Guelma

Rapporteur : Mme Laib Nadjat (MAA) université 8 mai 1945, Guelma

Examineur : M Ait kaci Omar (MAA) université 8 mai 1945, Guelma

Année d'étude 2017/2018

République Algérienne Démocratique
et Populaire.

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique.

Université 8 Mai 1945 Guelma.

Faculté des Lettres et des Langues.

Département des lettres et de la langue
française.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة الفرنسية

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme
De Master en Littérature et Civilisation française**

Intitulé :

***Poésie, musique et médiation dans "Dieu n'habite pas la Havane"
de Yasmina Khadra***

Présenté par : Mme Boukredine Samira

Sous la direction de: Mme Laib Nadjat

Membres du jury

Présidente : Mme Maafa Amel (MCB) université 8 mai 1945, Guelma

Rapporteur : Mme Laib Nadjat (MAA) université 8 mai 1945, Guelma

Examineur : M Ait kaci Omar (MAA) université 8 mai 1945, Guelma

Année d'étude 2017/2018

Dédicace

Je dédie ce modeste mémoire de master à mes deux petits adorables neveux Souadkia Karim et Mohamed Anis, à mes deux chères sœurs Boukredine Nacira , Nacima , à ma chère mère à mon défunt père, à mon aimable époux Oudainia Layachi , à toute l'équipe pédagogique du CEM Saleh Makhloufi , à tous mes élèves de 4^{ème}A.M. de 2012 à 2018 et à mes très chers jeunes collègues de l'université de Guelma pour leur grande sympathie et leur soutien moral.

Remerciements

Je remercie sincèrement toute l'équipe du département de français pour leur dévouement et leur sincérité dans l'accomplissement de cette noble tâche. Je leur suis grée pour leur soutien durant ce parcours pour que je puisse achever mes études supérieures. Je remercie également ma directrice Mademoiselle Laïb Najet pour sa contribution à l'élaboration de ce modeste mémoire. J'exprime ma gratitude envers tous les professeurs de l'université du 08 mai 1945 du département de français pour leur sérieux et leur passion dans la recherche universitaire qu' ils nous ont transmise durant ces cinq dernières années ainsi que les efforts qu' ils ont déployés pour nous encourager à mener ce travail à terme.

Résumé

A travers cette étude, nous avons décelé la relation existant entre la poésie et musique qui sont conjointement liées par les lettres et les sons (l'écrit et l'oral). Et comment cette poésie musicale est substituée par la voix humaine qui est une performance médiatisée par les percussions qui se réfèrent à la pensée des afro-cubains. Cette musique dénonce le régime politique castriste abolissant l'identité ethnique. C'est pourquoi le pouvoir et l'art s'autoproclament polythéiste.

Abstract

Through this study, we have identified the relationship between poetry and music that are jointly linked by letters and sounds (written and spoken). And how this musical poetry is substituted by the human voice which is a performance mediated by the percussions that refer to the thought of Afro-Cubans. This music denounces the Castroist political regime abolishing ethnic identity. This is why power and art proclaim themselves polytheistic.

ملخص

من خلال هذه الدراسة ، حددنا العلاقة بين الشعر والموسيقى المرتبطة بشكل مشترك بالحروف والأصوات (المكتوبة والمنطوقة) . وكيف يتم استبدال هذا الشعر الموسيقي بالصوت البشري الذي هو عبارة عن أداء بواسطة الآلات التي تشير إلى فكرة الكوبيين الأفارقة . هذه الموسيقى تدين نظام الديكتاتوري السياسي الذي يلغي الهوية العرقية . هذا هو السبب في أن القوة والفن يعلنان أنفسهما شريكين.

Table des matières

Dédicace

Remerciements

Résumé

Introduction1

Chapitre I

1- Rapport entre la poésie et la musique5

1-1 La poésie musicale.....5

1-2 Le rythme entre poésie et musique.....10

1-3 La performance musicale.....13

1-4 La poésie comme chanson médiatisée.....16

Chapitre II

2- Relation entre les personnages et l'espace.....22

2- 1 Le statut du personnage.....22

2-2 Le personnage comme acteur social.....23

2-3 Le « être » du personnage.....24

2-4 Le « dire » du personnage.....26

2-5 Le « faire » du personnage.....28

2-6 L'éthique du personnage.....29

3- L'espace.....31

3- 1 L'espace d'enfermement.....34

3 -2 L'espace rituel.....37

3-3 L'espace médiatisé.....38

Chapitre III

4- La poétique du titre et de l'épigraphe40

4- 1 La poétique du titre.....40

4- 2 Etude du titre.....	41
5- L'épigraphe	
5-1 Définition du concept.....	44
5-2 L'épigraphe de Bashō.....	44
Conclusion	46
Références bibliographiques et sitographie	48
Annexe.....	50

Introduction

Introduction

La littérature algérienne, d'expression française, à l'ère du XXI^{ème} siècle, affirme son universalité humaniste. Le roman algérien, par sa beauté esthétique, offre un métissage civilisationnel et culturel.

Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohamed Moulessehoul, écrivain algérien, appartenant à la troisième génération de l'écriture d'urgence, par son engagement et par son militantisme en faveur des nations où la dictature règne sous toutes les formes de violence, de corruption, il est le porte-parole des peuples opprimés. Il traite dans ses ouvrages de différents thèmes conflictuels socio-politique et géopolitique tels que « Les Hirondelles de Kaboul » en 2002, « L'Attentat » en 2005, « Les Sirènes de Bagdad » en 2006. Il dénonce la violence du terrorisme en Afghanistan et au Moyen-Orient. En 2005, il publie « La Dernière Nuit du Rais » où des peuples arabes se sont soulevés contre la dictature du pouvoir en Afrique du nord telles que la Tunisie, la Libye et l'Égypte et qu'on a surnommé « Le printemps arabe ».

Cependant, dans son roman « Dieu n'habite pas la Havane », publié en 2016, aux éditions Julliard, Yasmina Khadra, nous emmène vers un autre continent, de l'autre côté de l'Atlantique, aux îles des Caraïbes, à la Havane, la capitale de Cuba. Dans un cadre de festivité musicale, de danse et d'exaltation du corps, l'auteur nous transporte dans un espace où le divertissement est le seul fruit économique. L'auteur nous cite des personnages illustres pour produire l'effet du réel. Par sa conception poétique, il fait référence à l'idéologie marxiste qui est le substitut de tout culte religieux. Cette politique est traduite par la musique comme espace de divertissement, pour détourner le peuple du sérieux et en faire un produit économique et touristique.

En effet, cela n'empêche pas, Don Fuego, après ses conflits internes et externes de changer de vision. Il arpente toutes les rues de la ville, à la quête d'un emploi comme chanteur. C'est ainsi qu'il rencontre la jeune et ravissante

Mayensi dans son refuge, dans un tram abandonné datant de la révolution de 1959, lors de la chute de Batista. Notre héros fera une ascension miraculeuse et exaucera son vœu le plus cher grâce à la jeune fille. Il deviendra une voix éternelle à travers le continent. Ainsi, l'auteur, dans son œuvre romanesque, s'inspire d'une nouvelle forme artistique : la poésie et la musique, ces deux arts voués aux sentiments de l'être et à sa sensibilité émotive.

A travers ce roman, notre motivation s'est portée sur la poésie de Mayensi écrite en hommage à Don Fuego, lors de sa rencontre avec le poète Manuel B. Harvas. Don Fuego, ayant surmonté toutes les tragédies, a mis en musique et en chanson sa poésie. Cette union entre ces deux modes d'expression donne naissance à une valeur historique incontournable.

Notre étude se porte sur la relation poésie/musique. Nous allons donc tenter de démontrer comment ces deux formes artistiques peuvent se rallier sur le plan de l'écrit et de l'oral avec les musicalités rythmiques, les assonances, les rimes et les allitérations qui se transforment en sons (musique et chant).

Par ailleurs, ses sons sont traduits par l'organe vibrant du corps qui est la voix humaine, ainsi que les substituts du corps et les percussions instrumentales. Toutes ces performances musicales à travers la médiation de la poésie chantée déploient une rhétorique politique pour faire référence à l'identité culturelle sur l'appartenance par rapport à la collectivité et au pouvoir. En effet, la poésie entretient des rapports qui ont un fond symbolique propre à la musique rituelle.

La présence de la musique garantit le déroulement des rituels traditionnels que la communauté continue d'exercer pour prouver son existence dans la Havane, cette espace réduit. Ce lieu évoque des difficultés politiques, économiques, sociales et humaines entre une société multi-ethnique. Ainsi la question qui se pose est : Comment la poésie s'associe-t-

elle à la musique ? Alors que nous pensons logiquement et nécessairement que la poésie et la musique étaient deux arts indissociables depuis la Grèce antique remontant aux chants d'Homère. Cependant les mots se transforment en sons pour créer une mélodie que l'ouïe pour charmer le récepteur. De même la poésie écrite devient une poésie orale chantée.

A partir de cette problématique, nous avons fait appel à la théorie de Paul Zumthor « Dans l'introduction à la poésie orale » où il distingue plusieurs stades entre la relation de l'oral et de l'écrit : L'oralité « primaire » indépendante de l'écrit, l'oralité « mixte » et l'oralité « seconde ».¹

Alors que selon Henri Meschonnic écrit « Il y a ainsi plus qu'une continuité entre l'écrit et la diction. Il y a cette diction parce qu'il y a cette lecture. »²

Donc, il pense que la communication orale est le vecteur médiatique en s'inspirant des travaux de Marshall McLuhan dans son chapitre « Oralité et écriture ». Il donne l'exemple de la structure verbale propre à la tradition orale, dans l'époque d'Homère du passage de l'oralité à l'intériorisation de l'écriture.

Toutefois, l'espace occupe une place prépondérante dans l'œuvre romanesque où l'enchantement succède au désenchantement. Ces relations qu'entretiennent ces personnages avec l'espace, sont complexes, problématiques et ambiguës. Ainsi Don Fuego, dans sa déchéance prend conscience des problèmes d'une jeunesse anéantie par le pouvoir castriste et par la privatisation où l'impérialisme s'investit pour s'appropriier les lieux historiques.

¹ Paul Zumthor, La Lettre et la Voix, de La Littérature Médiévale, Paris, éditions du seuil, 1987,34(...)

p.18-19, les stades incluent l'écrit à des degrés divers : l'oral peut se concevoir en total indépendance, et l'œuvre n'être l'objet que d'une transmission orale qui fait appel à la mémoire et en favorise la mouvance, il peut subir une influence partielle de l'écrit débouchant par exemple sur un écrit, l'oralité est seconde quant elle se recompose à partir de l'écriture.

² Henri Meschonnic , « Qu'est-ce que l'oralité ? », op.cit.,p16, à propos d'une critique de Barthes qui prétend que le corps se perd dans le passage à l'écrit (cliché de la lettre morte) dans :Roland Barthes, Le Grain de La Voix, Entretiens 1962.1980.,Seuil,1981.

Parallèlement, dans cet espace paradisiaque, le feu de la joie se consume pour se transformer en enfer pour les autochtones. Livrés à eux-mêmes, sur cette île contrôlée et interdite, ils sont sans foi et ni loi. La Havane, lieu hostile et mystique où les afro-cubains dévoilent leur enracinement à travers la musique ancestrale.

Dans notre premier chapitre, nous aborderons tout d'abord la relation existant entre ces deux formes artistiques du point de vue de la performance, du rythme et de la médiation. Pour cela, nous avons exploité les théories Paul Zumthor, « Introduction à la poésie orale » et de Henri Meschonnic dans le « Traité du rythme ».

Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous verrons la relation entre les personnages et l'espace en tant que lieu de performance, de musique et de culte religieux où la géopolitique s'ancre pour détourner le peuple de son identité. Nous nous inspirerons de quelques théoriciens tels que Philippe Hamon dans « Introduction à l'analyse descriptive », Vincent Jouve « L'effet - personnage dans le roman » et Henri Mitterrand « Le discours du Roman ».

Et enfin, nous clôturons notre troisième chapitre par la poétique du titre, selon Gérard Genette dans son ouvrage « Les Titres ». Le titre est élément accrocheur qui a une valeur publicitaire et commerciale. Dons « Dieu n'habite pas la Havane » est une métaphore qui fait entrer Dieu en scène romanesque, ce titre fait référence à une pensée philosophique et théologique. Alors que l'épigraphe de Bashō, le Haïku un petit poème écrit en prose citant la libellule, un insecte désignant le Japon comme « l'île de la libellule » au levant, le pays de la lumière et de la technologie et la Havane au couchant, le pays de l'obscurantisme.

Chapitre I

Rapport entre la poésie et musique

1- Rapport poésie/musique

La poésie et la musique sont deux arts conjointement liées qui se rapprochent par leurs sonorités rythmiques.

Toutefois, nous allons aborder dans ce chapitre l'apport du texte poétique et de sa musicalité. Et comment les mots deviennent – ils des sons ? Et comment ces sonorités se produisent-elles ? Nous allons faire appel à quelques théoriciens pour cerner ce problème et essayer de répondre à notre problématique pour examiner le lien existant entre ces deux formes afin de dégager le lieu du rythme, de la performance et de la médiation.

1-1 La poésie musicale

Tout d'abord, la poésie est un genre littéraire, écrit en vers ou en prose respectant les normes établies par les théoriciens de chaque époque et elle ne cesse d'évoluer pour s'autonomiser des contraintes académiques. Certes, la poésie est un jeu de mots ludiques, favorisant les sons, les rythmes, les syllabes, les formes et les idées.

Depuis la Grèce antique, ces deux arts étaient inséparables. Elle est apparue dans les mythes fondateurs religieux et sociaux dans les différentes cultures civilisationnelles : en Grèce, en Mésopotamie, en Egypte etc... Elle est soumise à une inspiration divine selon l'antiquité.

Ainsi Platon écrivait : « *Les beaux poèmes ne sont ni humains, ni faits par les hommes mais divins et faits par les dieux [...].* »³

Platon pense que le poète s'inspire de Dieu et qu'il est le prophète messager pour l'humanité. Cette conception définit le poète comme un sacerdoce poétique.

« *Alors, je ne suis autoproclamé dieu, tout puissant.* »⁴

³ Platon, Ion, 533c, 534, E, traduction de Chambry, Edition Garnier, Flammarion 1959, page. 457-458.

Le poète croit détenir la vérité cachée pour la révéler à l'humanité.

Alors qu'Aristote définit la poésie comme « Une imitation dans le cadre de tous les arts qui relèvent d'elle, l'épopée, le poème *tragique, la comédie, le dithyrambe, la peinture, la musique, la danse.* »⁵

Ces deux formes d'art remontent à la mythologie grecque, à travers le mythe d'Orphée, fils de Calliope et d'Apollon, dieux du chant, de la musique et de la poésie où le poète pense que la musique est une inspiration divine. Elle est une parole sacrée.

Pierre Brunel note que : «*Qu'Orphée n'est pas seulement la figure du musicien, il est l'amant de la musique, et cette lyre qu'il tient à la main, est sa maîtresse.* »⁶ (Brunel, 1988 p. 1093.)

Ainsi, dans l'antiquité, la poésie est assimilée à un des dieux comme une parole divine. C'est pourquoi les poètes s'autoproclament des messagers.

« *J'ai fait des étoiles mes lumières, des vents ma musique et des océans mes sources d'inspiration, c'est ainsi que je suis devenu poète.* »⁷

Cette relation historique s'inspire des poèmes homériques dans : l'Illiade : « *Chante, déesse la colère du fils de Pelée, Achille.* » et ceux de l'odyssée : « *L'homme, dis moi, muse.* » Les muses chantent pour le plaisir des dieux.

Le lien entre le parler et le chanter, entre les dieux et les hommes est un enjeu anthropologique, pour Henri Meschonnic, il n'est pas un texte religieux mais comme une « *poétique du divin.* »

⁴ Yasmina, Khadra.. Dieu n' habite pas la Havane .p.82.

⁵ Poétique d'Aristote, traduit du grec par L'Abbé Batteux,(173-178), Edition De J-Delalain, Paris.1874.

⁶ Brunel, Pierre, 1988, Dictionnaire des Mythes Littéraires, (Monaco), Editions du Rocher, p.1504.

⁷ Ibid., p. 82.

C'est pourquoi la poésie occidentale est nourrie d'inspiration antique comme la poésie orphique dans « *Les Regrets* » du Bellay et « *Le Spleen* » de Baudelaire. Et la poésie dionysiaque dans « *Les Fleurs du Mal* » (1857) de Baudelaire qui sont une inspiration ivre. Alors que la poésie apollinienne est celle qui veut découvrir les mystères du cosmos comme celle de Ponge, de Gérard de Nerval « *Les Chimères* » (1852) et « *Les Charmes* » de Paul Valéry (1922). En revanche, au XIX^e siècle, le romantisme s'annoncent avec Victor Hugo qui définit le poète comme : « *Le rêveur sacré* », élu de dieu, « *qui parle à son âme* » devenu porteur de lumière visionnaire « *des temps futurs perçants les ombres* »⁸.

« *Le protocole que propose la poésie est différent de celui de la musique, le poète nous inspire, le poète nous éclaire, le musicien nous enflamme.* »⁹

L'auteur nous révèle que Le poète cherche à travers les mots à exprimer ses sentiments, ses émotions ; c'est un artisan qui crée une esthétique particulière pour fasciner l'ouïe. Il refuse de s'intégrer à la musique : il la sous-estime car elle est profane.

« *Je suis poète, non parolier, la musique convoque le corps, la poésie interpelle l'âme.* »¹⁰

Par conséquent, la poésie est liée au chant, à la musicalité par les structures sémantiques, rythmiques et sonores. Elle superpose les redondances, les isotopies telles que les assonances, les allitérations, les harmonies imitatives.

Vers	1 ^{er} Quatrain ¹¹
1	Quand il chante Don Fuego
3	Et dans le silence aux abois
4	On n' entend que sa voix

⁸ Hugo, Victor, *Les Rayons et Les Ombres*, 1840.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰ *Ibid.*, p.82.

¹¹ *Ibid.*, p .89.

Les sonorités vocales répétées sont nasales « an » « an » « on » « en ». Elles sont des assonances qui évoquent une musique éclatante : elles expriment la mélancolie et le drame. Elles sont des tonalités montantes et fortes. Ces répétitions sont des cris de détresse de Don Fuego à la recherche de sa bien-aimée Mayensi qui l'a quitté.

Selon Henri Meschonnic : « *"La poésie et la musique" placent le poème, celui qu'on écrit et celui qu'on dit, celui pour lequel, dans et par lequel on devient une écoute du langage .¹²* ».

En vérité, la poésie est une conception populaire, elle est oralisée, chantée, récitée ou dite .Le langage demeure la voix oralisée transmise par le corps .Elle est un organe vibrant animé.

Selon Nicolas Ruwet : « *La mesure où la voix est pour l'homme, avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage, comme tel est présent.* »¹³

Le parallélisme est perceptible dont le média est la voix. La rime est aussi un procédé qui enrichit le caractère musical.

Strophes	Les rimes ¹⁴
1 ^{er} quatrain	AA.BB (plates)
2 ^e quatrain	AB.BA (embrassées)
3 ^e quatrain	AA.BB (plates)
4 ^e quatrain	AB.AB (croisées)

L'univers de la musique constitue une place prépondérante dans l'histoire traditionnelle. Le seul matériau naturel est la voix composée de sons sonores émis par l'être humain.

¹² Meschonnic, Henri, *La Rime et La vie*, verdier, 1999, p. 199-207.

¹³ Ruwet, Nicolas, *Langage Musique Poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 251.

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

Pour Bonnefoy Yves :

« *La musique est : [...] s'il y a dans les sons les aspects de simple nature, au prolongement de ce qui est bruit, la musique qui compose les sons, qui les prend dans son unité, n' existe que par rupture avec la réalité naturelle [...]. La musique nous parle du lien spécifiquement humain de l' être qui a le langage, ou plutôt ne parle qu'à travers eux [...]. Aimer la musique, c'est faire alliance avec le monde comme l'humanité l'a bâti [...].*¹⁵ » (Bonnefoy 1990, p. 157-158.)

La musique intensifie les sensations et trouble le récepteur pour provoquer le plaisir qui suscite des émotions. Elle est à la fois une thérapie apaisante pour délivrer le corps de la souffrance et l'âme de la douleur psychique. L'homme est le seul être possédant une langue spécifique de communication.

« *La musique serait- elle réductrice ?* »¹⁶

Selon Henri Meschonnic pense : « *Musiquer la poésie, c'est signer le signe.* »¹⁷ (p.199-207.)

Il procède à un dualisme entre la forme et le sens, du signifiant et du signifié. L'auteur constate que la musique est porteuse de message car le signe est la notion du sens.

Il pense que « *La poésie, loin de s'écarter du langage, en est la figure même.* »¹⁸

Ainsi, l'art de la rhétorique influence la composition musicale. En fait, la poésie et la musique restent sondées selon les grands principes de répétitions, des phonèmes des mots et de groupes de mots. Cette répétition assure une mémorisation des messages.

¹⁵ Bonnefoy, Yves, 2007, *L'Alliance de La Poésie et de La Musique*, Paris, Editions, Galilée.

¹⁶ Ibid., p. 83.

¹⁷ Ibid., p. 199-207.

¹⁸ Ibid., p. 3.

« Sans la musique, je ne suis qu'un écho anonyme lâche dans le vent, je n'ai plus de veines ; et donc plus de sang, je n'ai plus d'os pour tenir debout ni de face à voiler. »¹⁹

En définitive, la place du physique de celui qui prend la parole amoureuxment de l'objet est indispensable pour en faire une musicalité. Ce corps qui produit la voix, la pure, la naturelle pour communiquer. Ce matériau historique, culturelle, sociale composé de lettres et de sons qui provient de l'intériorité et de l'extériorité. Cette force apporte une musicalité à la poésie.

1-2 Le Rythme entre la poésie et la musique

Le rythme est la versification utilisée depuis des millénaires du moyen âge jusqu'au XIX^{ème} siècle. Il a été ramené en France par les voyageurs d'Espagne dont la forme est le « Ghazel » c'est-à-dire le poème courtois ou lyrique, vers 1100, chanté par les musulmans d'Andalousie, répandu autour de la Méditerranée.

Selon Paul Zumthor, le rythme est producteur de phrases de mots ou de sens exigeant la médiation des connaissances linguistiques, d'une mémoire auditive exercée et d'une manipulation sonore, perceptible, que les médiévistes ont adoptée du « *Ghazel* » dit en Ourdou.

Aussi, le rythme défini par Paul Zumthor se marque à tous les niveaux du langage : par les répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, de groupes syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de mots et des phonèmes.

En outre, Paul Zumthor constate cinq phases du poème

1-La production qui relève de la poétique, c'est à dire de l'acte de Création ou de la composition du poème.

2- La transmission qui est l'acte d'énonciation.

¹⁹ Ibid., p. 26.

3- La réception liée à l'audition.

4- La conservation du poème dans la mémoire.

5- La répétition du poème, laquelle est toujours une variante de la précédente qui dans le temps contribue à la mouvance de poème

Toutefois, la musicalité ne dépend pas de l'instrument ou de la voix, mais aussi des sonorités et du rythme des mots de la langue. Le rythme a été longtemps considéré comme un rôle fondamental dans la musique, la danse, la poésie et les arts visuels.

« Dans les années 1950, il m'emmenait écouter les sons du boléro, de la guajira, de la charanga. »²⁰

Néanmoins Henri Meschonnic dans sa théorie « Critique du Rythme » avec Gérard Dessons qui commente :

« Cette définition signifie que la fondation poétique a pour effet de remplacer le système de production du sens inhérent à la combinatoire syntaxique par un autre système, où les éléments de la chaîne linguistique entretiennent entre eux des relations d'équivalence, de similarité, et non plus de hiérarchie logique . »²¹

Il insiste sur la forme poétique que les éléments du langage entretiennent des relations en linguistique sur le plan syntagmatique et paradigmatique et de sélection et de combinaison.

Par contre Meschonnic appelle le rythme :

« Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : C'est-à-dire des valeurs propres un discours et à un seul.

²⁰ Ibid., p.26.

²¹ Dessons, Gérard, Meschonnic, Henri, Traité du rythme, des Vers et des Proses, Paris, Dunod, 1988.

Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, sémantiques. »²²

Il nous présente trois catégories de rythmes, mêlées sans le discours :

- Le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme du mot ou de groupes, et de phrases.
- Le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres.
- Le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture.

Donc, Meschonnic note que le rythme est *« l'organisation du mouvement de la parole dans le langage. »²³*

Or, le rythme, selon lui, est une création, une force qui fait en sorte que lire un poème signifie aussi se découvrir soi-même et en être transformé.

Selon Dessons et Meschonnic :

« Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme- sens qui devient la forme sens du temps pour le lecteur. Par le rythme, il n'y a pas de succession des éléments dans le temps comme dans la métrique. Il y a un rapport. »²⁴

Enfin, ce rapport évoque l'idée de régularité : le rythme est une forme de mouvement qui devient une subjectivité. Cette subjectivité du langage est un acte éthique qui suppose à penser, à pratiquer une politique du sujet. Cependant, Paul Zumthor constate que la notion du rythme s'applique également à la neurophysiologie, à la musique, à la poésie ou à l'histoire.

Pour cela, à part les mouvements de la voix et du corps, il rajoute les rythmes des percussions dans la poésie orale celle de l'Afrique qui ont recourt

²² Meschonnic, Henri, Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.

²³ Meschonnic, Henri, Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.

²⁴ Dessons, Gérard, et Meschonnic, Henri, Traité du Rythme: Des vers et Proses, Paris, Colin, 2005.

au tamtam ou au tambour. Cet imaginaire africain est mythique et symbolique relatif à une ethnie tels que le tamtam ou les tambours, de toutes formes de taille, ils sont des sources de discours humains, ils transmettent des messages dans un code communautaire.

Malgré son interdiction dans le nouveau monde dans les propriétés d'esclaves, le tambour est aujourd'hui présent dans la santéria cubaine, dans le vaudou haïtien et la macumba du Brésil. Les percussions musicales se joignent à la poésie orale pour la magnifier et donner une nouvelle tonalité.

« Cuba est la patrie de la rumba et du son, c'est notre référence, notre identité, notre exception culturelle dans le monde. »²⁵

Le rythme, selon Paul Zumthor, est le claquement des mains, les pas de la danse, le jeu gestuel suscitant les figures récurrentes du langage. Le rythme est donc un moyen de communication spécifique à une culture, à une époque, à une langue véhiculant un message.

« Tout est musique pour moi, même le staccato de mes chaussures sur le trottoir. »²⁶

L'auteur désigne la performance par les mouvements du corps qui participent à cette musicalité même le son de ses chaussures sont des sonorités rythmiques. La Havane est la ville musicale d'Amérique la plus gaie où régnait l'ambiance. Le staccato est une danse avec les pieds et les chaussures formant d'une musique hachée.

1-3 La performance musicale

La performance est un terme appartenant aux sciences du langage, elle consiste à mettre en œuvre une compétence linguistique dans la production (et la réception) d'énoncés concrets. La notion de « *performance* » se charge

²⁵ Ibid., p.8.

²⁶ Ibid, p.10.

d'un aspect commun à un certain nombre de formes artistiques provenant des avant-gardes du XX^{ème} siècle comme le dadaïsme.

Selon Paul Zumthor, les pratiques artistiques décrites et caractérisées par la production d'énoncés de parole occupe une position centrale, il s'agit de « *performance* » verbale, au sens où l'on met en œuvre, porte sur scène, donne une forme concrète à (per forme) quelque chose demeuré jusque- là dans l'ordre du virtuel et de l'abstrait, une partition, un projet, selon les linguistes.

Dans cette perspective la scène est définie concrètement comme l'espace de performance qui réunit la musique, la danse « *sous le primat du corps sonore* ». La performance musicale est un domaine qui relève d'un aspect culturel musical. Elle est considérée comme un système de communication et de transmission. Les artistes interprètent la notation acoustique et les auditeurs la perçoivent en tant que signal. Paul Zumthor définit la performance comme un ensemble complexe de mesures qui « se produit à travers une série des « *opérations* » liées logiquement, mais pas *toujours en fait différentes.* »²⁷ (Introduction à la poésie orale, 1997.)

Il rajoute que ces opérations sont la transmission, la réception de la poésie, et de l'improvisation (beaucoup de poésie chantée dans la production).

« *Vava s'est mis à improviser un morceau avec sa guitare.* »²⁸

*« Quand il chante Don Fuego
Les dieux se mettent au repos
Et dans le silence aux abois
On n'entend que sa voix*

*Quand il chante Don Fuego
Tout autour devient beau*

²⁷ Zumthor, Paul, Introduction à la poésie orale, 1997.

²⁸ Ibid., p. 144.

*Et les femmes en émoi
Lui tombent dans les bras*

*La nuit renoue avec ses rêves
Et nul ne veut que s'achèvent
La fête des fêtes ni ses échos
Quand il chante Don Fuego*

*Il faut qu'il chante Don Fuego
Afin que le jour et la nuit
Ne fassent qu'un seul cri
Pour acclamer Don Fuego »²⁹*

« *Les mots ont pris chair au rythme des notes, et ma voix à repousser les murs de l'entrepôt, comme si d'un coup, aucun espace ne suffisait à la contenir.* »³⁰

Il affirme que la voix « *est l'endroit symbolique par excellence.* »³¹ (Paul, Zumthor, 2005, p. 67.). Il pense que la voix humaine est une présence qui confronte la fixité des textes précisément parce qu'elle est nomade. Ainsi, la performance est la transmission d'un message poétique par les médias (la voix, les gestes, les sons, les mouvements du corps).

« *Nous sommes six instrumentistes, trois chanteuses et moi.* »³²

Cependant, Paul Zumthor constate que la différence entre l'oral et l'écrit réside dans la performance et dans la présence du corps. Il redonne à l'écriture sa performance en intégrant le corps du lecteur dans le processus

²⁹ Ibid., p. 89.

³⁰ Ibid., p.114.

³¹ Zumthor, Paul, 2005, *Ecriture et Nomadisme: Interview et Essais*, Colia: Atelier Editorial, Trad. Jérusalem, Pires Ferreira, Sonia, Querroz.

³² Ibid., p.114.

de la lecture. Il explique que la présence du corps à l'intérieur de la performance vocale et la mémoire de celle-ci contribuent à la constitution d'une communauté.

Il redéfinit la performance selon Ruth Finnegan

*« La performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant, locuteur, destinataire (s) circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. »*³³ (Zumthor, Paul, 1983, p. 32.)

En effet, le texte comme le théâtre est aussi le lieu musical, dans le corps de la musique. Le lieu poétique est donc la musique et le rythme. La poésie est aussi une parole écrite transposée en musique qui trouve sa performance dans le corps. A l'époque contemporaine, dans la performance médiatisée, la participation dite collective tend à faire place à une identification solitaire.

Donc, selon l'auteur le poème transforme les mots en notes qui sont des performances vocales et gestuelles. Ces performances musicales utilisées en même temps s'inscrivent dans une langue donnée, propre à une culture, à une civilisation et à une idéologie politique, les sons véhiculés par la voix qui sont les mots, les lettres du poème.

1-3 La poésie comme chanson médiatisée

La cantologie étudie la chanson. Elle est le texte, la musique et l'interprétation. Cet art se distingue de la poésie par sa mise en musique tout en gardant la fidélité du texte. Cet art éphémère est fixé dans la mémoire collective. C'est pourquoi il est répétitif. Aussi il exprime une émotion particulière et individuelle. Le texte de la chanson est donc un chant écrit et destiné à être interprété par la parole qui est la voix aussi bien que l'acte de l'écrit.

³³ Zumthor, Paul, Introduction à la poésie orale, Paris, Edition, du Seuil, Coll « Poétique », 1983, p.32.

Paul Zumthor pense :

« *Comme espace du topos et de la parole mémorielle, la chanson est entre cette manifestation de la poésie orale, particulièrement perméable à ces procédés d'emprunt, de réemplois et de réfections diverses.* »³⁴ .

En outre, la chanson est un genre prisé d'une esthétique relative à une ethnie et à une communauté comme un signe socio -culturel et historique. Les poèmes chantés se rapprochent des discours politiques, patriotiques ou les hymnes nationaux. Elle acquiert un public de masse, avec une saveur commerciale, elle est un genre populaire et folklorique dans une société où les fêtes profanes sont religieuses.

Paul Zumthor constate dans l'oralité « *primaire* » il n'y a pas de lien avec l'écriture. Cette oralité des sociétés n'ayant aucun système de symbolisation graphique comme en Afrique. Pour la troisième oralité de Zumthor c'est l'écriture qui sert de support à l'oralité car elle sera interprétée et chantée.

« *De corrections en ajustements, nous réussissons à esquisser les contours d'une chanson qui s'annonce belle et forte.* »³⁵

En effet, le langage se sert de la voix chantée pour exalter sa puissance et la rendre magnifique. Cette forme animée qui donne vie à l'écrit et le ressuscite. Le souffle verbal émeut et trouble le logos selon Aristote et agit sur le pathos grâce à l'ethos.

Roland Barthes écrit : « *Le corps dans la voix qui chante.* »³⁶ .

La voix humaine est un facteur capital d'une réalité concrète qui est un souffle du corps. Elle est le cri de commencement de la naissance, de la douleur, de la mort, de la joie, de la haine, de la colère et de tous les sentiments qui émane de l'esprit.

³⁴ Zumthor, Paul , op, cit.p.32.

³⁵ Ibid.,p. 115.

³⁶ Barthes, Roland, Fragments d'un discours amoureux, seuil « tel quel », 1977.

Et Paul Zumthor pense : « *Les mots ne sont pas voués à la lecture mais au chant.* »³⁷

Ainsi, la rencontre de la poésie avec la chanson établit un rapport qui fait écho. Le plaisir de la parole charme l'ouïe. La beauté du poème n'est pas transformée mais elle est mise en valeur.

« *Pourquoi certains poèmes ont été mis en musique avec succès ?* »³⁸

La poésie a été mise en musique depuis l'antiquité et elle continue à s'allier à la chanson pour se transformer en poème chanté. Or le poète Manuel Harvas refuse cette alliance entre les deux arts pour que l'authenticité n'échappe pas aux récepteurs. L'ouïe doit capter la beauté des mots et leurs sonorités musicales préférées par la voix humaine.

« *Pourquoi nos musiciens n'adaptent-ils pas vos poèmes, maître ?* »³⁹

En effet, l'univers de la musique des chansons constitue une place prépondérante dans l'histoire traditionnelle. C'est pourquoi Paul Zumthor pense que :

« *... met l'accent sur la valeur quantitative de la vocalité, sur le corps comme médium de la voix, sur l'indissociabilité de la parole poétique et du chant tout autant que geste.* »⁴⁰

« *Don Fuego, le crooner au charme immarcescible ; le pyromane magique qui fait vibrer les salles et frémir les femmes.* »⁴¹

³⁷ Paul, Zumthor, *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*, Paris, seuil, 1987.

³⁸ Ibid., p.82.

³⁹ Ibid., p.82.

⁴⁰ Zumthor, Paul, op.cit. p.32.

⁴¹ Ibid., p.35.

Donc l'accent est mis sur la voix qui est le seul vecteur à émettre le son produit par le corps humain pour exciter le public.

De plus, Paul Zumthor distingue trois types d'oralité :

« "La mixte " et la "seconde " coexistent avec l'écriture, l'oralité "primaire " concerne un analphabétisme complet. L'oralité "médiatisée " est un type d'oralité mixte d'une culture de masse. »⁴²

C'est pourquoi, toutes les performances s'estompent avec la nouvelle ère des médias sonorisés depuis l'invention des bandes magnétiques jusqu'aux nouvelles technologies du téléphone, de l'internet, de facebook et de You tube. La radio est le moyen le plus populaire qui est inséré dans le quotidien en prêtant des services utilitaires aux récepteurs

« Don Fuego est imposé comme le tube de l'été. La radio le diffuse tous les jours. Les messages de félicitations saturent la boîte de réception de mon téléphone portable. »⁴³

Il renvoie l'oralité aux techniques de reproduction moderne. Disque, bande magnétique, radio, télévision, film à leurs effet de « remédiation » des phénomènes d'oralité. L'oralité de la radio est une littérature transmise par une technologie qui est la performance de l'oralité primaire. Les médias sont considérés comme des sources de pouvoir symboliques qui composent l'identité culturelle. Et facebook est devenu une lutte virtuelle obsolète pour reproduire l'orale dans le canal de communication.

Par ailleurs, Henri Meschonnic définit cette oralité primaire et secondaire selon Ong,

« Est primaire, comme l'oralité des civilisations non "touchées " par l'alphabétisation. L'oralité secondaire étant l'oralité des civilisations alphabétisées (une alphabétisation favorisée par les

⁴² Zumthor, Paul, op.cit., p.32.

⁴³ Ibid., p.116.

médias contemporains, radio, et télévision) susceptible de se manifester en dehors de la parole, dans les journaux et tous les textes en général (romans et poèmes compris). »⁴⁴

Alors qu'Aimée Césaire disait

« J'écoute et donc je lis avec l'oreille, je lis aveuglément et d'autant plus attentivement, peut être, [...] Je me laisse bercer par le chant puissant et singulier [...]. De même qu'il n'y a pas de paupières pour les oreilles, le livre audio jamais ne se ferme vraiment. »⁴⁵

Les aspects d'actualité et de technique de la voix et de l'image, « absence » ou « présence » physique sont considérés comme des moyens de diffusion populaire et universelle. Tout se joue dans la chanson, le refrain est le cœur. Il est la partie dont les auditeurs se souviendront toujours. Il est placé au début ou à la fin de chaque couplet.

Le refrain sert à rythmer un poème, à le rendre musical et créer un effet d'insistance. Il est porteur de message. Cette répétition régulière dans les quatre couplets frappe l'imagination de l'auditoire qui conservera le premier vers éternellement.

« Quand il chante Don Fuego »⁴⁶

Dans le premier et le deuxième quatrain, le refrain est au début et dans le troisième, il est à la fin, mais dans le quatrième quatrain, le nom du personnage est repris au début du premier vers et à la fin du quatrième vers. Cette insistance marque l'importance du personnage, de sa voix, ce don qui est sa force physique et narcissique. Ainsi, Don Fuego est un sujet de la Havane, un individu vulnérable sans aucune force politique dont l'activité peut transformer la pensée de la société.

⁴⁴ Henri Meschonnic, *Qu'est ce que l'oralité ?*, op. cit., p.16.

⁴⁵ http://blogs.lexpress.fr/les_8_plumes/2012/10/23 en écoutant Césaire- les- éditions-thélème-ou-lart-de lire-avec-l'oreille.

⁴⁶ Ibid., p.89.

Ce poème chanté narre sa vie professionnelle et son amour pour son métier. Son prénom fait partie des lieux communs en chanson. Ce choix est simple, facile à chanter à retenir pour nous donner une information que la chanson parle d'une personne masculine. Ce prénom répété dans la chanson organise la structure en boucle et caractérise cette chanson. Elle est un bercement, la répétition des sonorités, les jeux de rimes et de mélodie répétée tout autour. Ce poème évoque un personnage que l'histoire a écarté. Cependant le bercement de la voix qui se mêle à la parole sensuelle.

Cette répétition est un élément accrocheur de la chanson. Cette musicalité de l'accroche se situe dans le refrain. Néanmoins Cette emphase répétitive, cette insistance est l'image d'un homme qui a fait l'histoire du nouveau monde latino-américain. Le périple que propose le premier quatrain est celui d'un homme en tant que individu par sa voix ensorcelante, veut changer la face du monde.

Dans ce premier chapitre, nous avons présenté les liens qui coexistent entre la poésie et la musique selon les définitions de quelques théoriciens comme Paul Zumthor et Henri Meschonnic et nous avons constaté que ces deux formes d'art sont étroitement liées.

D'abord, nous avons vu comment la poésie est un procédé musical, par sa forme, par ses rimes, ses sonorités, ses assonances et ses structures rythmiques.

Ensuite, nous avons abordé le rythme entre les deux arts du point de vue forme du sens, en linguistique, en rhétorique et les instruments de percussions qui se joignent à cette tonalité.

Et puis, nous avons cerné comment se développe cette performance musicale dans le sujet qui interprète l'objet.

Enfin, nous avons clôturé notre chapitre, par la performance et par la médiatisation comme moyen de diffusion entre ces deux arts.

Dans notre deuxième chapitre, nous allons voir comment le personnage principal va évoluer dans l'espace réel, par une valeur géographique qui favorise son ascension grâce à l'amour de Mayensi. Il deviendra une voix immortelle par la médiation.

Chapitre II

La relation entre les personnages et l'espace

2- La relation entre les personnages et l'espace

Dans l'œuvre romanesque « Dieu n'habite pas la havane » de Yasmina Khadra, le personnage principal est le noyau central, c'est à travers son regard que le narrateur observe l'espace et la décrit. Il est omniprésent. Le narrateur apparaît comme un personnage réel qui raconte sa vie, il se caractérise par le « je ».

D'une part, il est le témoin d'une réalité vécue par une nation, il est l'identité, la culture et l'idéologie socio- politique de cet espace.

D'autre part, la relation du personnage avec l'espace provoque un « effet du réel » puisque le lieu existe réellement sur la carte géographique du monde. Cette référence crée un effet- réel. Parallèlement, le personnage joue un rôle fondamental dans le processus d'identification en tant que figure de papier, il devient une force agissante, parlante, souffrante et aimante comme un être humain réel. Le personnage et l'espace sont deux entités romanesques qui assurent la fonction du récit.

2-1 Le statut du personnage

Paul Zumthor refuse l'opposition réel/ fictif.

Pour lui « *La nature des faits rapportés importe peu [...] l'historicité ne se confond pas avec la véracité c'est le caractère de tout événement qui veut être cru [...].* »⁴⁷

Selon lui, le projet principal du roman est la production d'une signification à travers une suite d'événements rapportés, le roman n'a donc pas besoin de se référer à une réalité extérieure pour exister, virtuellement il se clôt sur lui-même. Alors que John Gilbert conçoit le roman non comme une représentation ou une imitation de la réalité mais comme une version même de la réalité. Donc, le personnage est une contrainte importante au genre romanesque comme le dit

⁴⁷ Zumthor, Paul, La Lecture sociologique du texte romanesque, op, cit, p. 110.

Pierre Louis Rey « *Requiert un minimum d'épaisseur, comme si les notions d'évolution ou d'apprentissage étaient consubstantielles au genre.* »⁴⁸

Pour Vincent Jouve « *Le personnage romanesque est donc, tel qu'on le considère ici, un être anthropomorphe capable d'une évolution.* »⁴⁹

Le personnage dépend constamment d'autres personnages. Il n'existe que dans les relations avec autrui.

*« Tu ne peux plus restée livrée à toi-même si tu t'es en tirée ce soir, ça pourrait très mal se passer la prochaine fois. Pourquoi ne viendrais-tu pas avec moi, chez ma sœur ? Elle t'hébergerait le temps d'y voir plus clair dans ton histoire. »*⁵⁰

Le personnage principal fait la connaissance, dans un tramway abandonné, d'une jeune fille, d'une beauté extravagante dont il tombe éperdument amoureux.

2-2 Le personnage comme acteur social

Les trois aspects du personnage sont : sa compétence le (savoir), sa performance le (faire) et la façon dont il est présenté par le narrateur le (être). Les compétences du personnage peuvent être « narcissiques ».

*« Je n'étais qu'un épouvantail narcissique qui ne pensait qu'à lui et dont la famille se rendisait à un accessoire, à une formalité et à une garniture. »*⁵¹

Quand à la performance, c'est le faire du personnage, l'accomplissement de ses projets, le succès ou l'échec. L'ensemble de ces trois facteurs constitue un appareil normatif plus complexe.

⁴⁸ Pierre, Louis Rey, Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman dans : personnage et histoire littéraire, Actes du Colloque de Toulouse, Op, cit, p. 123.

⁴⁹ Jouve, Vincent, L'effet personnage le roman, Paris, presse universitaire de France, 1992, p. 271.

⁵⁰ Ibid., p.51.

⁵¹ Jouve, Vincent, l'effet personnage, op, cit, p. 34.

Vincent Jouve affirme : « *C'est dans les relations qu'ils entretiennent avec le monde et avec les autres que les personnages ont affirmé leur système de valeur.* »⁵²

Le personnage donc peut échouer ou réussir.

« *Persuadé d'être venu au monde pour mourir sur scène, jamais le spectre de la retraite, encore moins celui du licenciement, ne m'a effleuré l'esprit.* »⁵³

2-3 Le "être" du personnage

Par le « être » du personnage, on entend la somme de ses propriétés, y compris le portrait physique et les diverses qualités que l'auteur lui prête.

Philippe Hamon conçoit l'être du personnage comme « *le résultat d'un faire passé* » ou « *un état permettant un faire ultérieur* ». ⁵⁴

Les trois aspects sont le « être » « le faire » et le « dire ».

La présentation des personnages est prise généralement en charge par le narrateur pour indiquer la place hiérarchique citons à titre d'exemple.

« *Je m'appelle Juan Del Monte Jonava et j'ai cinquante neuf ans dans le métier, on me surnomme « Don Fuego » parce que je mets le feu dans les cabarets ou je me produis.* » ⁵⁵

Philippe Hamon pense que le nom détermine l'individualité du personnage car en donnant à cet être de papier un état civil, il lui offre un effet réel. Le surnom du personnage principal est d'origine espagnole, c'est un pseudonyme approprié à sa vie d'artiste pour mettre en latence sa vraie identité et protéger son nom de famille.

⁵² Ibid., p .8.

⁵³ Hamon, Philippe, Le Discours du roman, Op, Cit,p. 216.

⁵⁴ Ibid., p. 3.

⁵⁵ Ibid., p. 2.

Le surnom « *Don* » est sa voix, ce don octroyé par la puissance suprême : Dieu.

« *Don* » fait partie des lieux communs. Il est historique appartenant à la conquête espagnole dans le nouveau monde. Il exprime un titre de noblesse artistique comme Don Juan, Don Quichotte.

« *Fuego* » est une métaphore représentant la chaleur humaine d'un corps en transe, excité par la voix qui se dégage et qui provoque celui du public. Il a une voix incendiaire excitante. Par contre « *Del Monté* » est un nom dérivant des esclavagistes lors des déportations des africains dans le continent américain. Il signifie aussi la fête des morts.

Selon Philippe Hamon : « *Un personnage du roman nait seulement de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui.* »⁵⁶

Un autre comportement fort signifiant est le portrait physique du personnage.

*« Je ne trouve une « belle gueule » [...] ma queue de cheval [...] lorsque je penche du buste en m'appuyant sur une jambe et en battant la mesure avec le bout de mon pied, la chemise ouverte sur le duvet de mon torse musclé. »*⁵⁷

Il est en admiration devant sa personne. Il est fier de sa voix mélodieuse, ce don offert par la divinité céleste. Il est surnommé le pyromane magique. Pour produire l'effet sur l'auditoire quand il chante, il exhibe son torse musclé en entrouvrant son chemisier pour exciter les femmes en particulier.

« Quand il chante Don Fuego

Tout devient beau

Et les femmes en émoi

Lui tombe dans les bras »

⁵⁶ Hamon, Philippe, *Le Discours du roman*, op, cit, p.216.

⁵⁷ *Ibid*, p. 3.

Cependant le portrait vestimentaire nous renseigne sur l'origine sociale du personnage et sur sa relation avec la paraître. Pierre Louis Rey affirme : « *Décrire les vêtements d'un personnage, c'est présenter son caractère.* »⁵⁸

Alors que les habitudes vestimentaires du personnage témoignent non seulement de la personnalité et « de l'état d'âme » de celui-ci, mais aussi son métier, son rang sur l'échelle hiérarchique, de la classe sociale dans laquelle il vit. Cette sémiotique, cette façon de se vêtir est considérée comme un lieu privilégié pour nous renseigner sur les rapports existant entre son « être » et son « paraître ». Il peut aussi trahir son caractère pour dénoncer la réalité du personnage.

*« Il y a mon panama, ma veste Christian Dior achetée à Paris que l'épouse d'un diplomate belge n'avait offerte en gage d'amitié, ma chemise en soie, cadeau d'une canadienne, mon pantalon de flanelle et mes chaussures italiennes à pointe ferré. Des articles de qualité ne se vendent pas dans les boutiques de la Havane. »*⁵⁹

L'habit dénote un personnage mesquin, snob et narcissique qui est fier d'être élégant .Il se vante de porter des vêtements de luxe, de pays de renommée connu par le luxe telle que « Paris ». Tous les accessoires sont offerts par des femmes de différentes nationalités, des touristes de passage qui lui donnent des habits en souvenir de l'occident réputé par le modernisme. Cela explique que le personnage a un maigre revenu qui ne lui permet pas de mener une vie d'artiste comme en Occident. Il est soumis au pouvoir étatique. L'habillement dévoile le métier exercé par l'artiste et constitue la position sociale et spatiale de cet être.

2-4 Le "dire" du personnage

Philippe Hamon écrit :

⁵⁸ Pierre Louis Rey, Le Roman, op, Cit, p. 58.

⁵⁹ Ibid., p.4.

« *La parole des personnages, écrit Philippe Hamon, se présente souvent, entre ses guillemets, ses alinéas et ses tirets, comme un énoncé séparable à forte cohésion interne.* »⁶⁰

La parole, lieu du texte privilégié permet d'entretenir des relations avec autrui, mais aussi de « *se confrontait à des normes langagières.* »

Philippe Hamon :

« *Le commentaire porte donc lien on le voit, non seulement sur la forme de la parole, mais aussi sur le plaisir qu'elle provoque chez le parleur, et également sur ses effets, sur les personnages d'émetteurs et d'auditeurs.* »⁶¹

« *Les gens continuent à fréquenter " le café " c'est grâce à moi, Don Fuego, le souffle incendiaire des Caraïbes.* »⁶²

Le « *café* » est l'hôtel Buena Vista Palace, hôtel impérial d'antan a été substitué par « *le café* » un lexique dépréciatif imposé par le régime castriste de Fidel Castro selon la politique soviétique du prolétariat marxiste.

« *Don* »⁶³ est antirévolutionnaire, il n'est pas une référence féodale. Ce titre est imposé par l'aristocratie occidentale pour abolir l'identité africaine.

« *Divin* »⁶⁴ est la voix pour charmer l'auditoire car au commencement c'était la voix, le premier cri.

Un tramway vert baptisé « *la révolution* »⁶⁵ est un tram en ruine de la révolution cubaine au renversement du régime de Fulgencio Batista abolissant l'actuelle république cubaine. Et la couleur verte est le symbole d'un paradis perdu. Cette révolution est dirigée par Fidel Castro et Che Guevara pour chasser

⁶⁰ Hamon, Philippe, Texte et Idéologie, valeurs, p.54-55.

⁶¹ Hamon, Philippe, Texte et Idéologie, valeurs, p.54-55.

⁶² Ibid., p.3.

⁶³ Ibid.,7.

⁶⁴ Ibid.,p.9.

⁶⁵ Ibid.,p.23.

Batista du pouvoir et établir le parti communiste cubain, un mouvement des réformes socialistes.

« *banalisés* »⁶⁶ est la sécurité militaire surveillant les habitants sur le territoire havanais.

Philippe Hamon considère la relation d'amour comme l'attribut même du héros « une action » particulière caractérisera probablement le héros. Il affirme que

« *le personnage principal est en relation permanente, amoureux avec un autre personnage.* »⁶⁷

« *La fugueuse* »⁶⁸ est la fille retrouvée dans le tram abandonnée, sans papier, est hébergée chez lui. La Havane est un territoire privé, une île divisée pour aller et venir il faut un laissez- passer.

« *Pauvre fille* »⁶⁹ est une fille criminelle, abritée sous leur toit, le personnage la cache chez sa sœur où il vit parce qu'il est amoureux d'elle, il ne l'a pas dénoncée ; il est son protecteur et son possesseur.

« *Fabuleux* »⁷⁰ appartenant à une légende mythique.

« *Parvenus* »⁷¹ est leur héritage.

« *Viva et commandante* »⁷² ce sont les militants brandissent leurs slogans pour acclamer le président Fidel Castro qui est venu à la Havane pour prononcer un discours mais aussi pour se divertir.

« *Petit prince de rumba* » un jeune chanteur en l'honneur de Fidel Castro. 73

⁶⁶ Ibid., p.31.

⁶⁷ Hamon, Philippe, Texte et Idéologie, valeurs, p.54-55.

⁶⁸ Ibid. , p. 41.

⁶⁹ Ibid., p. 31.

⁷⁰ Ibid., p.79.

⁷¹ Ibid., p.92.

⁷² Ibid., p.93.

« *Tu as renoncé à tout.* »⁷⁴ Il ne pense à personne, même à Dieu, à cause de cette Mayensi.

« *Don Fuego* »⁷⁵ est repris à maintes reprises pour son propre-amour tel que le mythe de Narcisse.

2-5 Le "faire" du personnage

Philippe Hamon affirme que ce sont des actions menées par le personnage sur son passé, son présent et son avenir, peuvent même être frappés d'évolutions contradictoires. Le "faire" est étroitement lié à son être et le faire du présent détermine l'être futur du personnage. Il avait un passé heureux, une mère choriste, d'une ravissante beauté, surnommée « *la sirène rousse* » ses cheveux étaient longs et brillants et ses yeux verts émeraudes. Alors que son père, un grand mulâtre fils d'un aristocrate lituanien en exil et dont la femme est une esclave affranchie. Son origine dont il n'est pas fier remonté à un métissage entre l'occident et l'Afrique et de cette union s'est formée le nouveau monde latino-américain.

Notre héros est fier mais il garde des souvenirs douloureux de son enfance par le décès de sa mère dans un accident de voiture et du suicide de son père. Cette vie tragique l'anéantit et il se retrouve orphelin avec son unique sœur Serena. Ainsi le passé et le présent sont en corrélation, leur écart marque une évolution dans l'attitude du personnage. C'est pourquoi, il est indifférent, il n'a d'amour que pour lui-même. Son égoïsme, son amour pour son travail lui font perdre les êtres les plus chers. Il est divorcé, puis licencié de l'hôtel à cause de la privatisation. Malgré tout, notre héros endure et résiste. Son amour pour Mayensi le trouble et lui fait perdre la tête.

Notre héros dont la contemplation de sa voix devient une légende mythique inspiré du mythe grec « *pour punir Narcisse l'orgueilleux la déesse du mariage lui lance ce propre un jour tu aimeras quelqu'un qui ne pourra jamais*

⁷³ Ibid., p.94.

⁷⁴ Ibid., p.104.

⁷⁵ Ibid., p.2.16.103.105.106.

t'aimer symbolisant la recherche d'un idéal inaccessible que résume la malédiction lancée sur lui par Junon. »⁷⁶

Ainsi, notre héros ne gardera qu'un poème écrit par Mayensi et qu'il chantera à travers tout le pays pour crier sa souffrance son amour, sa tristesse : il sera libre mais malheureux.

2-6 L'éthique du personnage

L'éthique veut dire le système idéologique en rapport avec des lois morales.

Philippe Hamon écrit : « *"La morale", n'est pas une chose simple à définir, ni une catégorie sémantique aisément localisable dans un texte de fiction, elle est d'abord [...] évaluation des conduites socialisées [...] toute éthique discrimine, tranche, fait un "palmarès" parmi les personnages. »⁷⁷*

« La Havane est mon sanctuaire. »⁷⁸

La Havane est un espace clos qui tient en captivité le héros. La Havane nommée aussi Ile Tuntun représente les rites africains sous le nom de Réglá ou d'Ifá.

« Avant je résidais à Réglá, un village religieux. »⁷⁹

Il était un mari, un père heureux dans un village qui pratiquait les rites religieux afro -cubains. Réglá selon l'auteur veut dire pratiquer les règles pour adorer des divinités propre au Nigéria, au Congo et au Sénégal.

« Je ne crois qu'un seul Dieu unique et incontestable, celui qui fait et défait toutes choses en ce monde : le temps. Et je ne reconnais qu'un prophète digne de lui, le hasard. »⁸⁰

⁷⁶ Ovide, les métamorphoses- livre III, traduit et adapté par Stanislaw Eon du val.

⁷⁷ Hamon, Philippe, texte et idéologie, p .54-55.

⁷⁸ Ibid., 17.

⁷⁹ Ibid.,24.

⁸⁰ Ibid.,26.

L'auteur ici, révèle son identité à l'islam, il fait référence à un Dieu unique et un prophète digne pour montrer sa foi et sa croyance, l'auteur se trahit. Le personnage principal avant, il avait des principes pour vivre, il était heureux, après son licenciement et surtout après que la jeune fille l'est quitté, il est désemparé. Il renonce à tout, blessé physiquement et moralement.

« Je me trouve vers la statue du Christ qui de son promontoire, veille sur la Bahia et je me demande pourquoi il me tourne le dos. »⁸¹

Notre personnage ne connaît ni loi ni foi, il est obsédé par l'image de la jeune fille qui a l'âge de son fils. L'espoir devient un désespoir. Il se sent abandonné par Dieu, délaissé dans cette ville maudite, livrée au chômage, au crime, aux charlatans, enfermé dans une île perdue. La Havane lieu où toutes les religions s'entremêlent pour se créer des divinités propre à une ethnie. Et toutes cultures religieuses ont donné la santería d'origine cubaine mélangeant le christianisme, le catholique et les rites africains.

3- L'espace

L'espace occupe une place capitale dans l'œuvre romanesque. Elle est la pensée de l'histoire, de la culture et de la communauté qui l'habite.

Mitterrand Henri dit : *« Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé au vrai [...] »⁸²*

La Havane est la capitale, le lieu du pouvoir cubain et de l'identité nationale qui a conservé ses mœurs et ses rites dans ce microcosme. Le lieu est nommé pour rendre le récit vraisemblable. La Havane, espace symbolique offrant le paradis aux touristes et l'enfer aux Afro-cubains. Elle est un lieu de divertissement, de festivité pour les étrangers touristes et pour les habitants un lieu de débauche, de perversion, d'isolement, d'hostilité, de violence cachée dans la société.

⁸¹ Ibid., p. 44.

⁸² Mitterrand, Henri, *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F, 1980, p.194.

Paul Ricoeur écrit : « *Tout roman est lié à un espace.* »⁸³

3-1 L'espace Performatif

Les chants rituels sont considérés comme les vestiges d'un passé douloureux mais ces rites ont été sauvegardés et intégrés dans les traditions culturelles dans la nation cubaine.

La Havane, cette île de divertissement, ce lieu paradisiaque avec son ancienne architecture, ses cathédrales au style baroque, avec un passé mystique, a gardé ce décor historique. La Havane est une ville musicale où viennent se divertir les riches de toutes les nations.

Mitterrand Henri, dans son ouvrage « *Le Discours du Roman* » définit l'espace comme « *champ de déploiement des actions et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminante, de l'action.* »

Ainsi tout espace détermine les relations entre les personnages et agit sur leurs actions. Tous les noms des lieux de l'action de Don Fuego existent réellement. Dans les années 50, Don Fuego, son père, l'emmenait écouter les rois du boléro de la guajira, de la charanga qui sont des genres musicaux dérivés du Punto Cubano d'Espagne depuis le XVIIIème siècle aujourd'hui appelé flamenco dont le compositeur est Zarzuela comme Ruperto Chapi dans sa pièce « La Revoltosa » de 1897. Pour lui, la musique est un don magnifique que dieu envie aux hommes. Il allait écouter Celia Cruz, Eduardo Davidson, Pérez Prado, tous ces musiciens cubains étaient de renommée internationale.

« *A l'époque, la Havane [...] les cabarets vibraient au rythme du cha-cha-cha, le mambo ensorcelait les noceurs et les rues, grouillaient de trovaderos et soneros paumés en quête de gloire.* »⁸⁴

⁸³ Ricoeur, Paul, Temps et Récit, T1, Paris, Ed, seuil, 1983.

⁸⁴ Ibid., p.2.

La cha-cha-cha est un genre musical qui consiste à frotter les pieds, inventé en 1950 par le violoniste cubain Enrique Jorrin. Le Mumbo est aussi une musique cubaine.

Don Fuego, le chanteur de « *Buena vista* » impérial, rétrogradé en « *café* », se vante d'avoir chanté pour Fidel Castro et Leonid Brejnev « *Hasta Siempre* » veut dire en français « Pour toujours, commandant » cette chanson anticipe la fin tragique de Ernesto Guevara en Bolivie pour glorifier le "Che" qui relate l'histoire légendaire de la révolution cubaine ; Elle est traduite par Silvio Rodriguez et aussi Don Fuego se vante d'avoir chanté pour l'anniversaire de « *Gabriel Gracia Marquez* ». De plus, il a figuré dans un film avec la divine Mirtha Ibarra. Tout était musique, avant de monter sur scène, à La Buena Vista, l'orchestre exécute « *Maria Bonita* » puis « *la Negra Tiene Tumbao* veut dire Le noir à Tumbao de Célia Cruz et la soirée est clôturée avec « *Guantanamera* » est une chanson cubaine composé par José Fernandez Diaz est un symbole national de danse rythmée en alternance de 3-4 et 6-8 dont la première est un mode mineur et la seconde est un mode majeur. C'était la fête des fêtes, aux rythmes des tumbadoras. Les personnages référentiels cités dans cet espace tels que : *Perez Prado, Santo Suarez*, l'orchestre de *Maria Bonita* « *El Barbaro del Ritmo* est le surnom de *Benny Moré* et *Silvio Rodriguez* a traduit la « *La era está a pariendo un Corazón* » veut dire « l'époque donne le jour à un cœur ». Ainsi la notion de l'espace se définit comme le lieu géographique décrit dans le roman, avec des personnages illustres et authentiques participant à l'histoire de la révolution cubaine que l'histoire remémore.

Henri Mitterrand pense :

« *L'espace romanesque regroupe l'ensemble des relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celle-ci présuppose à savoir l'individu qui raconte l'histoire et les gens qui y prennent part.* »⁸⁵

⁸⁵ Henri Mitterrand, *Le Discours du Roman*, Paris; P.U.F, 1980 ,p.194.

L'écrivain nomme les personnes réelles ou des représentations historiques qui ont une culture déterminée par l'histoire de la révolution cubaine tel que Fidel castro, les poètes, les poétesses et les musiciens compositeurs.

Henri Mitterrand pense : « *Ils renvoient à une réalité du monde extérieur ou un concept .Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou a un objet concret appris* ». ⁸⁶.

« *Au loin, un tambour Batà Chachà s'évertuait à conjurer les mauvais esprits sans pour autant inquiéter les miens.* » ⁸⁷

Par conséquent, la Havane est devenue une performance musicale un lieu où les cabarets détournent le public du sérieux pour en faire des artistes un hobby économique non fiable.

⁸⁶ Henri Mitterrand, *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F, 1980 ,P.194.

⁸⁷ *Ibid.* , p.62.

3-2 L'espace d'enfermement

L'île de la Havane est un territoire divisé en deux couches sociales celle des riches (les touristes), de l'armée de Fidel Castro et celle des pauvres. Dans cet espace, la population ne peut ni sortir, ni entrer qu'avec un laissez-passer. L'espace intérieur est clos et se transforme en prison qui tient en captivité le personnage Don Fuego.

« Une Havane aussi flétrie que les photos dans un vieux portefeuille gardé fermé durant des décennies. »⁸⁸

A travers son regard, le personnage flâne dans les rues. Dans ce lieu conflictuel où tout est enfermement, les hôtels, les salles des fêtes, les restaurants et les cabarets sont des microcosmes considérés comme des prisons. Cet espace traduit la réalité topographique précise et réelle du lieu décrit selon l'état d'âme du narrateur. Lorsque le personnage décrit la ville, il se décrit lui-même : il associe son Corps à celui de l'espace. Il est l'amant malheureux de la ville maîtresse. Sa vision est personnelle. Elle produit un effet révolutionnaire.

« Les rues blafardes de Casa Blanca [...] La Havane tel un cadavre qu'on cherche à faire disparaître dans un bain d'acide [...] La Havane est devenue mon cimetière où, spectre désorienté, je cherche en vain ma fosse. Toutes les tombes sont occupées, et la mienne est introuvable. »⁸⁹

Les déplacements des personnages sont quantitatifs et le voyage à travers l'espace montre la déchéance du personnage. Notre héros déambule à travers l'île à la quête d'un travail après son licenciement. Il arpente le parc de la Quinte, un boulevard présidentiel. Ils énumèrent les lieux tels que *le parc Coppelia* veut dire la coupole architecture moderne de Oscar Niemeyer , *l'Esméralda*, sur l'aile nord du port où séjourne Fidel Castro puis *l'hôtel*

⁸⁸ Ibid., p. 104.

⁸⁹ Ibid. , p. 14.

Nacional de Lucky Luciano dit le chanceux de la mafia napolitaine et *Gato Tuerto* où chante *Juano Baccallao*. Le narrateur omniscient appréhende la ville avec une énumération topographique des lieux et des personnages. Le personnage poursuit son périple en énumérant les rues, les lieux symboliques et emblématiques de la ville au passé prestigieux. Le lieu est propice à la poésie, à la mélancolie et à la musique où le pouvoir s'approprie illégalement toutes les propriétés comme la maison de Ernest Hemingway après sa maladie : l'écrivain des œuvres « Pour qui sonne le glas » et « Le vieil homme et la mer ».

En effet, l'espace participe à la transformation du récit, les lieux parcourus par le personnage ont des conséquences importantes ; ils sont des référents authentiques. Alors que cette ville est un espace contrôlé et interdit aux autochtones. Son seul refuge est un tram en ruine, abandonné.

« *Ce tram en question sied à mes états d'âme. Son silence me berce, la quiétude de son enfermement me rend à moi-même.* »⁹⁰

Ce tram est le témoin de la révolution cubaine de 1959, relatant la chute de Bastita. Don Fuego se compare à cet emblème historique dégingolant de son piédestal. Ce tram lui fait découvrir l'amour de la jeune Mayensi. Cet espace de liaison entre les deux personnages est leur histoire d'amour. La Havane est un lieu où les déplacements sont réglementés mais cela n'empêche pas les flux des jeunes provinciaux sur l'île de rêve à s'y aventurer. Ce lieu offre à la jeune fille une école d'apprentissage.

Pour Henri Lefebvre « *En tant que médiation, la ville est aussi l'endroit où se manifestent les contradictions de la société.* »⁹¹

En réalité, cet espace abrite les sans- papiers, telle que Mayensi, une fugueuse dont le vrai nom est Candela. Elle a quitté sa famille après la

⁹⁰ Ibid.,p.23.

⁹¹ Lefebvre, Henri, Espace et politique, le droit à la ville, Paris, anthropologie,1972, p.74.

⁹²Ibid., p.77.

disparition de son père. Cette rencontre avec la jeune fille, délivre notre héros du marasme, de la pathologie dépressive du chômage. Don Fuego, la chance lui sourit, il propose de l'héberger chez sa sœur Serena où il habite avec son fils après son divorce avec Elena qui est partie en emmenant sa fille, pour refaire sa vie avec un autre. La maison de Serena est un lieu protecteur pour Mayensi qui se transforme en lieu d'agression.

« J'ai mesuré combien elle souffrait, l'étendue du traumatisme qu'elle avait subi. »⁹²

Cette agression révèle l'animalité de la jeune car son errance dans la cité urbaine lui fait découvrir le vrai visage de cet espace sans foi, ni loi.

Pierre Bourdieu écrit : *« L'espace est un des lieux où le pouvoir s'affirme et s'exerce et sans doute sous la forme la plus subtile celle de la violence symbolique comme violence inaperçue. »⁹³* (Bourdieu, 1993)

Alors, Don Fuego, l'emmène vivre loin des siens, à l'extrémité ouest de la Havane, entre Marina *Hemingway* et *Santa Fe*, une maisonnette, derrière les broussailles, non loin de la mer. Ils se retirent loin des regards pour une liaison illégale. Il lui offre une perruque et des lunettes, pour se déguiser en l'emmenant à l'hôtel national où elle rencontrera le poète *Manuel B. Harvas*, semblable à *Pablo Neruda*.

« J'aime sa poésie, la poésie de Manuel B. Harvas, ses recueils, je les gardais sous mon oreiller, près de mes rêves. »⁹⁴

Ce soir là, Mayensi a dédié un poème à Don Fuego pour le remercier et elle a cédé car elle devinait ses intentions trop sérieuses. Mais la nuit, où Don Fuego, est invité pour chanter pour Fidel Castro, Mayensi a disparu. Il la retrouve sur la plage devant un cadavre défonçant le crâne d'un homme avec

⁹³ Bourdieu, Pierre, Effets de lieu, dans la misère du monde, le seuil, collection points/ essais ; Paris, p.p. 249-250.

⁹⁴ Ibid., p.84.

une grosse pierre. La Havane, lieu de festivités nocturnes, de cris de liesse et pourtant de l'autre côté, tout près de la plage, les crimes se multiplient. Qui pourrait arrêter un démon assoiffé de sang ? Elle devient insécurisée. Mayensi ramenée chez lui, le poignarda et s'enfuit. Par miracle Don Fuego, survit au drame et quitte l'hôpital, avec le bout de papier contenant « *le poème de Mayensi* ».

Il le met en chanson en créant un groupe « *Les Insurgentes* » est la troupe de Don Fuego qui parcourt l'île pour chanter pour les paysans. En revanche l'espace sera les ondes magnétiques « *la radio* ». Cette chanson est la voix endeuillée de Don Fuego à la recherche de son bien-aimée comme « *Orphée* ».

Tous ces déplacements, pour chanter en plein air, ont permis à Don Fuego de s'approprier l'espace et de recréer. Ce flâneur est délivré de tous les maux de souffrance qu'il a traversés dans sa vie.

3-3 L'espace rituel

La Havane, cet espace insulaire est source de purification du corps et de l'âme. Ce lieu d'évasion, de rêve et d'espoir infini est de délivrance. Les jeunes le fuient pour s'immigrer clandestinement en Floride.

« *Ils s'assoient sur le muret et tournent le dos à l'île. Leur regard se perd au large comme leurs rêves d'évasion.* »⁹⁵

La mer est le lieu privilégié pour vivre ou mourir. La mer est un symbole de liberté. Les habitants sont menacés par le parti communiste qui les empêche de circuler à leur guise. Et une nouvelle ère s'ouvre sur la Havane, est celle du capitalisme, de l'impérialisme américain et de son embargo. Aussi les Américains s'investissent dans la Havane à cause de sa crise économique pour s'approprier les hôtels impériaux d'antan. Ce lieu est porteur de message politique, religieux et culturel. Une nouvelle réforme néo-politique s'impose

⁹⁵ Ibid.,p.10.

dans cette île. Ainsi Mayensi pour se purifier de toutes les souillures de son corps de cette liaison illégale avec un vieil homme, de ces horribles crimes, elle passe des heures dans ce lieu de délivrance. Cette baignade lui offre un bien-être, une thérapie qui la débarrasse de toutes les impuretés du péché. Elle se baigne dans l'espoir de retrouver son père, l'espoir d'une jeunesse à la recherche de la protection, de l'amour et d'un avenir meilleur.

Elle se défend en tant que « être humain » et non en tant que femme soumise pour acquérir la liberté, le droit à la vie communautaire : elle refuse la prostitution. Elle refuse toute forme de corruption, de vices. La mer est un lieu propice mais dangereux.

La mer est un lieu d'harmonie poétique et musicale qui assure la paix de l'être. Elle est porteuse d'espoir. Le lieu est mystique, toutefois, il convoque les habitants à offrir des offrandes aux divinités, des poules ou des bêtes sacrifiées en l'honneur de « *Yamanja* », déesse de la mer. D'autres à « *Oshun* », dieu du fleuve, pour les purifier de leurs péchés. Tous ces Afro-cubains, nés dans la misère et de l'importation des esclaves s'inventent des divinités héritées de leurs ancêtres africains qui les délivrent de leurs souffrances.

« Sur la berge, un petit bonhomme en prière a égorgé un poulet en guise d'offrande et s'adonne à son rite sacrificiel. »⁹⁶

Quand Mayensi a fui la maison de Serena Don Fuego a eu recours à la sorcellerie. Il a égorgé une volaille pour la destiner comme offrande à un dieu ou à un ancêtre.

« A la tombée de la nuit, bien là, assise sur le marchepied du tram vert, sous le lampadaire qui l'éclaire comme un signe du ciel. »⁹⁷

⁹⁶ Ibid.,18.

⁹⁷ Ibid.,p.74.

Tous ces rites religieux exercés par les afro-cubains est une quête identitaire qui a une valeur éthique et esthétique pour prouver leur enracinement dans l'histoire.

3-4 L'espace médiatisé

La révolution des transports et des télécommunications englobe la mondialisation. Les médias sont une source d'ouverture et de communication permettant une évansion environnementale et socioculturelle. L'essor de l'évolution technique favorise l'essor des nouvelles sources d'information telle que la radio qui est un média de diffusion répandant la chanson de Don Fuego. Pourquoi la radio ?

Elle est un moyen disponible, facile à utiliser, diffusant les programmes à une vitesse vertigineuse. C'est un moyen qui n'est coûteux. Aussi d'autres nouveaux supports sont utilisés qui dépassent les frontières nationales pour atteindre d'autres zones géographiques.

« *C'est pour mon facebook, glousse-t-elle.* »⁹⁸

Le personnage principal, dans sa condition misérable sera reçu par les ondes d'outre-mer pour dénoncer l'endurance depuis sa naissance et réhabiliter son identité sur le plan politique, culturel, social et religieux. Cette ouverture est une nouvelle révolution transatlantique. Le personnage et l'espace sont des références d'identification d'authenticité qui produisent l'effet- réel.

En effet, le personnel entretient des relations par le statut, le « être », le « faire » et « l'éthique ». Alors que l'espace le transforme et le reconstruit par une performance musicale qui le caractérise dans cet espace d'enfermement, de sacrifices et de rites religieux hérités de ses ancêtres. Il revendique son identité culturelle politique pour s'intégrer dans une société, en pleine mutation, du régime castriste au pouvoir impérialiste. Mais grâce à la

⁹⁸ Ibid.,p.9.

médiatisation, par cet espace de transmission, sa voix fera écho à travers toutes les espaces de communication pour le délivrer de sa souffrance psychique.

Dans le troisième chapitre, nous allons voir la poétique du titre et de l'épigraphe de Bashō qui est un espace d'ouverture du récit .Et pourquoi l'auteur introduit-il Dieu dans l' œuvre romanesque ?Et la citation de Bashō est –elle en relation avec le récit ? Et Dieu symbolise t-il le poète qui pense que la parole est divine ou fait –elle référence à la religion pratiquée par les afro-cubains qui vénéraient plusieurs divinités? Nous allons aborder ce problème pour discerner les rapports entre la poésie et de la musique sur le plan philosophique et théologique.

Chapitre III

La poétique du titre et de
l'épigraphe

4- la poétique du titre et de l'épigraphe

Le titre « *Dieu n'habite pas la Havane* », de Yasmina Khadra, est un élément accrocheur, lié aux figures de style. Il est un ensemble complexe dans l'œuvre romanesque. Cette forme clé récapitule l'œuvre. Elle fait partie des éléments para textuels. Le titre résume l'œuvre et révèle l'énigme car il a diverses connotations sur le plan politique, religieux et culturel.

Aussi l'œuvre s'ouvre sur une autre poétique épigraphique qui est celle du *Haïku* de Bashō, le poète nomade. *Le Haïku* est une poésie en prose en trois vers. Il s'adapte à toutes les situations, à tous les lieux et à toutes les époques. « *Dieu n'habite pas la Havane* » est donc un titre porteur de message référentiel et esthétique.

Alors que l'épigraphe est un petit poème japonais qui fait référence à un lieu topographique la Havane et à Mayensi qui est porteuse de chance à notre héros Don Fuego.

4-1 La poétique du titre

Le titre « Dieu n'habite pas la Havane » est un titre référentiel et esthétique. Tout d'abord, qu'est-ce qu'un titre ?

Selon Roland Barthes : « *Le titre désigne, appelle et identifie un texte.* »⁹⁹

Alors que le Larousse le définit « *mot, expression, phrase et servant à désigner un écrit, une de ses parties, une littérature ou artistique, une émission.* »¹⁰⁰

⁹⁹ Roland, Barthes, fragments de discours amoureux, seuil, «tel quel», 1977

¹⁰⁰ <https://www.larousse.fr/français/titre>.

4-2 Etude du titre

Le titre fait partie du para-texte. Il a une fonction onomastique et toponyme. L'onomastique du nom propre de divinité dénote ceci. **Dieu** : Nom propre écrit en lettre majuscule, est un nom de concept universel qui témoigne l'existence d'un être suprême, le maître de l'univers, lié à l'autorité de la création et du destin.

Dieu : veut dire en arabe « ضوء »- **diaw** veut dire en français **lumière**.

Mot d'origine grecque, puis du latin « deus » issu de la racine indo-européenne du « briller » qui élargie en deiwo et en dyew sert à désigner ce ciel lumineux. C'est la notion de la lumière. Cette racine dérive aussi du jour diurne (dies : en latin)

Le sens connotatif signifie :

« *dieu* » est une désignation du président Fidel Castro « *El Caballo* » le chef suprême. Il est le pouvoir et l'autorité suprême régnant sur la Havane depuis le renversement de *Batista* en 1959.

« *Petit à petit, les barricades humaines se rabougrissent et je peux entrevoir les épaules et la tête du dieu vivant.* »¹⁰¹

Le dieu de la Havane est Fidel Castro. En effet, le pouvoir et l'art se relient dans la vie politique et théologique. Les autorités, pour se divertir ont besoin des artistes, des musiciens et des chanteurs pour se détendre. Depuis l'antiquité, le pouvoir et l'art cohabitent ensemble.

Le titre a une forme verbale.

« *Ne pas* » → est un adverbe de négation, de contestation, de l'inexistence.

¹⁰¹ Ibid., p.73.

Habiter → est le lieu, l'espace choisi par une communauté pour vivre en paix.

Le toponyme :

La Havane : est un lieu de divertissement, de danse et de musique pervers, de corruption, de paganisme.

La première interprétation du texte a une fonction religieuse évoquant Dieu, une puissance suprême. La Havane, un lieu sans Dieu, athéisme, exprimant la négation que Dieu n'existe pas. Le peuple se sont abandonné et livré à lui-même.

*« A la Havane, Dieu n'a plus la cote. Dans cette ville qui a troqué son lustre d'autrefois comme une humilité militante faite de privations et d'abjurations, la contrainte idéologique a eu raison de la foi. »*¹⁰²

Ainsi les havanais n'ont aucune croyance religieuse. Ils ne vénèrent que des divinités païennes de leurs ancêtres. Cette fonction référentielle est une référence d'un microcosme dans un macrocosme. C'est-à-dire l'homme se substitue à Dieu pour gouverner et régner en maître absolu. Cette fonction révérencielle (basée sur le référent) elle transmet une information de manière objective, porte à la connaissance un fait. Le titre a aussi une fonction poétique qui attire l'attention. Il annonce le contenu sans le dévoiler. Le langage religieux et le langage poétique proposent un monde que seul le lecteur est susceptible d'interpréter.

Au XX^{ème} siècle, l'idéologie marxiste est le substitut de l'idéologie religieuse. Ainsi la fonction poétique (basée sur le message : elle valorise la structure formelle du message. Le message est dans ce cas un texte artistique, considéré comme *« un objet esthétique »*.

*« Alors, je me suis autoproclamé Dieu tout puissant. »*¹⁰³

¹⁰² Ibid ., p.18.

Le poète manuel Manuel B. Harvas pense que la poésie est une inspiration divine. La poésie n'est pas Dieu. Elle est un sentiment, une admiration, un amour qui fait naître des pensées. Toutefois, le monde musical se joint au pouvoir, à la politique depuis la Grèce antique. La musique est un art majeur l'égal à la poésie et à la danse. Cette performance évoque des divinités, des rites religieux traduits par des instruments, des objets et le corps. Elle est une vertu pour apaiser le caractère des jeunes. Elle accompagne les funérailles, le théâtre, le combat, les guerres, le mariage ainsi que tous les événements. La chanson a accompagné les luttes politiques, patriotiques et sociales. Autrefois, elle tient une place importante dans la vie sociale et religieuse. Elle était sacrée. Comme Orphée qui réussit grâce à sa musique à convaincre Hadès, le dieu des enfers, à libérer Eurydice de la mort. Aujourd'hui, la musique est un sortilège, un acte vibratoire maléfique, le jaillissement sonore du diable. Elle est une malédiction dangereuse.

Schoenberg dit : « *La musique est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas ce qu'il fait de la philosophie.* »¹⁰⁴

Elle est profane. Elle devient une performance dans les cabarets pour détourner le public du sérieux, de la politique et en faire des artistes profanes.

« *Tous les matins, de plus en plus de gens viennent convoquer les divinités qu'ils ont eux-mêmes créés de toutes pièces entre hallucination opiacée est une démence suicidaire.* »¹⁰⁵

Toutes ces croyances religieuses sont des superstitions.

« *Si de temps en temps, on s'attroupe devant une maison, c'est un prêtre babalawo s'apprête à se prendre pour bon dieu après avoir rangé ses miracles au placard et mis dix- sept cadenas dessus.* »¹⁰⁶

¹⁰³ Ibid., p.82.

¹⁰⁴ Schoenberg, Arnold, Articles,p.128.

¹⁰⁵ Ibid., p.18.

¹⁰⁶ Ibid., p.38.

Ces rites afro-cubains exaltent la ferveur de la population et abusent de sa crédulité. Donc, la Havane pour se détourner de la politique de Fidel Castro, s'inventent des divinités héritées de l'ancienne Afrique rapportés par les esclaves d'antan. Les africains revendiquent leur statut à travers leurs rites pour s'imposer, en quête de leur identité, à travers les mœurs et les traditions ancestrales. L'auteur dénonce un pays dont la politique a banni toute croyance en Dieu et qui continue à ignorer les œuvres des artistes pour les rendre dérisoire.

5- L'épigraphe

5-1 Définition :

Qu'est-ce qu'une épigraphe ?

L'épigraphe est une courte citation qu'on trouve au début du texte ou d'un chapitre pour en indiquer les principes. Selon Gérard Genette, l'épigraphe a quatre fonctions.

« D'abord, l'épigraphe peut faire un commentaire du titre ou à l'inverse le titre peut modifier le sens de l'épigraphe.

Deuxièmement, l'épigraphe peut préciser ou souligner indirectement la signification du texte.

Troisièmement, le nom d'épigraphe (la personne citée est souvent le message essentiel tandis que la citation est secondaire.

En dernier lieu, l'effet épigraphe, donc la simple présence ou absence d'épigraphe peut signaler l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit.

L'existence même de l'épigraphe inscrit l'ouvrage et son épigrapheur (l'auteur de l'œuvre ou le destinataire de l'épigraphe) dans une tradition intellectuelle et prestigieuse. »¹⁰⁷

¹⁰⁷ Genette, Gérard, Les Titres, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 1977.

5-2 L'épigraphe de Bashō

Notre corpus « Dieu n'habite pas la Havane, de Yasmina Khadra » s'ouvre sur une épigraphe du poète japonais Bashō.

« *En vain sur une herbe*

Elle essaye de se poser

Lourde libellule »¹⁰⁸ Le moine errant Bashō (1644-1694)

Le paratexte comprend l'épigraphe, une citation empruntée au poète Bashō dit « *Le bananier* ». L'épigraphe est en relation avec le texte. Qui est Bashō ? Il est le créateur d'un nouveau genre littéraire et poétique : le Haïku en prose.

Le poète est une sorte de moine errant, un poète pèlerin en quête de spiritualité, de philosophie et de littérature il retranscrit ce que captent les sens dans cette vie. Il est « un vivant parmi le vivant » la nature, ses mystères et les insectes... Il parle de « la libellule » pour désigner la forme de l'île du Japon et il l'a baptisée « l'île de la libellule » se trouvant à l'est, au levant, dans l'océan Pacifique et l'île de la Havane, à l'ouest au coucher solaire, dans l'océan Atlantique.

Qu'est ce qu'une libellule ?

La libellule est un insecte volant précieux autour des espaces aquatiques puisqu'elle est un prédateur des moustiques qu'elle attrape en plein vol. La libellule est relative à une demoiselle vivant dans les eaux.

Dans le mythe japonais, la libellule est une vibration mystérieuse et magique. Elle est liée à la spiritualité, à la luminosité. Elle est le symbole de transformation de bonheur et de développement. La libellule est l'emblème

¹⁰⁸ Bashō, Carnets de voyage, trad. Manda (Atelier Manda 2004), Cent onze Haïko de Bashō., Citation, Dieu n'habite pas la Havane, de Yasmina Khadra.

national du japon. La libellule, est la venue de Mayensi, qui a troublé la vie de Don Fuego mais ce personnage va vivre une histoire d'amour qui le rajeunira. Elle transformera sa vie. Elle est lourde : elle est mystique avec un passé sombre et pesant. Elle est une fille de la mer qui a vécu avec des pêcheurs. Et, elle choisira de vivre dans les marais de Zapata. Elle traîne un présent lourd de crimes et de meurtres horribles, elle se défend avec une grosse pierre en assommant son agresseur. Mais Mayensi va rendre Don Fuego heureux. En dépit de sa blessure physique et morale, il continue à l'aimer.

Grâce à son poème, il est devenu une voix éternelle. Il est l'homme qui transmet un message à travers le temps et à travers l'espace comme le poète Bashō qui erre. Il est le porte- parole d'une nation meurtrie qui se relève d'un passé lourd, pour dénoncer sa souffrance, sa douleur dans cet espace réduit, anéanti par l'idéologie marxiste et impérialiste.

Ainsi, le titre est porteur de message qui résume le contenu. Il dénote et connote diverses significations sur le plan spirituel et artistique. De même, l'épigraphe de Bashō dévoile une libellule qui est « Mayensi » qui traîne une vie lourde d'injustice, de violence qui la marquera. Elle est le porte- parole de la féminité ensevelie par le poids de la misère et d'une jeunesse perdue sans avenir.

CONCLUSION

Conclusion

Au terme de notre parcours, à partir des différentes approches théoriques, l'œuvre « Dieu n'habite pas la Havane » de Yasmina Khadra est traduite par une poétique musicale à la Havane comme lieu de divertissement. Cette écriture poétique se mêle à l'écriture musicale. Toutes ces performances musicales s'inscrivent dans une langue propre à une culture, à une civilisation, à un culte religieux et à une idéologie politique.

Dans notre premier chapitre, nous avons décelé selon Paul Zumthor les liens existant entre ces deux formes d'art. Comment l'écriture devient-elle une Oralité ? Et comment cette oralité est-elle transmise depuis la genèse ? Nous avons confirmé que la poésie et la musique sont deux disciplines liées par leurs sonorités, par leurs rythmes, par leurs répétitions et par leurs rimes. Ces jeux sonores sont conçus par l'oreille. Cette essence spirituelle traduit les émotions pour s'unir à la musique. Celle-ci s'associe à la religion qui est un art sacré pour transformer la pensée humaine. Grâce aux sens de l'ouïe, la musique est un moyen de communication verbale de l'être dont la voix est le matériau sonore naturel émis par l'homme comme dans la tradition antique et médiévale. Or, à Cuba, la musique est considérée comme folklorique et non traditionnelle comme dans l'Antiquité. En effet, la poésie crée la musique qui est un sentiment d'appartenance à une collectivité humaine où accède l'universalité de l'être. C'est pourquoi Paul Zumthor affirme que l'écrit transforme les mots en chansons qui sont des performances vocales et gestuelles.

Donc la parole chantée est une forme de poésie orale. Il constate aussi dans l'oralité " Primaire" il n'y a pas de lien avec l'écriture. Cette oralité des sociétés n'ayant aucun système de symbolisation graphique comme en Afrique. Pour la troisième oralité : c'est l'écriture qui sert de support à l'oralité car elle sera interprétée et chantée. (Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, 1983, p.266.).

En outre, il pense que la différence entre l'oral et l'écrit réside dans la performance du corps. Alors que dans les trois autres types d'oralité, il distingue la mixte et la seconde qui coexistent avec l'écriture. L'oralité "primaire" concerne un

analphabétisme complet. L'oralité médiatisée est un type d'oralité "mixte" d'une culture de masse. (Paul Zumthor, *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*, 1987, p.19.) En définitive l'oralité renvoie aux techniques modernes telles la radio qui sont des sources d'oralités "médiatisées."

Dans notre deuxième chapitre, nous avons vu que les personnages entretiennent des relations conflictuelles et ambiguës. Don Fuego, le personnage principal sera le porte-parole de cette jeunesse anéantie, réduite au chômage, à l'exil, à la prostitution et à l'immigration clandestine. Toutes ces violences sont dévoilées à travers les percussions musicales qui ont une fonction identitaire propre à la communauté afro-cubaine des esclavagistes déportés du Niger et du Congo dans le nouveau monde. Cette société multi-ethnique évoque des difficultés de déracinement pour valider sa présence civilisationnelle sur le territoire havanais. En fait, le "être", le "dire", le "faire" et l'éthique déterminent le personnage dans cet espace insulaire, interdit aux Autochtones. Ces lieux tiennent en captivité notre héros Don Fuego et sa jeune bien-aimée Mayensi qui lui a dédié un poème. Elle participe à l'évolution du personnage qui sera une voix éternelle. L'engagement de l'écrivain en faveur des peuples d'ici et d'ailleurs est une idéologie dénonçant les pensées des artistes qui sont détournés par le pouvoir castriste en musique profane pour distraire les touristes.

Enfin, nous avons clôturé notre mémoire par l'allégorie du titre qui fait entrer Dieu dans le récit pour dénoncer l'abus dictatorial. Néanmoins le poète pense qu'il est le messager du peuple. A travers les marques de la musique, de la danse et du chant, il exalte ses rites afro-cubains dans ces lieux d'enfermement comme dans les cabarets. Toutes ses performances musicales et rythmiques sont la voix d'un peuple qui retrouve écho à travers champs et continents semblable au poète Bashô, le nomade qui chante au levant. Toute cette poétique musicale et religieuse est détournée par le pouvoir castriste en divertissement pour en faire un produit économique et touristique.

Références bibliographiques et sitographie

Références bibliographiques et sitographie

I- Corpus d'étude

1- Khadra, Yasmina, *Dieu N'habite Pas La Havane*, Paris, Edition Julliard, 2016, p.121.(En version numérique)

II- Ouvrages théoriques de base

- 1- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, « tel quel », 1977.
- 2- Bourdieu, Pierre, *Effets de lieu, dans la misère du monde*, le Seuil, collection, points/essais, Paris, 1993, p. 245-250.
- 3- Bonnefoy, Yves, *L'alliance de la poésie et la musique*, Paris, Editions Galilée, 2007.
- 4- Brunel, Pierre, *Dictionnaire Des mythes Littéraires*, [Monaco], Edition du Rocher, 1988, p. 1504.
- 5- Dessons, Gérard, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1988. Littérature N°=12 Décembre 1973.
- 7- Genette, Gérard, *Les Titres*, Paris, Seuil, coll. poétique 1977.
- 8- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse Descriptive*, Paris, 1988.
- 9- Hugo, Victor, *Les Rayons et Les Ombres*, 1840.
- 10- Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll « Campus » , 2001.
- 11- Lefebvre, Henri, *Espace politique, Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1972, p. 74.
- 12- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- 13- Mitterrand, Henri, *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.
- 14- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Ed. Seuil, 1983
- 15 - Ruwet, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 251.
- 16- Zumthor, Paul, *La lettre et la voix, de La littérature Médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
- 17- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, éditions de Seuil, coll. poétique, 1983.

III – Sitographie

- 1- <http://blogs.lexpress.fr/les8plumes> 2012/10/23 en- écoutant-Césaire les-éditions- Thélème-ou-l'art- de lire-avec- l'oreille.

IV - Articles consultés

1- Rey, Pierre, Louis, Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman dans : Personnages et Histoire littéraire, Actes du colloque de Toulouse, op.cit, p. 123.

V- Ouvrages traduits

1- Poétique d'Aristote, traduit du grec par L'abbé Batteux (173-178) (p.82), Edition du J.Delalain, Paris, 1874.

2- Platon, Ion, 5330-5342, traduction E ,chambray, édition Garnier, Flammarion 1959, page 457,458.

VI- Mémoires et Thèses

1 - Tibakou Mohammed, Approche titrologique des Œuvres de Yasmina Khadra, Le Coste « *Les Agneaux du Seigneur* » « *A Quoi rêvent les Loups* » Mémoire de master, université Kasdi Merbah, Ouargla,soutenue en 2014, p.57.

2 - Salomé Roth, « *Quand les dieux entrent en scène : pratiques rituelles afro-cubaines et performance scéniques à la Havane au lendemain de la révolution* », thèse de doctorat en littérature Hispano-Américaine sous la direction de M.Hervé, le Corre, université de la Sorbonne nouvelle, ED.122 E Latine Amérique Latine, Paris 3, soutenue le 9 Décembre, 2016, p.617.

Annexe

Annexe

Yasmina Khadra, romancier, à “Liberté”

“En Algérie, la jeunesse a renoncé à ses rêves”



Dans le cadre d'une tournée promotionnelle pour le roman “Dieu n’habite pas La Havane” (Éditions Casbah, 2016), l'écrivain Yasmina Khadra ira à la rencontre de ses lecteurs, jusqu'au 17 juillet prochain, dans les villes d'Oran, de Mostaganem ou de Tizi Ouzou. Dans cet entretien, le romancier nous parle de son séjour cubain, qui a inspiré l'écriture du livre, ses réflexions sur la jeunesse algérienne et sur la situation des migrants.

Liberté : Votre dernier roman, Dieu n’habite pas La Havane, est paru aux éditions Casbah lors du dernier Sila. Pourquoi avoir attendu aussi longtemps avant d'en faire la promotion ?

Yasmina Khadra : Je suis venu vers la fin du mois de décembre de l'année dernière parce que je pensais faire une petite tournée à Mostaganem, Tlemcen et Oran et voir s'il était possible de faire autre chose ailleurs. J'avais même programmé une tournée à partir de Béjaïa au mois d'avril. Malheureusement les autorités locales n'ont pas souhaité me recevoir, et ça a été annulé. Mon seul passage a été dans un hôtel à Oran. Ces événements ont chamboulé tout mon programme, et comme je suis pris toute l'année, j'ai choisi de rencontrer mes lecteurs algériens pendant mes vacances.

Vous allez sillonner plusieurs wilayas dans le cadre de cette promotion. Pouvez-vous nous parler de cette tournée ?

J'ai besoin de rencontrer mon lectorat. Contrairement à ce que l'on pense, je suis très fan de mes lecteurs. Je leur dois tout, c'est l'unique soutien que j'aie au monde. Je n'ai pas de lobby, de réseaux ou de presse derrière moi. J'ai uniquement mes lecteurs. Je me dois d'être à la hauteur de leurs attentes, et ces rencontres sont pour moi des moments de grâce. Ça me ressourçe, ça me permet de voir comment sont perçus mes livres. Je me découvre moi-même en discutant avec mes lecteurs et je peux, ainsi, déceler la singularité des autres dans des mentalités et cultures qui ne sont pas forcément les miennes, c'est un apprentissage permanent.

Dans la 4e de couverture, on peut lire : "Khadra mène une réflexion nostalgique sur la jeunesse perdue, sans cesse contrebalancée par la jubilation de chanter, de danser et de croire en des lendemains heureux." À travers cette description, nous avons l'impression que vous faites un parallèle avec la jeunesse algérienne...

Peut-être que la condition de vie est pratiquement la même. Avant, je pensais qu'en Algérie nous souffrions d'une espèce d'incompétence, d'inadvertance ou de mauvaise gestion. Mais quand je suis allé à Cuba, j'ai compris que le peuple algérien était en train de vivre une expérience. J'ai retrouvé les mêmes repères, les mêmes symptômes et les mêmes protocoles qu'à Cuba. Ça m'a éveillé à ce qui se passe dans notre pays. Mais la différence entre ces deux jeunesse est que la jeunesse cubaine est très cultivée, elle bénéficie de l'un des meilleurs enseignements au monde. L'éducation est obligatoire, les jeunes ont des bacs+3, voire +5, et ça leur permet d'être conscients de ce qu'ils sont en train d'endurer. Contrairement aux Algériens qui ne le savent pas. C'est pour ça que cette jeunesse pourra, dès que l'occasion s'offrira à elle, se reconstruire, parce qu'elle a déjà les bagages essentiels sur l'éducation et l'ouverture sur le monde, malgré son isolement. Les jeunes Cubains m'ont subjugué, j'ai été stupéfait par cette force, cette énergie et ce refus de céder. En Algérie, la jeunesse a cédé, a renoncé à ses rêves, ne lit plus et ne va plus au cinéma. On reconnaît un peuple qui est en train de mourir quand il s'attaque à ses valeurs, quand les gens qui les honorent sont marginalisés, bafoués et diffamés. Et c'est ce qui se passe chez nous, car le plus grand danger pour un peuple est le renoncement. Mais à Cuba, ils ne céderont jamais car ils ont du talent, du génie et un bagage substantiel. C'est un pays qui ne fait que produire des artistes, ceux-là mêmes qui l'ont bâti et qui lui apportent un peu de lumière.

Le personnage principal de votre roman est Don Fuego, un chanteur qui passe par le succès puis la déchéance. À travers lui, voulez-vous dénoncer le système socialiste de Castro et l'obligation d'appartenir au système pour réussir ?

Je ne suis jamais dans la dénonciation, dans la contestation ou dans l'identitaire. Je suis tout simplement dans la vie. Il y a des moments très forts et d'autres ordinaires. J'ai tout simplement voulu rendre hommage au peuple cubain qui malgré tous les interdits, et une dictature féroce, s'autorise à exister. C'est un peuple paradoxal, il vit sur une île paradisiaque qui est devenue sa propre prison. L'obligation d'appartenir au système pour réussir a toujours existé comme en Russie où les apparatchiks vivaient le haut standing. Les gens qui font tout pour niveler une société essaient surtout de lui marcher dessus. On ne peut pas dissocier le pouvoir du privilège.

Vous avez planté le décor de ce roman, au pays de "tous les paradoxes et de tous les rêves". Est-il possible de nous raconter votre périple cubain ?

On ne peut pas raconter Cuba. J'étais de passage dans le pays pour l'écriture du scénario du film Panchito, qui raconte l'histoire d'un pêcheur cubain, et dont le rôle a été confié à l'acteur

américain Forest Whitaker. J'étais là-bas pour voir si mon scénario était plausible ou pas. C'est grâce à cela que j'ai découvert Cuba et décidé de consacrer tout un roman à son peuple. Mais à aucun moment j'aurais pensé dédier un livre à ce pays, où la jeunesse est marginalisée, chosifiée, atomisée, mais souveraine de ses rêves.

Peut-on en savoir plus sur l'avancée de ce projet ?

Je ne sais pas où en est le projet, mais le film devait se faire l'année passée, sauf qu'il y a eu un problème d'autorisation avec les Cubains. C'est très difficile pour une star hollywoodienne de tourner à Cuba, malgré la levée de l'embargo. Mais Forest Whitaker tient à faire ce film là-bas.

L'écriture de cette œuvre était-elle une manière de dénoncer un capitalisme qui menace d'effacer l'âme cubaine, notamment après la levée de l'embargo américain ?

Je n'ai pas voulu dénoncer, mais mettre la lumière sur les concessions du régime castriste. Pour visiter un site, un lieu de tournage ou passer un casting par exemple, il faut passer par mille

sas. Pour moi ce sont des filtres qui empêchent l'air sain d'atteindre le peuple. Et quand cet air arrive enfin, il n'a plus cette richesse initiale. J'ai eu la chance d'avoir écrit le livre avant la levée de l'embargo. Mais rien au monde ne menacerait une identité, sauf les gens qui se réclament de cette même identité. Parce que quand on est dans le doute, on est dans l'effacement. Quelquefois, ce sont des façons d'instrumentaliser une identité à des fins qui pourraient être catastrophiques, comme la guerre. La revendication peut aussi atteindre l'euphorie, jusqu'à en perdre toute lucidité. Je suis étonné de voir que le régionalisme puisse encore sévir chez nous, après tout ce que nous avons traversé, car ce qu'il nous faut, c'est un esprit de conquête, d'émancipation et une ambition saine pour notre jeunesse. Dans tous mes livres je parle de tous les Algériens. Il y a des Touareg, des Mozabites et des Kabyles, des Oranais, des Algérois. À ce propos, il se passe des choses extraordinaires avec moi. J'ai écrit Les hirondelles de Kaboul, en 2002, et une année après, c'était la guerre en Afghanistan. J'ai écrit L'équation africaine, et deux semaines après, un humanitaire a été enlevé dans les mêmes conditions. Je dis ça parce que beaucoup croient que je suis un écrivain opportuniste. Mais il n'y a jamais eu ça chez moi, je suis attentif à ce monde. Il y a des choses qui m'encouragent dans cette façon de l'appréhender, la preuve est que tout ce que j'écris touche les gens.

Pourquoi la quête de soi et la peur de passer à côté de sa vie vous fascinent autant dans ce roman ?

Je crois que c'est la hantise de toute personne sur terre. Parce que nous sommes d'emblée menacés par une seule vérité, la mort. Mais avant d'arriver à cette disparition définitive, on aimerait bien exister.

La hantise qui va nous poursuivre durant toute cette quête de soi et de vérité, est comment ne pas disparaître, parce que c'est l'antichambre de la mort. Mais elle est beaucoup plus cruelle, car après la mort, personne ne sait ce que c'est, mais avant cette mort, quand on est dans la déchéance on sait tous ce que c'est, c'est un moment terrifiant. Mais ce que je veux dire aux gens, est qu'il faut dépasser ça, parce qu'il y a des choses beaucoup plus précieuses qu'une carrière. Cette dernière n'est pas tout, elle est une fuite en avant. La préciosité c'est la vie elle-même, il faut savoir vivre et profiter de la vie et apprendre à aimer.

Était-il difficile de passer du monde arabe et oriental en général, à l'Amérique centrale ?

Je n'ai aucune difficulté, simplement parce que j'aime le monde. Je me suis imprégné de toutes les littératures, notamment la russe et ses grands écrivains, comme Semenov,

Pouchkine,

ou

Dostoïevski.

Quand je n'écris pas sur un pays qui n'est pas le mien, j'ai le sentiment de revenir à une littérature que j'ai aimée, formée par des écrivains que j'admire.

Que pensez-vous de la situation des migrants en Algérie ?

Toutes les nations sont nées de l'exode. Il n'y a aucune nation qui est sortie de terre comme une plante.

Notre époque est tellement terrible, avec les guerres, les dérives idéologiques et les contestations sociales. Je pense qu'il faut savoir accueillir les gens qui sont dans le malheur et dans la détresse absolue, c'est une façon pour nous de recouvrer un peu de notre humanité.

