

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de L'Enseignement Supérieur et  
De la Recherche Scientifique  
Université Abderrahmane Mira – Béjaïa- Algérie



Faculté des Lettres et des Langues  
Département de français

## Mémoire

En vue de l'obtention du diplôme de Master  
Option : littérature et civilisation.

# L'inscription des mythes dans *Dieu n'habite pas la Havane* de Yasmina Khadra.

Présenté par

M<sup>lle</sup> MOUSSOUNI Salima.

Sous la direction de

Mme OURTIRANE Ramdane Souhila

*Jury*

M. SIDANE, *Président*

Mme BENHAIMI, *Examinatrice*

Année universitaire -2017/2018.



L'inscription des mythes dans *Dieu n'habite pas la Havane* de  
Yasmina Khadra.

*Dédicaces.*

*Je dédie ce modeste travail, d'abord à ma famille :*

*Mes parents Hassina et Smail,*

*Mes frères Yacine et Ali et mes sœurs Imane et*

*Yasmina.*

*Je n'oublie pas de le dédier à mes amies :*

*À mes chères Kahina, Lamia, Hayat et*

*Nacera.*

## *Remerciements.*

*Si je tiens à remercier quelqu'un, ce seront mes chers  
parents qui se sont sacrifié pour moi afin que je  
réussisse mes études, grâce à vous j'ai pu réaliser  
aujourd'hui ce petit travail .*

*Je tiens à remercier aussi mon encadreur madame  
Ourlirane Ramdan Souhila qui a suivie ce travail  
dès son début et qui m'a orienter pour une bonne  
réalisation.*

*Je remercie les membres de jury d'avoir accepté  
d'examiner mon travail.*

*Un remerciement va aussi à toutes les personnes qui m'ont  
aidé de près ou de loin.*

## Table des matières

Introduction : .....	8
<b>PREMIER CHAPITRE : L'intertexte et la relation qui existe entre deux récits. ....</b>	<b>13</b>
<b>I. La notion de l'intertextualité : .....</b>	<b>14</b>
<b>II. La relation entre mythe et littérature.....</b>	<b>23</b>
<b>DEUXIEME CHAPITRE :Le personnage romanesque selon Philippe Hamon et son rapport avec le personnage mythologique. ....</b>	<b>36</b>
<b>I – Analyse du personnage de Don Fuego et de Mayensi entre le don musical, l'amour de soi et la fatalité : .....</b>	<b>37</b>
<b>II Le rapport entre personnages romanesques et personnages mythiques : .....</b>	<b>50</b>
<b>TROISIEME CHAPITRE : Le procédé intertextuel et la recherche d'un autre sens.....</b>	<b>65</b>
<b>I. Le type d'intertextualité. ....</b>	<b>66</b>
<b>II. Le message véhiculé : .....</b>	<b>74</b>
Conclusion : .....	78
Références bibliographiques : .....	82

# **INTRODUCTION**

## INTRODUCTION

Le mot « mythologie » désigne, nous dit *le Grand Larousse* de la langue française, l'ensemble des mythes qui appartiennent à un peuple, à une civilisation, à une religion<sup>1</sup>. Donc la mythologie englobe un ensemble de mythes (plusieurs mythes) qu'un peuple partage. Et un mythe se définit comme un récit, selon Gilbert Durand : « *Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique).*<sup>2</sup> ». Les mythes sont à caractère oral, car du mot grec *muthos* le mythe désigne un discours ou une parole<sup>3</sup>, et la parole est orale. En racontant ces récits mythiques on trouve qu'il y a des mythes partagés par toutes les communautés du monde d'où l'appellation de « mythes universels » où ils ont la même structure partout dans le monde, Fernand Comte affirme : « *Dans cette grande diversité (de mythes) il y a cependant des traits qui se répètent sous des formes approchées comme s'ils révélaient un bien commun de l'humanité.*<sup>4</sup> ». Le mythe selon Roland Barthes : « *ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il y en a pas de substantielles.*<sup>5</sup> », on ne peut pas considérer un mythe par le message qu'on vise transmettre, mais par la manière avec laquelle ce message est transmis. Et c'est le cas de tous les récits mythiques qui se mesure par la manière dont le message est révélé, ils utilisent le symbolisme et l'imaginaire pour faire passer un message, mais chaque communauté utilise un symbolisme et un imaginaire qui sont en adéquation avec sa culture et son vécu : « *Cela n'empêche pas que les images que ce mythe véhicule, maladroitement et grossièrement, parfois poétiques, toujours chargées affectivement, représentent une réalité vécue par-delà la mort.*<sup>6</sup> ». Un mythe est globalement différent d'une communauté à une autre, mais la structure reste presque la même, le nom d'un dieu mythique par exemple peut changer mais ses actions et la forme de son histoire mythique peuvent être les mêmes, ce qui est remarquable est que toutes les communautés du monde ont une idéologie sur

---

<sup>1</sup> Christine Jaz, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992.p.255.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 64.

<sup>3</sup> Christine Jaz, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992.p.255.

<sup>4</sup> C. Fernand, *les grandes figures des mythologies, paris, 1988.p*

<sup>5</sup> R. Barthes, *Mythologies*, seuil, col. Point, 1957.p.181.p.14.

<sup>6</sup> C. Fernand, *les grandes figures des mythologies, paris, 1988.p.20.*



## INTRODUCTION

l'au-delà, sur la vie et la mort et sur le paradis et l'enfer ,certes il y en a des affinités par rapport à l'histoire raconté mais la valeur que peut porter chacune de ces histoires peut différer selon le mode religieux ou culturel, car selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine :

*Mythologie et religion ne sont évidemment pas sans rapports, puisque l'une et l'autre posent en principe l'existence d'êtres supra-humains que l'on appelle des dieux, et que ces dieux portent des noms identiques dans l'une et dans l'autre.*<sup>7</sup>

L'objectif des mythes est d'expliquer le monde, son début et comprendre l'existence mais aussi donner une morale, car selon Roland Barthes : « *le mythe est un système de communication, c'est un message*<sup>8</sup> ». Selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine :

*Quoi qu'il soit, on peut considérer que les récits mythologiques ont pour fonction d'exprimer des vérités , de « dire le vrai » à leur manière, qui n'est pas celle de la science ou de la philosophie, mais qui est un autre moyen d'accès à la connaissance et à la sagesse.*<sup>9</sup>

Cela signifie que la mythologie exprime une vérité, mais à la façon de chaque peuple, cette vérité peut être une porte d'accès à une connaissance du monde et cette connaissance n'est pas vérifiable, elle ne peut pas être prouvée par la science ou par la philosophie même.

Un mythe raconté dans le temps lointain ne raconte pas nécessairement un événement vraiment passé, mais un mystère non compris puis expliquer en y ajoutant une partie de l'imagination dont les actions sont exécutées par des êtres surnaturelles qui n'ont existé que dans l'imaginaire et ce afin de répondre à un besoin de comprendre le monde et l'homme :

---

<sup>7</sup> Christine Jaz, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Nathan, 1992.p.262.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Mythologies*, seuil, col. Point, 1957.p.181.p.14.

<sup>9</sup> Christine Jaz, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Nathan, 1992 p.257.

## INTRODUCTION

*Il s'agit d'un événement considéré comme « fondateur » ou « explicatif », en ce sens qu'il constitue la raison d'être et fournit l'explication d'une réalité[...] cet événement n'est pas de même nature que les événements historiques : il n'est ,en principe, pas moins réel ou authentique que ceux-ci [...] il est donc non pas « imaginaire », mais « imaginé »,et pour cette raison il est objet non pas de science ,mais de croyance<sup>10</sup>.*

Donc le mythe renvoie toujours à une ambiguïté constitutive<sup>11</sup> , il est toujours fait d'ambivalences, car il ne révèle pas tout et le tout révéler ne peut être vérifiable, selon Roland Barthes : « le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë : il est à la fois sens et forme ,plein d'un côté vide d'un autre<sup>12</sup>. » . On peut comprendre de cela que le mythe réunit image et sens, mais parfois il est l'image et d'autre fois il est le sens déjà fait. Autrement dit le mythe peut révéler un sens directement après sa lecture, mais dans certains cas le sens qu'un mythe donne va dans deux sens différent d'où l'ambiguïté.

La littérature épuise du mythe sa structure pour faire passer un message codé sur le monde d'aujourd'hui dans une apparition mythique. Les textes les plus connus de la mythologie gréco-romaine sont aujourd'hui objet de réécriture et plusieurs œuvres littéraires englobent en elle des traces d'un quelconque mythe et notre exemple -qui fera le corpus de notre recherche- sera l'œuvre d'expression française de l'écrivain algérien Yasmina Khadra, intitulée *Dieu n'habite pas la Havane*, la réécriture d'un mythe n'est pas simplement une reprise, mais peut être une reconstruction du mythe fondateur d'une autre manière . Cette réécriture intéresse plusieurs théoriciens qui l'ont étudié sous l'appellation du concept d'intertextualité, terme forgé par Julia Kristeva, car la réécriture d'un mythe démarre d'un autre texte déjà existant. Dans le cas d'une

---

<sup>10</sup> Op.cit.p.255.

<sup>11</sup> Everton V. Machado, « *Ce qui fait figure dans le mythe* », Acta fabula, vol. 10, n° 7, Notes de lecture, Août-Septembre 2009, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5160> .php, page consultée le 02 novembre 2017.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Mythologies*, seuil, col, point, 1957.p.190.

## INTRODUCTION

réécriture l'auteur est censé laisser des indices ou construire ce que Lévi-Strauss appelle « paquet de relations » qui sont des mythes amenant le lecteur à comprendre le message véhiculé. Le personnage est un aspect important qui mène les actions et de ce fait il nous guide vers des indices qui révèlent le mythe. Le personnage est le roi de l'œuvre littéraire car la manière avec laquelle un personnage est construit révèle beaucoup sur l'histoire et le sens de l'œuvre. Et parlons de mythe les caractéristiques et les actions données à un personnage permettent de savoir s'il y a une assimilation d'un personnage romanesque à un personnage mythique, le personnage ici sera une forme d'intertextualité qui appelle le renouvellement d'une image déjà existante selon les exigences narratives.

Le choix de notre corpus s'est fait sur la base de ce que nous pensons être la présence des mythes que la lecture et relecture de *Dieu n'habite pas la Havane* a révélé. Il est vrai que l'objet du mythe a déjà été étudié dans les œuvres de Yasmina Khadra, mais notre corpus n'a pas été encore étudié ce qui fait une autre motivation d'analyser cette œuvre.

Editer en 2016 à Casbah-Éditions, l'histoire de notre corpus se passe à Cuba, lors du régime castrique, Juan Del Monte Jonava le personnage de l'œuvre est un chanteur depuis ses dix ans au Buena Vesta café où il mettait le feu sur scène à chaque fois qu'il chante, d'où son nom artistique : Don Fuego. Alors le régime castrique atteint à sa fin, le Buena Vesta sera acheté par une américaine de Miami et Don Fuego se trouve sans travail, lui qui ne peut vivre sans chanter une seule fois.

Un jour, livré à lui-même dans les ruelles de la Havane, Juan rencontre une jeune fille rousse qui vient d'entrer à Cuba illégalement et dont il tombe follement amoureux. Malgré la différence d'âge il contrarie sa famille et son destin pour elle, mais par la suite il découvre le mystère qu'elle cachait. Le destin les sépare, et Don Fuego finit par accepter son sort.

## INTRODUCTION

Notre travail sera intitulé « l'inscription des mythes dans *Dieu n'habite pas la Havane* de Yasmina Khadra », car nous supposons qu'il y a une transcription mythique dans *Dieu n'habite pas la Havane*, et c'est pour cela que nous cherchons à savoir comment Yasmina Khadra a exploité les mythes en question pour la conception des personnages romanesques, et quels sont les enjeux du recours mythiques pour le sens de l'œuvre ?

Nous pensons que l'écrivain pour inscrire les mythes dans son œuvre a eu recours à assimiler ses personnages aux figures mythiques. Et comme cette histoire se déroule dans une Havane des années cinquante neuf nous pensons que Yasmina Khadra veut à travers ces mythes dénoncer la révolution et ses conséquences sur la population Cubaine.

Dans cette perspective nous tenterons d'étudier le roman *Dieu n'habite pas la Havane* sous une approche narratologique, en s'appuyant sur l'étude des personnages principaux et sur leur aspects.

Notre travail sera scindé en trois chapitres essentiels : dans le premier il sera question de profiler le concept de l'intertextualité et de tracer le rapport qui existe entre le mythe et la littérature. Dans le deuxième chapitre nous allons faire l'analyse des personnages d'un point de vue narratologique selon Philippe Hamon, puis nous allons faire le rapprochement entre les personnages romanesques et les personnages mythiques. Et finalement dans le troisième chapitre, nous dégagerons le procédé intertextuel que l'écrivain a employé dans la conception de son œuvre et finir par déterminé le sens véhiculé dans le roman.

## **PREMIER CHAPITRE :**

L'intertexte et la relation qui existe entre deux récits.

## PREMIER CHAPITRE

### I. La notion de l'intertextualité

L'intertextualité est un néologisme de Julia Kristeva, cette notion désigne la présence d'un texte dans un autre. Elle affirme que : « *le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un(ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre* »<sup>13</sup>, le mot renvoi, dès lors, à une transposition ou à un échange de système de signes (quelle que soit sa nature) avec un autre. Et le texte littéraire n'est qu'un système de signes linguistique, « *le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)* »<sup>14</sup>. On peut dire que dans un même texte on peut trouver la présence d'un autre car selon Julia Kristeva, tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>15</sup>. Julia Kristeva se sert de deux axes pour mieux définir sa conception, un axe horizontal et un axe vertical qui coïncident pour engendrer le texte qui contiendra un autre :

*[...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour révéler un fait majeur : le mot(le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)*<sup>16</sup>.

A vrai dire, pour fournir cette conception d'intertexte, la théoricienne reprend le travail de Mikhaïl Bakhtine qui utilise le terme de « *dialogue*, ou *dialogisme* » pour qualifier les relations nouées entre les textes, il appelle ces formes de textes qui se croisent de « *structure hybride* » et pour lui ce dialogue se manifeste autour de trois acteurs (sujet-destinataire-contexte):

---

<sup>13</sup> J.Kristeva, *La Révolution langage poétique*, seuil, 1974, p.60.citer par T.SAMOYAUULT, *l'intertextualité, mémoire de la littérature*, ARMAND COLIN, 2005, p10.

<sup>14</sup> J.Kristeva, *Semioteké, recherche pour une sémanalyse*, seuil, 1969, p84

<sup>15</sup> Op.cit.p.85.

<sup>16</sup> Op.cit.84

## PREMIER CHAPITRE

*Un personnage de roman, nous l'avons dit, a toujours sa zone, sa sphère d'influence sur le contexte de l'auteur qui l'entoure ;souvent elle peut aller bien au-delà des limites du discours directe réservé a ce personnage[...]cette zone qui environne les personnages principaux est, stylistiquement ,profondément originale : y prédominent les formes des structures hybrides les plus diverses et toujours plus ou moins dialogisées ; en elle se déploie le dialogue entre l'auteur et ses personnages, non point un dialogue dramatique, articulé en répliques, mais un dialogue particulier au roman, réalisé a l'intérieur des structures d'apparence monologique <sup>17</sup>*

Pour Mikhaïl Bakhtine, le personnage influence sur le contexte de l'auteur et cette influence n'est qu'une sorte de structure hybride dans laquelle on trouve un dialogue qui se construit entre le personnage et l'auteur, mais ce dialogue se fait dans une apparence monologique, c'est-à-dire il ya un seul personnage qui parle mais avec deux voix et même deux sens. Pour lui il y a une bivocalité dans le texte, deux voix qui s'expriment en même temps où on en trouve le discours du personnage dans le langage de l'auteur, donc deux expressions, mais avec deux intentions différentes : celle de l'auteur et celle du personnage.

*Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il est simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle-directe- du personnage qui parle, et celle-réfractée de l'auteur. Pareil discours contient deux voix deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix dialogiquement correlatées, comme si elles se connaissent l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette*

---

<sup>17</sup> M. Bakhtine, *Esthétique théories du roman*, Gallimard, 1978, p141.

## PREMIER CHAPITRE

*connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours intérieur.*<sup>18</sup>

Pour illustrer cette discussion entre voix ou ce dédoublement de voix M. Bakhtine donne l'exemple du roman de Dostoïevski qui emploie dans son roman une discussion entre deux voix, et des expressions où on peut entendre des oppositions, un double sens, comme si on entend une conversation entre deux personnes.

*dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir une fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste, l'assurance et l'hésitation ; il percevait, dans ses profondeurs, le sens double, multiple de chaque événement. mais tout ces dédoublements, ces contradictions ne devenaient pas dialectiques, ne s'engageaient pas sur une voie temporelle, dans une série de devenir, ils se développaient à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes ; comme harmonie éternelle de voix distinctes, ou comme discussion interminables et sans solution.*<sup>19</sup>

Selon J. Kristeva :

*La notion de « double », résultant d'une réflexion sur le langage poétique (non scientifique), désigne une "spatialisation" et une mise en corrélation de la séquence littéraire (linguistique).<sup>20</sup>*

Cela veut dire que la réflexion de l'auteur sur son langage engendre un double énoncé, ce dernier se met en relation avec la séquence linguistique.

---

<sup>18</sup>Op.cit. pp, 144-145.

<sup>19</sup> M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, seuil, 1970, p.64.

<sup>20</sup> J. Kristeva, *Semiotiké, recherche pour une sémanalyse*, seuil, coll. Point, 1969, p.89.



## PREMIER CHAPITRE

Pour expliquer la notion du discours intérieur Mikhaïl Bakhtine, précise que le langage de l'autre est rapporté sous une forme anonyme de la part de l'auteur en s'alternant avec le discours de ce dernier.<sup>21</sup> Il affirme que :

*Avec seulement trois modèles de transmission (discours direct, discours indirect, discours d'autrui), avec leur multiples combinaisons, et surtout avec divers procédés de leur stratification au moyen du contexte de l'auteur, on parvient au jeu multiple des discours, avec leur interférences et leur influences réciproques.*<sup>22</sup>

Ces trois modèles forment ce qu'on appelle « structure hybride » qui est le discours direct et indirect de l'auteur, et le discours direct des personnages en s'influençant, se confondant et s'interférant entre eux.

*Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicabilité ou, pour mieux dire, comme intertextualité ; face à ce dialogisme, la notion de "personne-sujet de l'écriture" commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de "l'ambivalence de l'écriture".*<sup>23</sup>

Ici la notion de personne –sujet de l'écriture désigne l'auteur, le dialogisme de M. Bakhtine se manifeste comme *intertextualité*, car l'écriture apparaît à la fois comme personnelle et transmission d'un autre discours et face à ce dialogue la première notion recule pour laisser place à l'ambiguïté de l'écriture.

Roland Barthes est un autre théoricien qui aborde l'intertextualité à sa manière, et développe la citation .Pour lui :

---

<sup>21</sup> Ibid. p132.

<sup>22</sup> Ibid. p.140.

<sup>23</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan/HER, paris, 2001.Nathan/SEJER, 2004

## PREMIER CHAPITRE

*Tout texte est un intertexte ; d'autres textes présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus au moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues<sup>24</sup>*

Selon cette conception Barthienne, tout texte constitue un intertexte, car ce texte englobe en lui un autre texte, ce n'est qu'un tissu de citations déjà élaborées et dites. Il définit l'intertexte comme « *un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.* »<sup>25</sup> Donc l'intertexte est un champ où se rencontre un ensemble de formules anonymes introduites dans un texte sans indice de reprise.

Le théoricien considère que le texte contient différentes écritures où aucune n'est originelle, à vrai dire ces citations englobent en elles plusieurs cultures :

*Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Autre-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.<sup>26</sup>*

Les reprises d'un texte avec ses références est une manière d'enfermer le sens du texte, et une façon de tuer le texte, car en donnant l'auteur de ce dernier l'écrivain est entrain de fermer l'écriture au sens de Mikhaïl Bakhtine:

*L'auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer*

---

<sup>24</sup> R.Barthes, « Texte (théorie du », encyclopaedia universalis, 1973. P.372. [En ligne] disponible en PDF sur : [www.laurentmaheux.free.fr](http://www.laurentmaheux.free.fr). Consulter le : 17/12/18.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> R.Barthes, *Le Bruissement de la langue*, seuil, paris, 1984, p.65.

## PREMIER CHAPITRE

*à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.*<sup>27</sup>

Pour lui, rien n'empêche de lire un ancien texte une lecture moderne et c'est d'ailleurs ce que fait la théorie du texte, proposer une autre lecture d'un texte originel ancien, et c'est là l'objet de l'intertexte :

*Non seulement la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture (autorisant à lire l'œuvre passée avec un regard entièrement moderne, en sorte qu'il est licite de lire, par exemple, l'Œdipe de Sophocle en y renversant l'Œdipe de Freud, ou Flaubert à partir de Proust), mais encore elle insiste beaucoup sur l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture.... A la métaphore de la filiation, du « développement » organique, elle préfère la métaphore du réseau, d'un champ surdéterminé, pluriel.*<sup>28</sup>

Le théoricien affirme que : « le texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres) »<sup>29</sup>. donc un texte ne s'éteint pas une fois produit, mais il continue à exister dans plusieurs autres textes en traversant autres œuvres.

Roland Barthes, pense que l'intertexte :

*Est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination-image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité.*<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Op. cit.

<sup>28</sup> Op.cit.p.p.373 -374.

<sup>29</sup> Op.cit, p .71.

<sup>30</sup> R.Baethes, *Théorie du text*, encyclopaedia universalis, 1973.disponible en PDF sur : <https://www.psychanalyse.com> . Consulter le : 17/12/18.

## PREMIER CHAPITRE

Donc l'intertexte est considéré comme une production textuelle et non comme reproduction (imitation), du fait que le texte antérieur n'est pas directement repérable, et se situe dans le texte sous forme d'image disséminée.

Dans son ouvrage « *Palimpsestes* », Gérard Genette parle des relations unissant plusieurs textes qu'il appelle relations transtextuelles. Pour lui l'intertextualité ou l'architextualité désigne la transcendance textuelle :

*l'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte, ou si l'en préfère l'architextualité du texte (comme on dit, est c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est à dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — type de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier. je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement que cet objet et la transtextualité ou transcendance textuelle du texte.<sup>31</sup>*

L'intertexte est tout ce qui met un texte en relation que ce soit manifeste ou directe avec un autre texte. Il distingue cinq relations transtextuelles que peuvent établir les textes entre eux. D'abord il considère l'intertextualité comme relation transtextuelles et redéfinit le terme de Julia Kristeva comme coprésence de deux textes :

*[...] sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. je le définis par ma part, d'une manière sans doute respectueuse, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eiditiquement*

---

<sup>31</sup> G.Genette, *palimpsestes, la littérature au second degré*, seuil, coll. Point, paris, 1982, p.7.

## PREMIER CHAPITRE

*et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.*<sup>32</sup>

Le deuxième type de relation transtextuelle est la paratextualité qui désigne la relation d'un texte avec tout ce qui l'accompagne :

*Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, soustitre ; intertitre ; intertitres ; préface, postfaces, avertissements, avantpropos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (véritable) et parfois un commentaire.*<sup>33</sup>

Le troisième type est la métatextualité qui concerne le discours critique sur un texte, dans cette relation de commentaire comme l'appelle G. Genette ne nécessite pas la convocation du texte dont on parle :

*Le troisième type de transcendance, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voir, à la limite, sans le nommer [...] c'est par excellence, la relation critique.*<sup>34</sup>

Le quatrième type de relation est l'hypertextualité qui désigne la relation entre un texte A et un texte B :

---

<sup>32</sup> Op.cit.p.8.

<sup>33</sup> Op.cit.p.10.

<sup>34</sup> Op.cit.p11.

## PREMIER CHAPITRE

*J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.<sup>35</sup>*

Donc il faut préciser que cette relation entre un texte A et un texte B n'est pas une relation de commentaire. Selon l'adit théoricien cette relation entre un texte A et texte B peut être d'un autre ordre, où le texte B ne parle pas de texte A, mais que ce texte est sa transformation, il l'évoque sans le citer directement :

*Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus au moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer<sup>36</sup>*

Le dernier type de relation est l'architextualité qui désigne un ensemble de déterminations thématiques formelles qui rattachent un texte à un genre particulier.

Le théoricien le définit comme :

*« La littérarité de la littérature », c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes— type de discours, mode d'énonciation, genre littéraire, etc. dont relève chaque texte singulier.<sup>37</sup>*

Ce type de relation est implicite mais joue un rôle important par rapport à la réception de l'œuvre, affirme G.Genette :

---

<sup>35</sup> Op. cit .p.13.

<sup>36</sup> Op. cit.

<sup>37</sup> Op.cit.p.7.

## PREMIER CHAPITRE

*Le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion (par exemple : à quel genre appartient La Divine Comédie ?) Ou à fluctuation historique (les longs poèmes narratifs comme l'épopée s'est ne sont plus guère perçus aujourd'hui comme relevant de la « poésie », dont le concept s'est peu à peu restreint jusqu'à s'identifier à celui de poésie lyrique) ne diminue en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l' « horizon » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.<sup>38</sup>*

Quelle soit sous-entendue cela veut dire que c'est au lecteur de faire l'effort de détecter ces différentes formes lors de la lecture.

En général, l'intertextualité désigne la reprise d'un texte dans un autre, que cette reprise soit implicite ou explicite. Mikhaïl Bakhtine est le premier à avoir parlé des relations entretenues entre textes sous le nom du dialogisme, et l'intertexte n'est qu'un nouveau concept développé par Julia Kristeva, puis par d'autres théoriciens qui l'ont développé davantage.

## II. La relation entre mythe et littérature

La relation qui peut unir mythe et littérature est parfois une relation de convergence et d'autres fois d'opposition, et pour comprendre ces relations il implique parfois de connaître le contexte de naissance de chaque genre de récit (mythe ou littérature).

Selon Marie-Katherine Huet-Bricharde, pour chercher la relation entre mythe et littérature il faut remonter au premier temps de l'existence ou à la période où l'écriture n'existait pas :

---

<sup>38</sup>Op.cit.p.12.

## PREMIER CHAPITRE

*S'interroger sur l'origine de la relation entre mythe et littérature, c'est envisager le mythe dans une perspective qui ne désavoueraient ni les ethnologues ni les historiens des religions, puisqu'il s'agit de remonter le temps jusqu'à ce moment premier qui n'appartient pas encore à l'histoire ou, plus modestement, jusqu'à cette époque où l'écriture n'existait pas encore.<sup>39</sup>*

Il faut comprendre l'origine des choses pour construire les relations existantes. Le mythe est né dans cette période primitive où l'écriture n'avait pas fait son apparition, il est un récit raconté oralement à l'âge primitif, donc c'est un récit transmis par l'oralité, il raconte des histoires qui expliquent le monde et pour répondre au questionnement de l'homme sur divers phénomènes de la nature, il est sacralisé et ritualisé par le peuple :

*Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « Commencements » [...]. Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution.<sup>40</sup>*

Cette définition de Mircea Eliade du mythe, nous renvoi directement à l'origine du mythe qui est l'ère primitive et les temps fabuleux, il nous montre le fond de ces récits qui est de raconté une réalité sur le monde, et rapporter les exploits des êtres prodigieux.

A l'antiquité gréco-romaine Homère fait un ramassage de toute la culture orale et la sauvegarde comme mythologie<sup>41</sup>, mais le mythe en passant de l'oralité à l'écriture est désacralisé, car la croyance est essentielle pour la sacralité du récit

---

<sup>39</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.12.

<sup>40</sup> Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 16-17.

<sup>41</sup> « Ensemble des histoire fabuleuses des dieux, des demi-dieux et des héros de tel ou tel peuple, civilisation, ou région. » Définition du dictionnaire français.



## PREMIER CHAPITRE

et la littérature comme le dit Lévi-Strauss est faite de mythes auxquels on ne croit pas. À travers l'histoire de l'origine du mythe on peut dégager une relation d'opposition entre mythe et littérature et à ce propos M. K Huet-Bricharde affirme que :

*Le mythe, manifestant l'irruption du sacré dans le monde, introduit dans un temps et un lieu dégagés de toute contingence ; il est, pour celui qui le raconte comme pour celui qui l'écoute, événement et avènement, il engage son vécu ; le texte littéraire, lui, est conçu comme un objet autonome, il s'inscrit dans une réalité historique, et importe aussi pour le plaisir esthétique qu'il procure.*<sup>42</sup>

Le mythe a ce côté sacré, il est raconté à partir des événements quotidiens, il constitue un événement marquant à l'époque et un avènement car en y croyait vraiment. Par contre la littérature est caractérisée par son autonomie et son appartenance à une réalité historique car elle est une partie de l'histoire sociale, elle est aussi distinguée du mythe par son esthétique littéraire et la beauté du style.

Le récit raconté oralement (mythique), est considéré collectif par rapport à l'auditoire contrairement au texte littéraire considéré individuel par rapport au lecteur:

*À l'auditoire pluriel et collectif se substitue un auditeur, et bientôt un lecteur, individualisé, l'expérience qui prend place au cours de la transmission change elle aussi de nature*<sup>43</sup>

Ici dans un texte littéraire le récit transmis change d'une lecture à une autre, et c'est là où réside l'individualité du texte.

---

<sup>42</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, pp.12-13.

<sup>43</sup> Op.cit., p.12.

## PREMIER CHAPITRE

L'opposition entre mythe et littérature réside aussi dans le mode de connaissance auquel appartient chacun, le mythe est lié à un raisonnement philosophique, et attaché à la réalité et la littérature par contre est liée à l'imaginaire, c'est une représentation de la réalité autrement dit : le premier est à l'origine du muthos<sup>44</sup> et le deuxième est à l'origine du logos<sup>45</sup> :

*L'un lié au raisonnement philosophique, inductif ou déductif, et à la vérité ; l'autre associé à la fiction et à la reconstruction d'une réalité selon une perspective qui lui donne sens, mais un sens qui n'est jamais validé par une instance extérieure au discours.*<sup>46</sup>

Le sens donner au mythe dans un texte littéraire ne peut être reconnu que dans le texte lui-même, car le texte reconstruit la réalité avec une démontions symbolique, dont le sens ne sera compris que dans la logique du texte.

L'opposition entre mythe et littérature se fait aussi par rapport à l'univers que chacun emploi dans son récit, le mythe emploi un univers en parfaite harmonie entre les différents êtres, par contre le roman montre un univers éclaté et désordonné, et le sens doit être construit en mettant en liaison les différentes structures données :

*Les oppositions entre roman et mythe semblent se construire d'elles-mêmes : le mythe s'associe à une totalité signifiante où les différents ordres, humain, naturel et surnaturel, sont en étroite correspondance ; le roman met en scène un univers éclaté dont le sens est à construire et reste problématique.*<sup>47</sup>

Ajoutant à cela le caractère cyclique du mythe contrairement à celui du roman qui demeure linéaire par rapport à l'histoire et aux événements, le roman a une

---

<sup>44</sup> Ce qui a donné la mythologie, les croyances ...etc.

<sup>45</sup> Ce qui est lié au raisonnement logique.

<sup>46</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.14.

<sup>47</sup> Op.cit.p.63.

## PREMIER CHAPITRE

chronologie continue et des événements enchaînés chronologiquement et logiquement, en plus de ça le roman est directement lié au contexte historique contrairement au mythe qui la surpasse selon M.K Huet-Bricharde :

*« Le mythe se fonde sur le cycle, le roman sur la linéarité ; la leçon du mythe dépasse tout contexte historique alors que ce dernier est la variation même du roman. »<sup>48</sup>*

En plus de la relation paradoxale entre mythe et littérature, il y a d'autres liens entretenus entre littérature et mythe, la convergence. La littérature provient du mythe, grâce aux mythologies qui rassemblent tout ce qui est mythique avec tout ce qui est littéraire, car l'écriture du mythe entraîne chez un écrivain une pensée réflexive voire même critique<sup>49</sup>, M.K Huet-Bricharde théoricienne affirme :

*[ ... ] Les mythologies constituent des ensembles qui conjuguent le mythique et le littéraire .elles sont reçues par leur destinataire, comme Vérité sacrée et ont pour visée une explication globale de l'homme dans l'univers.<sup>50</sup>*

Le mythe, à vrai dire est relié à son origine et s'oppose à la littérature par rapport à sa nouveauté, mais il y a des points qui les rassemblent, selon l'adite théoricienne : *« le mythe s'associe à l'antériorité, il devient ce récit qui rattache à l'origine ou organise une filiation »<sup>51</sup>*

Il implique pour faire le lien entre mythe et littérature de parler de la notion du genre selon M.K Huet-Bricharde : *« la question du lien entre mythe et production littéraire fait intervenir la notion de genre. Deux approches coexistent :*

---

<sup>48</sup> Op. cit.

<sup>49</sup> Maurice. Domino, *La Réécriture du texte littéraire, mythe et réécriture*, revue de sémio-linguistique des textes et discours. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/semen/5383.com> . Consulter le : 28/12/18.

<sup>50</sup> Op.cit.15.

<sup>51</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.14.

## PREMIER CHAPITRE

*l'approche structurale et l'approche chronologique.* »<sup>52</sup>, Les genres littéraires tels que les contes et la légende ont une forme proche du récit mythique, le conte se caractérise par l'aspect du merveilleux, et du profane, il se passe dans un temps indéterminé mais pas sacré, ajoutant à cela son appartenance à l'oralité. Le mythe est aussi raconté oralement, son cadre temporel n'obéit pas au temps chronologique et son histoire révèle le merveilleux, donc l'approche structurale dont parle M.K Huet-Bricharde consiste de tracer la relation entre un récit mythique et les formes littéraires qui naissent de l'oralité :

*Certains chercheurs s'intéressent plus particulièrement à la relation entre le récit mythique et les formes littéraires qui naissent, elles aussi, de l'oralité, contes populaires, légendes, épopées.*<sup>53</sup>

L'approche chronologique consiste quant à elle, à savoir comment un genre se construit par rapport à un mythe qui provient du temps lointain. L'épopée par exemple qui est un genre littéraire emploie dans son récit un personnage model, en fait l'épopée donne une explication du monde et des hommes ,c'est une transposition d'un mythe dans un récit littéraire et qui partage avec lui un récit dont la temporalité remonte à une origine hors le temps, autrement dit à un temps avant le temps pour l'un et une origine du commencement de l'histoire de l'homme pour l'autre, mais ils se passent dans un temps suspendu et indéfini :

*Mythe et épopée ont en partage le récit des origines, origines d'une création située avant la marche du temps pour le mythe, origines d'une création de l'histoire d'un groupe ou d'un peuple située dans antériorité lointaine et indéterminée pour l'épopée car celle-ci marque, par rapport au premier, une timide entrée dans un temps historique.*<sup>54</sup>

La tragédie aussi comme l'épopée puise du mythe sa structure par contre le héros est problématique avec ses oppositions et son instabilité :

---

<sup>52</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.17.

<sup>53</sup> Op.cit.p.17.

<sup>54</sup> Op.cit.p.57.

## PREMIER CHAPITRE

*Avec la tragédie, ajoute Jean-Pierre Vernant-et c'est un point essentiel ce qui concerne la relation entre mythe et littérature-, se construit la différence entre fictif et réel : on entre dans l'ère de la mimésis<sup>55</sup>*

Donc selon J.P Vernant, la tragédie est une représentation (du mythe) où la déférence entre la fiction et le réel est bien visible, cette déférence est la même existante entre mythe et littérature.

*On peut donc conclure que le mythe permet à la littérature de prendre conscience d'elle-même et de sa fonction de représentation : si elle dit une vérité sur le réel, c'est une vérité médialisée par l'intermédiaire d'un langage symbolique.<sup>56</sup>*

Le mythe permet, donc à la littérature de reconnaître sa fonction « mimétique » et ainsi la vérité représenté est cachée par des indices et des symboles, car dans un texte littéraire l'auteur utilise un langage symbolique qui doit être déchiffré pour arriver au sens.

Construire une relation entre mythe et littérature à travers les genres littéraires, c'est dire que, selon la théoricienne :

*Toute mythologie est donc, pour la littérature, un point de départ et d'arrivée : elle se constitue, en effet, comme lieu originare, modèle ou référence, et finalité dans la mesure où toute œuvre prétend à se construire comme espace du sens pour un lectorat donné.<sup>57</sup>*

La mythologie est un point de départ pour la littérature car les premiers récits littéraires n'étaient qu'une transposition de mythe, puis la littérature use du récit mythique pour donner une représentation du réel, c'est un point d'arrivée, car la littérature produit ses propres mythes chargés de signification.

---

<sup>55</sup> OP.CIT.p.24.

<sup>56</sup> Op.cit.p.24.

<sup>57</sup> Op.cit.p.24.

## PREMIER CHAPITRE

La littérature passe avec le temps de la reproduction des mythes (le mimétisme) à la production ou la création mythique, et ainsi le mythe produit par la littérature est appelé « mythe littéraire » dont la première définition est proposée par Philippe Sellier et si on peut citer des exemples de mythe littéraire on énumère : Don quichotte ; Don Juan ; Robinson ...etc. Cependant on peut détecter deux catégories de mythes littéraires : mythes littéraires hérités de la mythologie grecque, et des mythes littéraires nouveaux nés. Ces derniers sont en relation avec le mythe de part leurs caractéristiques, qui sont les mêmes avec le mythe, et à ce propos André Siganos affirme :

*Un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voir sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou de plusieurs textes fondateurs*<sup>58</sup>

Cela veut dire que les mythes littéraires tout comme le mythe « fondateur » se caractérisent par leur émergence à partir d'un imaginaire et portent des mythèmes<sup>59</sup> qui les relient indirectement aux mythes fondateurs, mais les mythes littéraires, (que ce mythe soit un personnage ou un objet), ne deviennent mythe qu'en voyageant d'un texte à un autre, car ils ne naissent pas comme mythe dès leur première apparition dans un texte mais se développent, comme l'affirme M.K Huet-Bricharde à propos des personnages littéraires :

*Ni Don Juan, ni Robinson, ni Carmen ne naissent mythes, ils le deviennent à travers leurs passages de texte en texte construisant une figure mythique indépendante de chacun d'eux et toujours en cours d'élaboration.*<sup>60</sup>

Il y a aussi la substitution d'un personnage mythique à un personnage littéraire, il est question ici de mythe politico-héroïque : il s'agit de figure héroïque qui s'assimile à une figure mythique, cette substitution se fait par un rassemblement

---

<sup>58</sup> A.Siganos, *le Minotaure et son mythe*. PUF, 1993, p.32. cité par, M.K Huet-Bricharde, dans *littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.27.

<sup>59</sup> Correspond à toute unité qui constitue un mythe, c'est une unité minimale, significative qui renvoie au mythe, elle peut être un nom, mot clé ...etc.

<sup>60</sup> M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.31.

## PREMIER CHAPITRE

de schèmes biographiques et historique qui seront remaniés pour construire un symbolisme significatif dans un ordre mythique, à ce propos la même théoricienne s'interroge sur le fait que Napoléon (qui est une figure politique) devient mythe littéraire ,répond :

*En s'arrachant à l'histoire pour être reconstruit comme personnage héroïque : événements historique et biographique sont remodelés selon des processus de symbolisation qui les enchainent en des séquences qui leur donnent sens et qui sous-tendent des structures archétypales d'ordre mythique.<sup>61</sup>*

On peut dire qu'il y a un échange entre littérature et mythe, où le mythe emprunte à la littérature des mythèmes et même des structures, et la littérature de son côté crée d'autres mythes. Comme l'affirme la même théoricienne :

*Il est pertinent de supposer, à l'origine des diverses productions humaines, un même model fondateur, mais qui s'actualiserait sous des formes différentes selon qu'il s'agit d'un récit mythique ou d'un récit littéraire.<sup>62</sup>*

Toute production dérive d'un même modèle fondateur, mais ces productions auront des formes différentes par rapport au genre ou elles se reproduisent .Le récit mythique ou littéraire se construisent sur une même base autrement dit ,il y a toujours la même structure narrative modèle qui revient comme l'a constaté Lévi-Strauss, il y a toujours les mêmes séquences qui reviennent soit la naissance miraculeuse du héros ,le combat ,la quête, la métamorphose ou la mort symbolique ;qui sont à l'origine mythiques ,autrement dit, par Huet-Bricharde il y a une alternance de naissance, mort et renaissance dont l'origine provient d'un rite initiatique (ce rite peut être le mythe) :

---

<sup>61</sup> Op.cit.p.32.

<sup>62</sup> Op.cit.p.45.

## PREMIER CHAPITRE

*Cette structure, fondée sur l'alternance naissance /mort / renaissance, répète les étapes de tout rite initiatique dans lequel l'être meurt symboliquement à lui-même pour renaître différent.<sup>63</sup>*

A propos de ces structure qui reviennent dans une production littéraire l'adite théoricienne nous apprend qu'elles n'apparaissent pas clairement dans le texte, mais elles réapparaissent sous forme d'archétype<sup>64</sup> fondamental, qui renvoi à leur statut d'origine :

*Ces structures ne sont pas induites par des résurgences mythiques explicites mais par la réapparition d'archétypes fondamentaux qui constituent l'espace commun de la littérature et du mythe.<sup>65</sup>*

Donc la structure du mythe et de la littérature est reconnaissable grâce aux archétypes, qui nous aident à reconnaître la structure et les caractéristiques d'un texte ou d'un récit.

Le récit mythique et littéraire se rencontrent aussi par rapport au signifié habillé d'un symbolisme qui est leur propre pour exprimer une idée qui relève du concret, ce signifié ne peut être donné que dans un processus de symbolisme qui dépasse le signifiant cela veut dire que pour comprendre le récit mythique ou littéraire il faut aller au-delà du signifiant:

*Le récit mythique et littéraire interroge sur le signifié qu'il prétend : si le récit n'est pas allégorie, ce signifié ne se réduit pas à un concept ou à une idée abstraite qui serait donnés avant le signifiant ; il est cet au-delà obscure, cet indicible, innommable, ou ineffable, qui ne se laisse saisir que dans le processus symbolique.<sup>66</sup>*

La sacralité du mythe est attacher à un rituel qui lui est réservé, ce rituel est celui de la narration où tout conteurs et auditeurs racontent des histoires

---

<sup>63</sup> Op.cit.

<sup>64</sup> C'est une image primordiale selon Jung, c'est un ensemble d'image qui aide à reconnaître un élément caractérisant un texte.

<sup>65</sup>M.K Huet-Bricharde, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001, p.47.

<sup>66</sup> Op.cit.p.51.



## PREMIER CHAPITRE

mythiques, qui expliquent le commencement du monde, ils se détachent ainsi de l'espace et du temps et par ce détachement ils construisent un autre monde propre au mythe, loin de l'actuel, le rituel littéraire quant à lui est fait par l'écrivain et le lecteur qui se rencontre dans l'espace et dans la temporalité de l'œuvre, ils se détachent eux aussi de l'espace et du temps réels :

*Le mythe, dans une perspective ethno-religieuse, est lié au rite, à une expérience qui le met en relation avec le sacré : récitants et auditeurs, communiant dans ce récit qui répète l'histoire des commencements ou de l'irruption de Sacré dans le monde, échappent à l'espace et au temps profane ,remontent à l'origine, à l'aube de toute création. Ils retrouvent ainsi, symboliquement, la totalité perdue et font un avec le cosmos. Le texte littéraire n'existe, lui aussi, qu'à travers des rituels, ceux de l'écriture et ceux de la lecture : écrivains et lecteurs se rejoignent dans un univers autre, celui de l'œuvre, lequel construit son espace et sa temporalité propres.<sup>67</sup>*

On peut ajouter que ce rituel n'existe pas uniquement entre mythe et roman, mais il se déploie aussi aux autres genres littéraires tel que l'épopée, la tragédie, le théâtre...etc. où le destinataire ou bien l'auteur partage avec son destinataire le temps de l'énoncé, et échappent au temps de l'énonciation. Donc c'est la double temporalité qui fait le lieu de rencontre entre mythe et littérature (genre littéraire) :

*C'est cette distance entre deux temporalité, celle de l'énoncé et celle de l'énonciation, qui construit l'espace de rencontre entre mythe et épopée par ce que le mythe dans l'épopée devient la figuration de cette distance.<sup>68</sup>*

Ici, on revient pour dire que l'épopée est une transposition de mythe, c'est pour cela qu'il est considéré comme la figuration de la distance entre les deux temporalités.

---

<sup>67</sup> Op.cit.p.55.

<sup>68</sup> Op.cit.p.58.

## PREMIER CHAPITRE

Cependant, le mythe présent en la littérature, fait investir cette dernière de sa présence dans le texte, selon M.K Huet-Brochard :

*Le mythe peut apparaître, quand il investit la littérature ou quand la littérature l'annexe, comme un élément perturbateur dans la mesure où il dévie les logiques du discours. il manifeste dans une écriture singulière la force des représentations collectives.*<sup>69</sup>

Le mythe dans un texte littéraire détourne le discours de l'auteur, par son symbolisme et son caractère du merveilleux, et aide l'auteur à exprimer par sa voix singulière des représentations collectives. Le mythe contribue aussi à donner une ouverture au texte, car il constitue une forme significative éclatée et associe l'auteur à d'autres auteurs par le fait de la reprise des textes mythiques, l'œuvre à d'autres œuvres, des lieux réels à des lieux imaginaires. Le texte littéraire dans lequel se présente un texte mythique constitue une dimension polyphonique par la présence de deux voix, voix mythique et voix littéraire (de l'auteur), qui se contactent et forment ainsi un discours hétérogène :

*Il introduit (le mythe) dans le texte une dimension polyphonique, lieu de rencontre de savoirs et de discours hétérogènes, il investit ; il abolit la clôture du texte et assure une respiration à ce corps immense que représente la littérature en associant les auteurs à d'autres auteurs, les lecteurs à d'autres lecteurs, les siècles à d'autres siècles, et les lieux à d'autres lieux.*<sup>70</sup>

Comme le mythe sert la littérature, cette dernière de son côté sert aussi le mythe, car par sa reprise, elle l'actualise pour exprimer le changement de l'ère actuelle, grâce à la littérature le mythe joue ce rôle d'unificateur :

*La littérature actualise des mythes hérités ou engendre des mythes nouveaux, non pour raconter l'histoire sacrée des commencements, mais pour exprimer un changement vécu comme une rupture et instaure une ère nouvelle. À travers le mythe la littérature rend*

---

<sup>69</sup> Op.cit.p.107.

<sup>70</sup> Op.cit.

## PREMIER CHAPITRE

*compte d'une interrogation propre à un moment historique particulier ; à travers la littérature, le mythe exerce un pouvoir fédérateur.<sup>71</sup>*

L'histoire de la relation entre mythe et littérature commence, à vrai dire avec l'apparition de l'écriture et la réécriture des mythe sous forme de mythologie et la transformation du mythe en genre littéraire, puis avec la reprise de ces mythe dans un texte littéraire ,que ce texte soit roman ,prose ou poésie ,et par tout les genres (littéraires ),ensuite à l'apparition de nouveaux mythes littéraires. Cette relation est fondée sur l'opposition par fois et sur la convergence d'autres fois.

La relation entre mythe et littérature apparait au niveau du personnage, un personnage romanesque peut être assimilé ou rapprocher à un personnage mythique où l'auteur peut reprendre certaines caractéristiques du héros mythique et les associer a son personnage. Nous avons constaté dans notre corpus cette reprise de figure mythique, c'est pour cela que nous avons consacré une étude plus détaillée sur ce sujet dans le second chapitre.

---

<sup>71</sup> Op.cit.p.143.

## **DEUXIEME CHAPITRE :**

Le personnage romanesque selon Philippe Hamon et son rapport avec le personnage mythologique.

## DEUXIEME CHAPITRE

### I– Analyse du personnage de Don Fuego et de Mayensi entre le don musical, l'amour de soi et la fatalité

Le personnage est un protagoniste dans le roman créé par l'auteur, il a un statut dans l'œuvre et il a des caractéristiques propres à lui, qui lui sont attribuées par son créateur. Ces caractéristiques qui ont comme rôle de le rendre (le personnage) vraisemblable, changent selon le type du personnage : héros ou anti-héros, personnage principal ou personnage secondaire. Selon Todorov, c'est une « *forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs)* <sup>72</sup> », donc une forme insignifiante qui aura un sens et une dimension réelle en lui attribuant des actions et des caractéristiques propres à lui. Selon Philippe Hamon le personnage est un :

*Morphème « vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a pas de référence que contextuelle), il ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent.*<sup>73</sup>

Le personnage donc n'est qu'une forme vide de signification, et cette forme ne se remplit qu'à travers le texte, car le personnage que l'auteur produit se construit une signification à travers le récit et le développement des actions, et ainsi cette forme vide se remplit.

Philippe Hamon est un théoricien qui a consacré un article « *Pour un statut sémiologique du personnage* » dans lequel il fait une étude sémiologique du personnage et le considère comme un signe linguistique contenant un signifiant et un signifié, et qui communique un sens :

*Mais considérer à priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « un point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au*

---

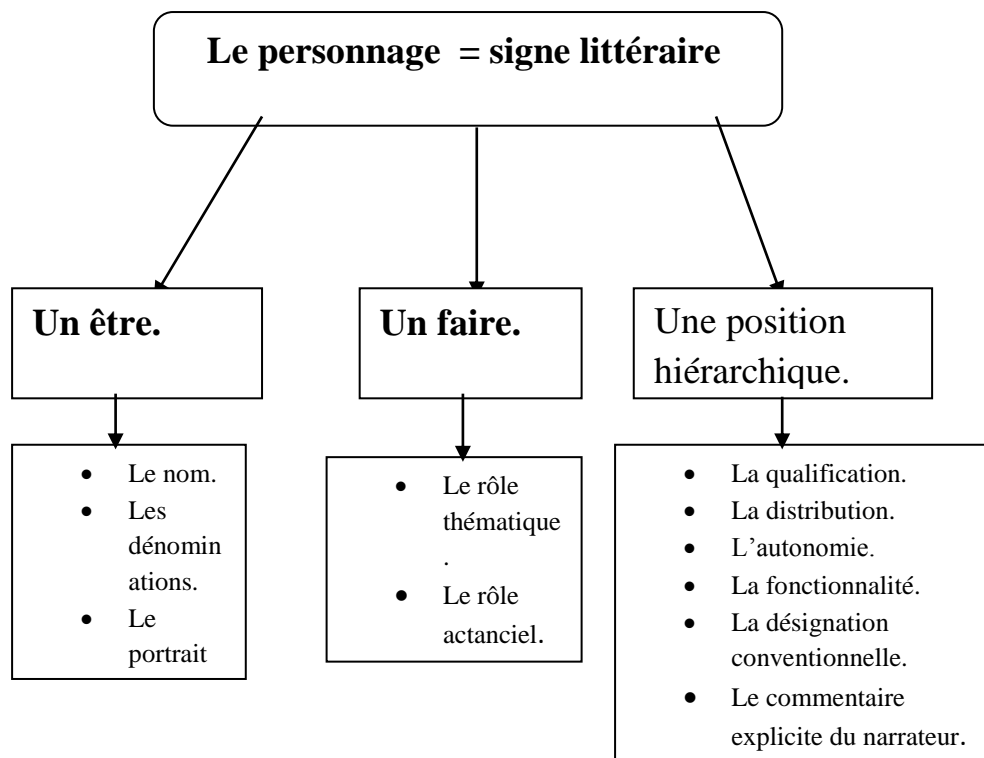
<sup>72</sup> Cité par : Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.126.

<sup>73</sup> Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.128.

## DEUXIEME CHAPITRE

*message définit lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistique.*<sup>74</sup>

Le théoricien en sorte avec une grille de trois niveaux d'analyse ,le premier niveau est celui de l'être où le personnage est un individu qui a une identité et des descriptions qui lui donnent une démention réelle ,le deuxième niveau est le niveau du faire où le personnage est un actant et a une fonction et un rôle ,le dernier niveau est la position hiérarchique qui détermine un personnage principal et un personnage secondaire :



### -la grille de Philippe Hamon-

En ce qui concerne notre corpus *Dieu n'habite pas la Havane* de Yasmina Khadra, nous allons appliquer cette analyse sémiologique sur deux

---

<sup>74</sup> Op.cit.p.117.

## DEUXIEME CHAPITRE

personnages autour desquels l'histoire de l'œuvre se passe : Don Fuego et Mayensi.

### 1- l'être :

Comme déjà dit c'est le niveau qui donne le caractère vraisemblable au personnage, on lui donnant un nom, une dénomination et un portrait.

- **Nom et dénomination :**

Il s'agit ici du nom propre qu'on attribue au personnage et qui lui donne une apparence sociale, selon Philippe Hamon :

*L'analyse (du nom du personnage) devra donc s'efforcer de rendre compte de cette mobilité sémiotique du personnage qui va de l'onomatopée, en passant par le symbole, le type, la prosopopée, etc.<sup>75</sup>.*

Cela veut dire que les noms des personnages ne sont pas gratuits : ils peuvent signaler un sens allégorique, un type, une onomatopée...etc. En effet le nom attaché à un personnage peut ne pas être innocent, il peut être chargé de sens et jouer le rôle d'un indice dans le texte, il sert la narration et la constitution du sens symbolique que l'auteur veut fournir, pour Ph.H *ils sont des condensés de programmes narratifs*<sup>76</sup> au sens où ils résument par son symbolisme toute une signification, par un seul signe.

Notre personnage est appelé « Juan del Monte Jonava », ce nom est composé d'un nom propre « Juan » qui désigne une personne ou un individu social, et du nom del Monte Jonava qui renvoie aux origines familiales, ce qui signifie une descendance de cette famille, et les relations sociales sont marquées par les liens familiaux et le nom de famille est intéressant pour l'individu et tout cela donne une apparence sociale et réelle au personnage. Donc ce nom donne une apparence réelle et sociale pour notre personnage. Juan del Monte Jonava est

---

<sup>75</sup> Op.cit.p.147.

<sup>76</sup> Op.cit.p.150.

## DEUXIEME CHAPITRE

surnommé par ses fans par « Don Fuego », c'est un nom qui lui a été attribué en fonction de son métier de chanteur, « Fuego » signifie le feu et don Fuego est celui qui met le feu là où il chante « *dans le métier, on me surnomme « Don Fuego » parce que je mets le feu dans les cabarets où je me produis* »<sup>77</sup>, le personnage par sa voix exceptionnelle met en chaleur la scène en chantant. Cette dénomination peut jouer un rôle dans le texte par rapport au statut du personnage :

*La fonction dénominative différencie l'individu par rapport à tous les autres et l'inscrit dans une unicité, en même temps qu'elle l'inscrit dans un lieu symbolique ; car au-delà du plan du réel auquel il fait référence ; le nom se charge de signification à travers le récit.*<sup>78</sup>

Le surnom qu'on colle à un personnage le rend différent des autres personnages qui ont un nom tout simplement, c'est une dénomination chargée de sens et se construit à travers le récit. Don Fuego est un nom qui indique la place accordée à ce personnage, il indique le succès que ce personnage réalise sur scène sinon pour quoi le surnommer. Le surnom indique que le personnage est connu par son entourage mais aussi peut être aimé et valoriser (voir même dévaloriser, selon l'objectif de l'auteur). Sur le plan sémantique, Don Fuego peut signifier que ce personnage porte en lui un malheur car le feu peut causer des dégâts, ou symboliquement le feu peut être assimilé au sentiment de l'amour, mais un amour destructeur et fatal une fois que le personnage ne parvient pas à le dépasser. Il est aussi le « pyromane magique » qui a cette voix incendiaire, qui brûle les scènes magiquement, c'est un surnom donné par ses admirateurs touristes étrangers et cubains, donc l'effet que sa voix donne sur ses auditeurs est considéré comme magique. Il est appelé par une artiste par le grand, le magique, le légendaire Don Fuego, ici chaque mot a sa valeur, on peut dire que le premier désigne la célébrité de cet homme et le respecte que l'artiste lui préserve, le

---

<sup>77</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.13.

<sup>78</sup> BELLAI Nourdine, « étude du personnage, en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d'Amer Mezdad ».master 2 : université A. Mira, Bejaia, 2011-2012.p.56.



## DEUXIEME CHAPITRE

deuxième et le troisième désignent le caractère mystérieux que cet homme possède dans sa voix.

Le deuxième personnage se nomme « Mayensi », le nom renvoie à une fille mais l'auteur ne lui donne pas une identité qui la lie à ses racines familiales, cet emploi d'un prénom sans nom de famille peut nous révéler l'idée que ce personnage est déraciné, inconnu ou bien inintéressant pour son entourage, mais ce personnage est aussi nommé « Candela », donc une double nomination qui peut nous révéler une personnalité double de ce personnage et la signification de cette double nomination sera déchiffrable par la narration du récit. Dans le récit de Yasmina Khadra, Mayensi fouit son passé, et elle se fait une autre personnalité à la Havane. C'est une personnalité ambiguë qui cache plein de mystères. Elle est surnommée par Don Fuego de « fugueuse », ce surnom indique que notre personnage féminin est fugitive, ce qui veut dire qu'elle a une vie instable et toujours en danger. Aussi appelée « ma protégée » par le même personnage qui la prend en responsabilité, mais aussi le mot « protégée » fait rappeler au danger.

- **La biographie :**

Don Fuego est un homme âgé de 59 ans, d'une mère Trinidadienne et choriste, d'un père qui travaillait *les petits boulots pour un salaire de misère*<sup>79</sup> puis comme chauffeur de maître. Il est divorcé et père d'une fille et d'un garçon, il vit avec sa sœur à la Havane après son divorce prenant son fils avec lui. Il a commencé à chanter dès l'âge de dix ans. A l'âge de douze ans il assiste à un accident de route dans lequel il perd sa mère, juste après son père se suicide en ne supportant plus avoir perdu sa femme. Puis Don Fuego et sa sœur de quinze ans sont hébergés par une tante mais ils n'étaient pas heureux : « *une tante a proposé de nous recueillir, ma sœur et moi. Nous n'avons pas été heureux chez elle*<sup>80</sup> ». Après cela, et pour s'offrir un toit sa sœur se laisse marier avec un ivrogne qui le

---

<sup>79</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.10.

<sup>80</sup> Op.cit.p.64.

## DEUXIEME CHAPITRE

traitait avec violence puis elle épouse une seconde fois un sergent de l'infanterie :

*Serena a fait exprès de se marier très jeune pour m'offrir un vrai foyer. Elle a d'abord épousé un ivrogne qui me battait, ensuite Javier, un sergent de l'infanterie qui s'en allé guerroyer en Angola avant d'en revenir avec plein de médailles et une jambe en moins.*<sup>81</sup>

Mayensi est une jeune fille, inconnue qui vient d'un village de pêcheur à Manzanillo qu'elle vient de fuir pour rentrer illégalement à la Havane, son père est un pêcheur il est disparu dans la mer pendant une tempêtes lors de la pêche.

- **le portrait physique et psychologique :**

Le portrait est l'ensemble des descriptions qui permettent la connaissance et la construction du personnage que ce soit physiquement ou moralement .La description du personnage peut apparaitre par ses comportements et son discours. Selon Philippe Hamon *la description opère comme un actant collectif*, c'est-à-dire que l'ensemble des traits accorder à un personnage forment un actant, ils se réunissent pour remplir cette *forme vide*.

C'est un homme connu par sa belle voix : « ...émerveillées par la pureté de ma voix »<sup>82</sup>, il est quelqu'un qui aime sa personne et fière de ce que il est, cela apparait clairement à travers ses paroles : « j'étais moi-même, entier et unique. »<sup>83</sup>, « je me trouve une « belle gueule » franche qui mériterait de vrais lauriers »<sup>84</sup>, c'est un personnage enthousiasment, qui communique au autres la joie et le bonheur dès qu'il se met en scène :

*et puis ,quelle fierté de voir, grâce à moi, un vétéran se découvrir la force de remuer ses vieux os au rythme des tumbadoras , les couples valser en s'enlaçant comme aux premiers jour de leur idylle et les*

---

<sup>81</sup> Op.cit.

<sup>82</sup> Op.cit.p.13.

<sup>83</sup> Op.cit.p.146.

<sup>84</sup> Op.cit.p14.

## DEUXIEME CHAPITRE

*saintes-nitouches aux poitrines tombantes troquer volontiers leur réserve excessive contre un pas de danse.*<sup>85</sup>

Mais il est égoïste vis-à-vis de sa petite famille, car il ne pensait qu'à son propre plaisir celui de chanter : « *je n'étais qu'un épouvantail narcissique qui ne pensait qu'à lui et dont la famille se réduisait à un accessoire* »<sup>86</sup>. Le personnage est aussi optimiste et prend les choses au positive, il a toujours l'espoir de trouver un travail : « *je ne désespère pas de m'y produire un soir* »<sup>87</sup>.

Physiquement, Don Fuego a les cheveux longs, tenus en queue-de-cheval, il est élégant par rapport à l'habillement dans ses soirées de chanteur il porte des costume de classe, après le travail il prend des vêtements simples : chemise ; pantalon à deux pesos et chaussures pelées. Il a un beau corps séduisant :

*Il faut me voir sur scène, avec mon panama enrubanné rouge sang, ma queue-de-cheval et ma dégaine. 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, il arrive parfois à ces dames de tomber dans les pommes*<sup>88</sup>.

C'est un personnage caractérisé par sa beauté : « *il est aussi beau en ville* »<sup>89</sup>.

Mayensi est caractérisée par sa beauté extraordinaire : « *Mayensi est belle à illuminer à elle seule toutes les pièces de la maison* »<sup>90</sup>, a les cheveux longs et roux « *le lampadaire au-dessus d'elle fait brasiller ses cheveux roux lâchés dans le dos* »<sup>91</sup>, elle est remarquable physiquement avec un regard sauvage « *elle a un corps de rêve que veille un regard farouche.* »<sup>92</sup>. Pour les vêtements elle met une robe lors de la première rencontre avec Don Fuego. C'est une fille mystérieuse à la

---

<sup>85</sup> Op.cit.p.19.

<sup>86</sup> Op.cit.p.65.

<sup>87</sup> Op.cit.p.73.

<sup>88</sup> Op.cit.p.15.

<sup>89</sup> Op.cit.p.75.

<sup>90</sup> Op.cit.p.142.

<sup>91</sup> Op.cit.p.101.

<sup>92</sup> Op.cit.p.103.

## DEUXIEME CHAPITRE

personnalité troublante, où personne n'en connaît pas grand-chose, Mayensi est une fille non stable « *cette fille n'était pas normale* »<sup>93</sup>, et fatale. N'est pas trop sociable, et calme : « *Mayensi voulait un coin tranquille, loin des gens et des bruits, le plus près possible de la mer* »<sup>94</sup>, « *Mayensi est une fille de silence.* »<sup>95</sup> »

### 2- Le faire :

Le personnage comme déjà vu est défini comme un signe, selon Philippe Hamon :

*Un signe se définit par ses rapports avec des unités de même niveau, un signe se définit par rapport à ses rapports avec des unités de niveau supérieur et par ses rapports avec les unités de niveau inférieur*<sup>96</sup>.

Ce signe entretient des relations avec d'autres unités donc c'est un actant qui occupe une fonction donnée et il exécute des actions dans le texte.

### • Le rôle thématique :

C'est l'ensemble des traits qui permettent l'identification du sens du récit, ce sont les catégories psychologiques et socioprofessionnelles qu'occupe le personnage dans le récit.

Don Fuego travail comme chanteur au Buena Vista Café à Cuba, amoureux de la musique et de sa voix : « *j'étais amoureux de ma voix* »<sup>97</sup>, « *chanter c'est ma vie* »<sup>98</sup>. Egoïste pour avoir abandonné sa famille pour son plaisir d'artiste, il affronte le destin pour vivre son amour, il suit son cœur. Quelqu'un de très fier de lui et qui veut l'attention de tout le monde sur lui.

---

<sup>93</sup> Op.cit.p.148.

<sup>94</sup> Op.cit.p.188.

<sup>95</sup> Op.cit.p.194.

<sup>96</sup> Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, seuil, 1977, p.136.

<sup>97</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.146.

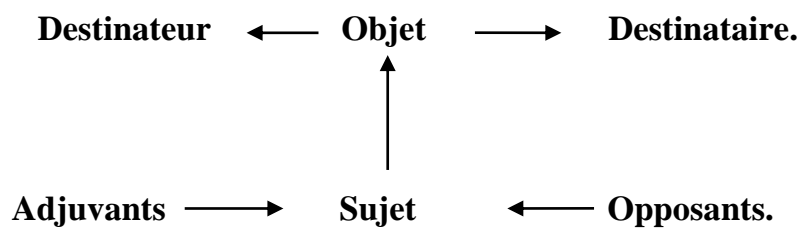
<sup>98</sup> Op.cit.p.15.

## DEUXIEME CHAPITRE

Mayensi ne travaille pas, on peut la considérer comme hypocrite car il cache sa vraie identité et ne la révèle à personne, c'est une femme dangereuse pour ses troubles de personnalité, elle veut fuir son passé en changeant sa personnalité et son nom. Elle manifeste des crises de folie qui vont faire d'elle une criminelle malgré qu'elle a essayé de guérir : « *Mayensi est un masque mortuaire.* »<sup>99</sup>.

- **le rôle actantiel :**

Pour le rôle actantiel, il renvoie à la fonction qu'occupe le personnage dans l'histoire racontée. Philippe Hamon s'inspire du schéma actantiel de A. J. Greimas dans lequel il définit le Sujet-Objet, Destinateur-Destinataire et Adjuvant-Opposant où le sujet est celui à qui on s'intéresse et qui va à la quête de l'objet, ce dernier est la chose recherchée et qui peut être un objet ou une situation. Le destinateur déclenche la quête, il n'est pas nécessairement une personne mais peut être un sentiment ou une situation. Le destinataire est celui à qui on cherche l'objet, il peut être le sujet lui-même. Les adjuvants sont tout ce qui aide le sujet pour accomplir sa quête et avoir l'objet, ça peut être un autre personnage ou une situation, par contre les opposants sont tout ce qui empêche le sujet d'avoir l'objet et accomplir sa quête. Les relations entre les personnages sont basées sur l'opposition :



-Le schéma actantiel selon Greimas-

Selon Philippe Hamon : « *c'est ce jeu entre le niveau actantiel et celui des acteurs (personnages au sens restreint) qui définit souvent les orientations stylistiques d'un*

---

<sup>99</sup> Op.cit.p.245.

## DEUXIEME CHAPITRE

*auteur*.<sup>100</sup> », le rôle actantiel des personnages peut nous révéler les choix de l'auteur pour construire un sens pour son œuvre et pour ses personnages. Le rôle actantiel permet d'identifier le déroulement du récit par rapport aux actions et aux actants.

I. *Don Fuego* : si on considère que l'objet pour Don Fuego est l'amour de Mayensi et de l'avoir à ses côtés (la posséder), le destinataire sera son amour et son besoin d'aimer « *j'ai besoin d'aimer, et qu'important les pièges qui vont avec*.<sup>101</sup> », « *je veux aimer jusqu'au ridicule, car il n'est pire tragédie que de n'avoir personne à aimer*.<sup>102</sup> », les éléments qui ont contribué à ce que Mayensi soit proche de Don Fuego sont l'état misérable de Mayensi qui l'ont obligés d'accepter la proposition d'aide de la part de Don Fuego, mais par la suite il y a l'incendie que Mayensi a causé et qui a fait que la sœur de Don Fuego ne l'accepte pas chez elle et la remise dehors, c'est ainsi que Don Fuego a pu vivre avec Mayensi en lui louant une maison près de la mer, mais le destin a opposé le vouloir de cet homme par l'accroissement des troubles de sa bien-aimée qui commettra un crime et finit par le poignarder puis prendre la fuite.

II. *Mayensi* : l'objet de Mayensi est d'avoir une vie meilleure et de surmonter ses complexes et traumatismes : « *On aurait dit que Mayensi cherchait à expurger une à une les toxines qui viciaient son âme pour réapprendre à croire en elle et à rire aux éclats comme lorsque mes neveux l'amusaient avec leurs histoires de cocasserie*<sup>103</sup> », et c'est elle le destinataire, le destinataire peut être son passé mystérieux et malheureux qu'elle est entraînée de fuir qui la pousse vers cette quête, pour les adjutants c'est Don Fuego qui va l'aider et essayer de lui changer la vie, par contre il y a le destin qui la contrarie en mettant devant elle des hommes qui essaient de l'agresser, et la police qui cherche toute personne qui vient en Havane sans autorisation.

---

<sup>100</sup> Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p.139.

<sup>101</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, Casbah éditions, Alger, 2016, p.183.

<sup>102</sup> Op.cit.p.182.

<sup>103</sup> Op.cit.p.211.

## DEUXIEME CHAPITRE

### 3- La position hiérarchique :

La position hiérarchique permet de reconnaître si un personnage est principal ou secondaire, et selon Philippe Hamon cette hiérarchisation peut être implicite ou explicite :

*Cette « mise en perspective », cette mise en hiérarchie d'un système de personnages peut être à la fois implicite, diffuse, non concordée par le texte [...], mais aussi encodée par certain nombre de procédés stylistique, et explicité par le texte lui-même [...]*<sup>104</sup>.

Le théoricien distingue six procédés différentiels:

#### I. Don Fuego :

- **La qualification différentielle**

Le personnage principal est mieux désigné quantitativement et qualitativement que les autres protagonistes. Selon P.H ce sont les qualifications que possède un personnage et d'autre ne possède pas dans l'œuvre. Dans *Dieu n'habite pas la Havane* il y a un personnage qui possède une qualité que les autres personnages n'ont pas, il s'agit de Don Fuego qui est chanteur et qui a une belle voix, il est surnommé ; prénommé et nommé contrairement aux autres personnages qui ont seulement un nom tel que Mayensi et Panchito : il s'appelle Juan del Mont Jonava surnommé Don Fuego. Notre personnage est le seul de tous les personnages qui tombe amoureux et vit une histoire d'amour avec un autre personnage qui est Mayensi et est le seul personnage masculin de qui on a parlé de sa beauté. Ce personnage est arrogant et égoïste.

- **La distribution différentielle**

Ici le personnage principal apparaît au moment stratégique de l'histoire, c'est-à-dire que le héros a une apparition fréquente dans tout le texte. Concernant notre corpus, le personnage qui apparaît dans le récit de début jusqu'à la fin est celui de Don Fuego. Il apparaît presque dans toutes les séquences du

---

<sup>104</sup> Op.cit.p.153.

## DEUXIEME CHAPITRE

récit et il était présent dans les séquences les plus importantes dans l'histoire, d'ailleurs l'histoire commence avec la perte du travail du personnage et on tombant amoureux d'une fille et c'est lui qui fait le dénouement.

- **L'autonomie différentielle**

Dans ce point il s'agit de voir si le héros évolue seul ou est accompagné de plusieurs personnages. Don Fuego dans cette histoire ne suit que ce que son cœur lui dit, il a un ami à qui il se confie pour le conseiller mais il finit toujours par ne pas admettre ses conseils et fait ce que il lui plaît vers la fin.

- **La fonctionnalité différentielle**

Un personnage principal fait avancer le récit et la trame narrative et selon Philippe Hamon c'est «une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il est le support <sup>105</sup>».

Le récit de Yasmina Khadra repose sur l'histoire de son personnage Don Fuego, grace au choix et à la nature de ce personnage la narration avance, grace à son passé et à son présent que le récit évolue.

- **La prédésignation conventionnelle**

Le héros est en relation avec le genre du récit dans lequel il apparait. Cela veut dire que le héros nous donne un signe sur le genre où il apparait. Don Fuego est important pour ce récit car l'histoire déroule autours de lui, son don de chant et sa voix nous rappelle le poète mythique Orphée avec sa lyre. Son nature et son égoïsme nous laisse penser au narcissisme.

- **Le commentaire explicite**

Le héros peut être désigner comme tel soit par lui-même ou par le narrateur ou d'autres personnages. Dans ce récit qui nous concerne Don Fuego est lui-même le narrateur et le protagoniste à la fois, on parlant de son passer avec sa femme il se qualifie d'épouvantail narcissique en reconnaissant qu'il ne pensait qu'à lui, il se qualifie aussi de crooner au charme immarcescible, le pyromane magique : « Et c'est ainsi que moi, Don Fuego, le crooner au charme

---

<sup>105</sup> Ph. Hamon, « Pour un statu sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, seuil, 1977, p.156.



## DEUXIEME CHAPITRE

*immarcescible, le pyromane magique qui faisait vibrer les salles ..<sup>106</sup>. »* et le devin. Son ami Panchito le traite indirectement d'imbécile et de pathétique : « *je te trouve pathétique<sup>107</sup>.* », par son ex-femme il est traité d'espèce d'incapable et de pire géniteur pour l'avoir négligé et ses enfants : « *espèce d'incapable, profiteur, tire-au-flanc, chiffé molle, parasite, mauvaise graine tu es le pire géniteur qui puisse exister sur terre.<sup>108</sup>* ».

### II. *Mayensi.*

- **La qualification différentielle**

Mayensi est le seul personnage qui a des troubles de personnalité et qui cache en elle une folie dangereuse et cela apparaît dans le texte par la double personnalité que Mayensi se fait où elle s'appelle Mayensi dans l'une et Candela dans l'autre et dans tous les crimes qu'elle a commis, c'est l'unique personnage féminin dont on a parlé de sa beauté exceptionnelle.

- **La distribution différentielle**

Mayensi est trop présente dans cette histoire et présente dans les moments stratégiques, on peut dire que la présence de Mayensi dans certaines séquences du texte donne cette valeur stratégique de l'histoire car les actions de Mayensi eux même le moment stratégique, tel que la scène où elle commet le crime sur la plage. Elle fait éclater les situations après qu'elles étaient stables.

- **L'autonomie différentielle**

On ne peut pas dire que Mayensi évolue toute seule dans cette histoire, car dès le début elle reçoit l'aide de la part de Don Fuego qui l'héberge chez sa sœur, d'ailleurs Mayensi ne peut sortir de la maison que en compagnie de Don Fuego.

- **La fonctionnalité différentielle**

---

<sup>106</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p100.

<sup>107</sup> Op.cit.p.179.

<sup>108</sup> Op.cit.p.162.

## DEUXIEME CHAPITRE

Les actions de Mayensi font avancer l'histoire du récit, les actions de ce personnage font le nœud tragique, c'est elles qui bouleverse toute situation.

- **La prédésignation conventionnelle**

Mayensi est une fille qui a une forte relation avec l'eau elle aime se baigner et rester près de la mer, c'est une fille qui a deux apparences : une fille jolie et douce et une dangereuse et fatale, ces donner que le personnage possède nous renvoi a la nature des sirènes.

- **Le commentaire explicite**

Le personnage de Mayensi est appelé par la fugueuse par Don Fuego, et il l'appelle aussi « ma protégée ». À vrai dire Don Fuego fait beaucoup de commentaire sur Mayensi elle est pour lui *sa* Mayensi « *ma Mayensi*<sup>109</sup> », la splendeur incarnée et le soleil, elle est un ange que dieu lui a envoyé, elle est sa lumière « *Mayensi est ma lumière*<sup>110</sup> ». Quant à Serena la sœur de Don Fuego la traite de fille anormale. Et Panchito l'ami de Don Fuego la trouve mignonne et « *bien roulée* ».

En appliquant la grille de Philippe Hamon sur nos personnages Don Fuego et Mayensi, nous avons constaté que ses personnage représentent des parentés avec des figures mythiques.

## II Le rapport entre personnages romanesques et personnages mythologiques

L'écrivain pour construire son personnage recourt aux figures mythologique pour fonder une signification symbolique à son récit, parfois il fait simplement un rapprochement entre une figure mythique avec sa figure

---

<sup>109</sup> Op.cit.p.184.

<sup>110</sup> Op.cit.p.199.

## DEUXIEME CHAPITRE

romanesque, et d'autres fois pour ses besoins de narration ou de fins visées à travers sa reprise il choisit de faire un rapprochement de deux figures mythiques pour un seul personnage romanesque, c'est ce qu'on appelle le syncrétisme. Ici dans notre corpus il y a deux figures mythiques qui apparaissent dans une seule figure romanesque : Narcisse et Orphée dans le personnage de Don Fuego. Et une figure féminine, celle de Mayensi rapprochée à la figure mythique de la sirène.

### 1) *Narcisse / Don Fuego* :

Il est connu que l'histoire de Narcisse est liée à l'amour excessif du moi, Narcisse était un jeune homme possédant une beauté extraordinaire séduisant ainsi tout les êtres, hommes et femmes l'aimaient mais lui reste indifférent pour leurs amours, ce qui a fait qu'une de ses victimes demande la justice des dieux afin que le jeune homme puisse ressentir ce qu'elle ressent, un dieu exauça cette prière et Narcisse tomba amoureux de lui-même selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine Narcisse est un:

*Personnage célèbre pour sa beauté physique [...] il fut aimé par de nombreux jeune gens et jeunes filles, mais son insensible dédain fit qu'il les repoussa tous. La nymphe « Echo » s'éprit aussi de lui, mais il aurait préféré la mort à son étreinte .L'une des victimes de ses dédains s'étant écriée : « qu'il aime donc de même à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour ! ».Némésis exauça cette prière .Narcisse, revenant un jour de la chasse, passa près d'une source limpide que nul n'avait jamais troublée. Comme il voulait apaiser sa soif, il se pencha, vit sa propre image et tomba en extase : il se désirait lui-même sans le savoir et c'est en vain qu'il tentait de saisir cette image dans l'eau. Désespéré de ne pouvoir s'emparer de cet autre, qui était aussi lui-même, il languit et mourut.il fut changé en fleur(le narciss), symbole chez les Anciens de la mort prématurée<sup>111</sup>*

---

<sup>111</sup> Christine Jaz, *dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992, p.169.

## DEUXIEME CHAPITRE

De cette histoire on peut dégager les mythèmes que l'écrivain a repris pour l'histoire de Narcisse dans celle de Don Fuego, dans l'histoire de ce dernier le personnage est caractérisé par sa beauté ce qui fait sa fierté : « *j'étais surtout imbu de ma personne, si fier qu'aucune beauté ne semblait en mesure de me surclasser* »<sup>112</sup>. Don Fuego qui est beau était aimé par les femmes mais lui qui n'a jamais aimé personne (même sa femme) à vrai dire il ne s'intéressait qu'à son métier « *je comptait énormément pour elle, sauf que ce n'était pas ce qui m'importait le plus* »<sup>113</sup>, « *quand j'étais à l'université, je réduisais les filles aux aventures d'un soir, c'est-à-dire à des moments de partage limités dans l'espace et dans le temps* »<sup>114</sup>. Si Narcisse a été puni par l'amour impossible et de souffrir par cette amour, Don Fuego aussi tombe follement amoureux d'une personne (Mayensi) qui ne se donne pas aux hommes, et qui est beaucoup plus jeune que lui mais aussi mystérieuse et anormale. De ça on peut dire que les qualités et les défauts donnés à Mayensi font de Don Fuego le condamné à la souffrance surtout quand il se met à la recherche de cette fille, tout comme Narcisse cherchait son propre visage dans l'eau qu'il a tant aimé. Même si Don Fuego ne se suicide pas et ne meurt pas vers la fin du récit, l'écrivain utilise le futur (du verbe) pour dire que ce qui restera après la mort de Don Fuego est sa voix : « *...comme survivra à mes silences définitifs ma voix qu'on entendra, longtemps après ma mort...* »<sup>115</sup>, Comme Narcisse est revenu dans une fleur qui porte son nom, Don Fuego survivra longtemps grâce au poème que Mayensi avait écrit et intitulé « Don Fuego » et qu'il a chanté par la suite.

L'intertextualité est présente dans le récit de Y. Khadra pour faire le rapprochement entre le personnage mythique et romanesque. Dans la version des métamorphoses d'Ovide Narcisse avant de périr se disait adieu à son amour qui est lui-même « *Et quand il dit « Adieu ! », « Adieu ! » répéta Echo.* »<sup>116</sup>. Ainsi dans notre récit (*Dieu n'habite pas la Havane*) Don Fuego vers la fin de son histoire

---

<sup>112</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.145.

<sup>113</sup> Op.cit.p.145.

<sup>114</sup> Op.cit.

<sup>115</sup> Op.cit. p.295.

<sup>116</sup> Maurizio Bettini, Ezio Pelitzer, *le mythe de Narcisse*, éd. belin, 2010, p.208.

## DEUXIEME CHAPITRE

avec sa bien aimée dit : « *Adieu, Mayensi* ». Autrement dit, l'écrivain a repris la parole de Narcisse en quittant son amour même si celui-ci n'est que son image et la prête à Don Fuego. Dans l'instant où les deux personnages (Narcisse dans les métamorphoses d'Ovide, Don Fuego dans *Dieu n'habite pas la Havane*) prononcent cette phrase (Adieu) ils ont été entraînés de se séparer et de renoncer à leur amour, l'Adieu de Narcisse peut être considéré comme cette porte d'où il sort de son corps tant aimé par lui-même et de cette manière se sépare de l'objet de son amour vers une autre porte, celle de la réincarnation dans un autre objet, dans une fleur qui portera son nom. Pour Don Fuego son « Adieu » est un autre début, un début sans la femme qu'il a tant aimé, mais aussi une autre vie où il pardonne à Mayensi le mal qu'elle a entraîné et une prise de conscience sur sa faute et sur l'impossibilité de son amour : « *Maintenant que tu n'es plus à moi, je n'exigerai pas grand-chose des années avenir. J'essayerai d'être en paix avec moi-même et indulgent avec ce qui me frappe.* »<sup>117</sup>.

Selon l'approche psychanalytique, Narcisse ne cherchait pas son visage dans le reflet de l'eau, mais il cherchait le regard aimable et veillant de sa mer, ou bien de son père. Dans notre corpus, si Don Fuego est rapproché à Narcisse et que ce dernier cherchait le regard de sa mer, dans ce cas comment Don Fuego a-t-il vu sa mère, et quel en était le reflet ?

Pour appliquer cette approche sur notre personnage, nous avons jugé nécessaire de prendre en considération son vécu surtout avec sa mère. Don Fuego a vu mourir sa mère dans un accident de route, puis le suicide de son père qui n'a pas pu supporter la mort de sa femme, ensuite sa grande sœur qui avait quinze ans le prend sous son aile en se laissant marier pour lui garantir un toit sur la tête. Donc Don Fuego a perdu ses parents étant très jeune et pour cela nous supposons que Don Fuego a peut-être vu dans Mayensi l'être de sa mère. Dans ce cas une question se pose : pour quoi s'attacher à Mayensi alors que cet homme était déjà marié et rencontrait plein de femmes dans son quotidien ? La réponse à cette question sera la description que l'écrivain a réservée pour Mayensi et qui

---

<sup>117</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, Casbah éditions, Alger, 2016, p.294.

## DEUXIEME CHAPITRE

est trop rapprochée à celle de la mère de Don Fuego. Quoi que la description de Mayensi est plus détaillée que celle de la mère de Don Fuego, mais on en trouve des similitudes : la mère et l'amante Mayensi ont des points partagés ; par rapport à la beauté, la mère était un ravissement avec sa peau de nourissant : « *Elle était un ravissement avec sa peau de nourissant.* <sup>118</sup> » et Mayensi a un corps de rêve : « *... et son corps de rêve, Mayensi est la splendeur incarnée.* »<sup>119</sup>, Ce qui veut dire que les deux femmes sont physiquement belles. Les caractéristiques physiques se rapprochent, où les deux femmes ont des cheveux longs et desserrés dans le dos et les descriptions le montrent : « *ses cheveux flamboyants qui cascadaient jusqu'à ses fesses*<sup>120</sup> » pour la mère , « *ses cheveux roux lâcher dans le dos*<sup>121</sup> » pour Mayensi .L'autre point commun entre elles réside dans leur teint, si la mère de Don Fuego est appeler la « sirène rousse : « *On la surnommait la « la sirène rousse ».* »<sup>122</sup> , c'est bien pour dire qu'elle est rousse. Mayensi est une fille rousse (*ses cheveux roux lâchés dans le dos* ) .Elles sont des sirènes toutes les deux .Les sirènes sont connues par leur chants qui font tomber les marins dans leur amour ,on suivant l'histoire des parents de Don Fuego nous retrouverons que sa mère est associée à une sirène déjà par l'appellation de « *sirène rousse* » mais aussi car elle est chanteuse et le père lorsque il l'a entendu chanter pour la première fois ,il tombe amoureux :« *Lorsque mon père l'entendit chanter pour la première fois, il fut conquis corps et âme .il l'épousa dans la foulée.* »<sup>123</sup> , et ici se fait l'effet des chants de sirène. Par rapport à cette histoire il y a aussi un petit rapprochement, car Don Fuego en rencontrant Mayensi, il l'a entendu chanter au bord de l'eau et la mélodie qu'elle chantait a attirer l'homme vers la fille : « *J'entends quelqu'un chantonner...la voix n'est pas fameuse, mais la mélodie touchante...une jeune fille est accroupie au bord de l'eau...* »<sup>124</sup> , et c'est là que la rencontre se fait et Don Fuego fut séduit et tombe amoureux d'elle « *cette fille*

---

<sup>118</sup> Op.cit.p.9.

<sup>119</sup> Op.cit.p.151.

<sup>120</sup> Op.citt.p.10

<sup>121</sup> Oop.cit.p.1001.

<sup>122</sup> Op.cit.p.09.

<sup>123</sup> Op.cit.p.10.

<sup>124</sup> Op.cit.p.101.

## DEUXIEME CHAPITRE

*m'intrigue ; quelque chose en elle me fascine et me trouble à la fois.*<sup>125</sup>». Cette scène quoique plus détailler que celle de « *la sirène rousse* » elle lui ressemble et nous rappelle les scènes mythiques des sirènes.

Par ces ressemblances surtout physiques on pourra dire et selon l'approche psychanalytique que Don Fuego a peut être vu en Mayensi sa mère, car c'est elle qui lui ressemble et dans ce cas Mayensi sera celle qui reflète la mère sans que celle-ci soit vraiment présente. On juge cela possible car le personnage a perdu ses parents dès son jeune âge et donc un manque d'affection parentale, et donc en voyant cette fille le personnage s'attache directement à elle sans comprendre pour quoi « *plusieurs fois, je tâche de me ressaisir, de comprendre pourquoi je suis en train de me disperser tous azimuts ; le temps d'un répit, je me remets à chercher*<sup>126</sup> » et cela pourra également justifier son comportement en essayant de rester avec elle à tout prix et son besoin d'amour : « *j'ai besoin d'aimer, et qu'important les pièges qui vont avec.*<sup>127</sup> » cette phrase (*j'ai besoin d'aimer*) signifie que le personnage manque d'amour, et peut être Don Fuego a du dire « j'ai besoin d'affection » mais affection maternelle car il est entrain de perdre son travail qui remplissait toute sa vie avant et là (peut être) a eu besoin de sa mère.

Dans l'histoire fondamentale du mythe de Narcisse son reflet dans l'eau été bien visible grâce à *une source limpide que nul n'avait jamais troublé*<sup>128</sup> et selon d'autres version l'eau était éclairée par la clarté du ciel, et dans l'histoire de Y. Khadra Mayensi était bien visible lors de sa rencontre avec Don Fuego au bord de l'eau grâce à un lampadaire : « *Le lampadaire au-dessus d'elle fait brasiller ses cheveux roux lâchés dans le dos*<sup>129</sup> », car la scène se passait pendant la nuit. Donc le lampadaire et l'eau sont des objets importants dans cette scène, du fait que la première rencontre entre Mayensi et Don Fuego n'a pas eu le même effet

---

<sup>125</sup> Op.cit.

<sup>126</sup> Op.cit.p.176.

<sup>127</sup> Op.cit.p.183.

<sup>128</sup> Christine Jaz, *dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992, p.169.

<sup>129</sup> Op. cit. p. 101.

## DEUXIEME CHAPITRE

que la deuxième où les deux objets étaient présents, leur absence durant la toute première rencontre a fait que Mayensi ne soit pas bien visible pour Don Fuego et bien montrer sa beauté.

Ce qui nous laisse dire que notre personnage est narcissique, c'est bien la présence des symptômes du narcissisme. Selon les psychologues un narcissique a : « *un sentiment d'être unique et spécial, ils ont une image élevée d'eux-mêmes, souvent renforcée par une phase d'ascension sociale marquée par la réussite professionnelle* »<sup>130</sup>, ces caractéristiques sont présentes dans notre personnage où il est ce genre de personne qui est fière de sa personne et se prend pour unique « *je demeure le saint patron des soirées enfiévrées, le conjurateur des vieux démons.il me suffit de me racler la gorge pour que les gens divorcent d'avec leurs soucis et se lancent sur la piste.* »<sup>131</sup>, cette phrase montre que Don Fuego se voit unique, car aussi il a atteint une réussite professionnelle .Les psychologues affirment aussi que un être narcissique est une personne « *qui recherche les traitements de faveur et qui exagère ses réussites et ses performances.* »<sup>132</sup>, ici Don Fuego cherche des traitements de faveur pour trouver un travail, il cherche à être présenté à de grande personnalités par un de ses amis afin de gagner leur estime et lui trouver un poste de travail. Un narcissique : « *pense que tout lui est dû*<sup>133</sup> », et que c'est lui le centre du monde, et que ce dernier bouge grâce à lui « *si les gens continuent de fréquenter le « café », c'est grâce à moi, Don Fuego, le souffle incendiaire des caraïbes*<sup>134</sup>. ».Dans son comportement il « *fait preuve d'attitudes et de comportements arrogants et hautains* »<sup>135</sup>, dans notre récit ces scènes son trop

---

<sup>130</sup> Stéphane Desbrosses, *groupe b –personnalité narcissique*, 19-12-2007, [en ligne] : [www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html](http://www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html) .consulté le : 03-decembre-2017.

<sup>131</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.15.

<sup>132</sup> *Trouble de la personnalité narcissique*, [en ligne] : <http://alpabem.qc.ca/le-trouble-de-la-personnalite-e-narcissique/> .consulté le : 05-decembre-2017.

<sup>133</sup> Stéphane Desbrosses, *groupe b –personnalité narcissique*, 19-12-2007, [en ligne] : [www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html](http://www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html) .consulté le : 03-decembre-2017.

<sup>134</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.15.

<sup>135</sup> Stéphane Desbrosses, *groupe b –personnalité narcissique*, 19-12-2007, [en ligne] : [www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html](http://www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html) .consulté le : 03-decembre-2017.



## DEUXIEME CHAPITRE

présentes : « -ajoutez « *Don Fuego* » s'il vous plait. Je suis plus connu sous ce surnom j'ai chanté pour Fidel, Leonid Brejnev et d'autres décideurs internationaux [...] demandez à n'importe quel touriste qui est *Don Fuego* et il vous sort tout de suite son portable pour vous montrer la photo qu'il a prise à mes côtés. <sup>136</sup> ». En fait *Don Fuego* fait toujours une exposition des gens importants à qui il avait chanté et tout le succès qu'il avait eu. En générale un narcissique est connu par son égoïsme, il ne pense qu'à lui, ce caractère se présente évidemment chez notre personnage : « j'ai négligé mes amis, ne me suis pas occupé de ma femme, et n'ai pas vu grandir mes enfants<sup>137</sup>. » Il a abandonné sa famille pour vivre son plaisir de chanter.

A vrai dire, selon le domaine psychanalytique la personne narcissique souffre d'une libido du moi, tel est le cas de notre personnage qui tout avant la rencontre de *Mayensi* il ne pensait qu'à lui et ne s'intéressait même pas à sa famille, mais après la rencontre avec *Mayensi* la libido du moi devient une libido de l'objet, car *Don Fuego* en tombant amoureux de *Mayensi* il veut avoir son amour, lui qui pensait que c'était lui le centre du monde « je croyais que ma vie m'appartenait, et voilà qu'une fille dont je ne connais pas grand-chose me la confisque<sup>138</sup>. » ,son centre d'intérêts n'est plus comme avant lui-même et son propre plaisir de chanter, mais c'est d'avoir *Mayensi* à ses côtés et d'aimer enfin quelqu'un d'autre : *Mayensi* ,« je veux aimer jusqu'au ridicule <sup>139</sup> » ; « *Mayensi* est à moi <sup>140</sup> ».

### 2) *Orphée/Don Fuego* :

*Orphée* est un héros mythologique, connu par l'invention de la lyre à neuf cordes et ses victoires réalisées grâce à son don de la musique. Dans ce point ce qui nous intéresse le plus du mythe d'*Orphée* est son histoire avec *Eurydice*, sa femme.

---

<sup>136</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.p.44-45.

<sup>137</sup> Op.cit.p.196.

<sup>138</sup> Op.cit.p.175.

<sup>139</sup> Op.cit.p.182.

<sup>140</sup> Op.cit.p.212.

## DEUXIEME CHAPITRE

Un poète et musicien, fils de la muse Calliope qui la initié au chant, il attirait de ses chants tous ceux qui l'approchent : « *joueur de lyre et de cithare, chanteur, musicien et poète, il envoute au moyen de son art les dieux, les hommes, les animaux et même les objets inanimés comme les montagnes.*<sup>141</sup> » ,selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine :

*Orphée avait épousé la nymphe Eurydice et l'aimait passionnément. Un jour, courant dans l'herbe pour échapper aux poursuites d'aristée, fils d'Apollon, elle est piquée par un serpent et en meurt. Inconsolable, Orphée décide d'aller la rechercher jusque dans les enfers. la magie de ses chants s'exerce sur tous au royaume des morts ; le terrible cerbère s'apaise, les supplices s'arrêtent. Hadès et Perséphone, touchés eux aussi, consentent à laisser Eurydice repartir avec son époux la condition qu'elle cheminera derrière lui et qu'il ne regardera pas en arrière avant d'avoir rejoint le monde des vivants. Mais, peu avant d'atteindre la lumière, Orphée, ne pouvant résister, se retourne et Eurydice disparaît, perdue cette fois pour toujours*<sup>142</sup>.

En revenant des enfers déçu de ne plus avoir sa femme, il connu une fin tragique. Il y a plusieurs versions qui racontent la mort de ce héros, disant que le son de sa lyre et de ses chants se répétaient sur l'île où sa lyre et sa tête déchiqueter par les femmes ont échoués : « *la tête et la lyre du poète, voguant sur l'île de Lesbos où les habitants leur élèvent un tombeau. Pendant longtemps en sortiront encore des chants douloureux et le son de la lyre*<sup>143</sup> ».

Don Fuego comme Orphée est un chanteur connu par sa belle voix et pure : « *à ma naissance, mes cris retentissaient d'un bout à l'autre de l'hôpital ; on raconte que les infirmières me forçaient à pleurer, émerveillées par la pureté de ma voix.*<sup>144</sup> », c'est un chanteur depuis qu'il était jeune, sa mer l'a initié au chant de fait qu'elle est chanteuse aussi, on peut dire qu'il a hérité la voix de sa mer « *ma*

---

<sup>141</sup>C. Fernand, *les grandes figures des mythologies, paris, 1988.p.155.*

<sup>142</sup> Christine Jaz, *dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992, p.181.

<sup>143</sup> Op.cit.p.182.

<sup>144</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016 .p.13.

## DEUXIEME CHAPITRE

*mer était choriste*<sup>145</sup>. » ; « *c'est ma mer qui m'a initié au chant pendant qu'elle me portait dans son ventre*<sup>146</sup>. », il tombe amoureux de Mayensi et essaye de l'aider en l'hébergeant chez lui et en essayant de la faire sortir de ses mystères troublants et la protéger ,il l'appelle d'ailleurs « *ma protégée* » . Si on se concentre sur ce point en guise d'un rapprochement entre les deux personnages mythiques et romanesques, on dira qu'Orphée veut aider sa femme en la récupérant des enfers, c'est-à-dire on la ramenant à la vie. Mais dans l'histoire de Don Fuego la bien aimée n'est pas morte ,mais elle ne mène pas une vie normale ,sa vie est presque insignifiante ,c'est une fille qui fuit son passé et qui presque n'a pas de présent dans le sens où elle n'a pas une vie propre à elle et une vie normale :c'est une vie morte « *je n'est pas de port d'attache, juste des amarres qui me retenaient contre mon gré quelque part*<sup>147</sup>. » , « *le mien a rendu l'âme*<sup>148</sup>. »(En parlant de l'espoir avec Don Fuego), « *je suis déjà morte plusieurs fois*<sup>149</sup> ». Malgré que Mayensi constitue pour Don Fuego un amour impossible il veut rester avec elle, elle est un amour impossible car il fait le tiers de son âge et elle est pleine de mystères avec ses troubles de folie ajoutant à cela le danger que cette fille va causer à l'homme. On peut considérer l'amour entre Orphée et Eurydice comme irréalisable car il est impossible de récupérer un mort des enfers surtout après avoir désobéit à la condition de Perséphone. cette faute que Orphée avait commise l'a conduit à la perte de sa femme ,la faute que Don Fuego avait commise était de s'éloigner de Mayensi pendant la fête nationale ,(elle qui était étrangère et si mystérieuse mais surtout belle ) et de la quitter des yeux en courant derrière la connaissance des gens de haute place afin d'avoir un traitement de faveur pour son travail et ainsi Mayensi seule sur la plage tue un homme qui essayait de l'approcher et devient presque folle pour poignarder Don Fuego puis s'enfuir. Dans ce cas Don Fuego n'a pas pu la sauver car il n'était pas avec elle : « *en même temps, je me sens si peu de chose, usé et ridicule, aussi coupable*

---

<sup>145</sup> Op.cit.p.09.

<sup>146</sup> Op.cit.p.13.

<sup>147</sup> Op.cit.p.148.

<sup>148</sup> Op.cit.p.149.

<sup>149</sup> Op.cit.p.159.

## DEUXIEME CHAPITRE

*qu'elle. Je m'en veux d'être arrivé trop tard... » ; « Si j'étais resté auprès de ma protégée au lieu d'aller m'amuser dans ce troquet que je n'ai d'ailleurs pas atteint, ce maudit incident ne se serait pas produit.<sup>150</sup> »* Ces phrases montrent le dégoût ainsi que le regret de Don Fuego d'avoir laissé sa bien aimer seule et n'avoir été près d'elle pour la protéger. Le héros mythique après avoir perdu la chance de récupérer sa femme des enfers meurt et ne reste de lui que sa voix et sa musique comme vie éternelle, de même pour Don Fuego où l'auteur utilise la future du verbe « survivre » car le personnage ne meurt pas à la fin du roman, il va vivre et après sa mort survivra sa voix grâce au poème de Mayensi qu'il a chanté.

Dans le récit mythique, Orphée affronte son destin qui a fait que sa femme meurt le jour de leur mariage et rejoint l'enfer, il essaie de la récupérer en se servant de sa musique fabuleuse pour traverser la porte conduisant à l'enfer, Don Fuego aussi affronte son destin qui a fait de lui cet homme vieux et de sa bien aimer une fille toute jeune mais qui cache une folie dangereuse en elle, et malgré cela il reste avec elle et détourne son intérêt de sa personne pour avoir le but de travailler pour lui et Mayensi et non pour son plaisir à lui : *« j'ai besoin de travailler pour que nous manquions de rien.<sup>151</sup> »*

L'amour et l'affrontement de leur destin, deux choses en commun entre nos deux personnages mythiques : Orphée et Narcisse qui la poursuite de leur cœur (de l'amour) et le vouloir d'aimer et de rester près de leur amour qui est loin a conduit ces héros à leur ruine et leur propre destruction, à la fin de chaque histoire il y a eu mort du héros. Ces héros sont mort car ils n'ont pas supporté le mal de l'amour et que leur bien aimer ne peut être à eux et avec eux. Dans le roman de Yasmina Khadra le héros Don Fuego ne meurt pas, il ouvre une autre page dans sa vie comme si le personnage renaît une autre fois et continue sa vie d'une autre façon, en se réconciliant avec son passé et son entourage, et en

---

<sup>150</sup> Op.cit.p.p.176-177.

<sup>151</sup> Op.cit.p.223.

## DEUXIEME CHAPITRE

comprenant qu'il faut prendre le destin tel qu'il vient pour arriver à la satisfaction : « *il faut prendre les choses comme elles viennent, et c'est tout.*<sup>152</sup> ».

### 3) *Mayensi /les sirènes :*

Les sirènes sont les filles du dieu-fleuve Akhelóös, leur histoire est connue par leurs chants séduisants et la métamorphose comme punition. Selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine les sirènes sont des :

*Monstres marins (dont le nombre varie de deux à quatre) sont des oiseaux à tête et buste de femme...la plupart du temps, elles errent sur la mer et leurs chants merveilleux attirent sur des récifs les navires, dont elles dévorent l'équipage.*<sup>153</sup>

Les sirènes n'étaient pas des oiseaux à tête et buste de femme mais des jeunes filles tel que les Muses. Leur métamorphose est à l'origine de leur refus d'honorer la déesse Aphrodite et de s'adonner aux hommes (comme rapporter selon les versions), donc la déesse les transforma en oiseaux :

*Les sirènes avaient choisi la virginité, Aphrodite les prit en haine et les transforma en oiseaux. [...] les sirènes s'envolèrent vers la région tyrrhénienne et s'établirent sur l'île d'Anthémoussa. Et là elles attendirent le héros qui les poussa au suicide en leur échappant, Ulysse.*<sup>154</sup>

Mais la représentation des sirènes en corps de femme et queue de poisson date selon le dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine, du moyen âge. L'interprétation chrétienne fait d'elles le symbole de la duplicité de la nature humaine en qui cohabite le bien et le mal.

Si les sirènes sont des monstre mairains et que leur histoire est rattachée à la mer, Mayensi aussi est une fille qui aime et qui a vécu près de la mer : « *Je suis une fille de la mer. J'ai ouvert les yeux sur les flots turbulents, et j'ai attendu*

---

<sup>152</sup> Op.cit.p.293.

<sup>153</sup> Christine Jaz, *dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Ed Nathan, 1992, p.222.

<sup>154</sup> Maurizio Bettini .Luigi Spina, *le mythe des sirènes*, éd. Belin, paris, p.67.

## DEUXIEME CHAPITRE

*tous les soirs sur la plage le retour des pêcheurs.*<sup>155</sup> ». D'ailleurs elle aime se baigner et rester près de la mer : « *Mayensi voulait un coin tranquille, loin des gens et des bruits, le plus près possible de la mer ; il lui importait peu que ce soit une villa ou un trou à rat pourvu qu'elle se lève le matin dans le piaillage des mouettes et s'endorme le soir bercée par le clapotis des vagues*<sup>156</sup>. » ; « *J'ai envie de me baigner sur une vraie plage, avec du sable blanc et des cocotiers.* <sup>157</sup> ». L'eau est l'élément qui convient aux sirènes elles vivent au bord de l'eau et Mayensi ne veut vivre que près de la mer où elle peut se baigner tout le temps ou quand cela lui chante : « *Mayensi est une fille de silence. Elle est dans son élément lorsqu'elle s'isole face à la mer*<sup>158</sup>. »

Les sirènes avec leurs chants attirent les marins au bord de l'eau vers elles, si on veut faire le rapprochement avec le personnage de Mayensi on peut dire que ce qui a attiré Don Fuego vers Mayensi était le chant qu'elle chantait en lavant sa robe au bord de l'eau : « *J'entends quelqu'un chantonner derrière une butte. La voix n'est pas fameuse, mais la mélodie est touchante et les paroles poétiques. Une jeune fille est accroupie au bord de l'eau.* »<sup>159</sup> Et ainsi les deux éléments appartenant aux sirènes (l'eau et le chant) sont présentés par Mayensi car Don Fuego a pu ne pas voir Mayensi, mais le chant que cette dernière avait chantait a attiré l'homme pour avoir la curiosité de découvrir la source de ce chant.

Après avoir attiré les marins vers elles, les sirènes deviennent des « *monstres marins* » elles font ressortir leur côté fatal, puisque elles sont ces enchanteresses et les dévorantes des marins. Mayensi est aussi cette femme fatale ; jolie et calme au même temps elle était cette fille innocente que Don Fuego avait aidé et aimé, mais par la suite cette fille a failli tuer l'homme. Et pour reprendre l'explication chrétienne (elles sont le symbole de la duplicité de la nature humaine) Mayensi était pour Don Fuego une fille : « *si fragile et si vulnérable. Une femme en porcelaine.*<sup>160</sup> », Tout avant de découvrir la vérité qu'elle

---

<sup>155</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016 .p.150.

<sup>156</sup> Op.cit.p.188.

<sup>157</sup> Op.cit.p.150.

<sup>158</sup> Op.cit.p.194.

<sup>159</sup> Op.cit.p.101.

<sup>160</sup> Op.cit.p.193.

## DEUXIEME CHAPITRE

cachait et de voir toute la fatalité qui existait en elle, et cette duplicité est apparente dans la phrase de don Fuego à propos de Mayensi : « *Le visage de Mayensi est un masque mortuaire. Ses yeux sont plein d'orages obscurs*<sup>161</sup>. » . Dans l'histoire de Mayensi il y a aussi une duplicité par rapport à sa personnalité, car cette fille avant de venir en Havane était une fille qui vivait avec sa mer et s'appelait Candela, et en venant à la havane elle devient Mayensi : « *Pour moi, Mayensi n'est Candela. Elles sont aux antipodes l'une de l'autre. La première, je l'ai adorée ; la seconde, je m'interdis de la connaître.*<sup>162</sup> » Cette phrase montre la confusion de Don Fuego en entendant l'autre histoire sur Mayensi et qui montre la duplicité de cette figure (Mayensi) : « *je suis bouleversé par la version qu'elle (la mère de Mayensi) vient de me fournir, ...*<sup>163</sup> ».

Ce qui nous laisse croire que Mayensi partage avec les sirènes leur histoire du refus de donner leur virginité est bien sa manière de se comporter avec les hommes, elle ne s'adonne pas à eux et n'aime pas qu'on la touche : « *je ne veux pas qu'on touche à mon corps, ...mon corps m'appartient. Ce n'est pas un objet de convoitise que l'on s'offre et que l'on jette à la poubelle après l'avoir abimé. J'ai le droit de n'appartenir qu'à moi, non ?*<sup>164</sup> », « *Les hommes ne pense qu'à ça. Ils me dégoûtent*<sup>165</sup>. » . Ces phrases montrent que le personnage de Mayensi préserve son corps et n'aime pas les hommes qui la regardent avec l'intention de la toucher, et ici on voit les sirènes qui ont protégé leur corps et l'ont gardé pour elles sans le donner à une divinité. D'ailleurs dans le texte de Yasmina Khadra cette attitude de Mayensi fait partie de son trouble où elle devient cette fille incontrôlable et dangereuse dès qu'un homme s'approche d'elle, elle a causé un incendie car García le neveu de Don Fuego a essayer de la toucher : « *il a glissé sa main sous ma robe. Et ça je ne l'ai pas supporté.*<sup>166</sup> », Elle l'a blessé sur le crâne et lui a poché l'œil, et quand Don Fuego la laisse seule pendant la fête nationale elle commit un crime et tue un homme sur la plage, car cet homme la suivit pour se rapprocher

---

<sup>161</sup> Op.cit.p.245.

<sup>162</sup> Op.cit.p.267.

<sup>163</sup> Op.cit.

<sup>164</sup> Op.cit.p.191.

<sup>165</sup> Op.cit.

<sup>166</sup> Op.cit.

## DEUXIEME CHAPITRE

d'elle : « *je lui ai dit de ne plus m'approcher*<sup>167</sup> », « *pourquoi m'a-t-il pas laissé tranquille ?*<sup>168</sup> ».

Si Don Fuego a été charmé par Mayensi et qu'il a subi par la suite sa fatalité en essayant de le tuer en le poignardant dans le corps plusieurs fois et que Don Fuego par un miracle s'échappe à la mort et on lui sauve la vie, cela nous renvoie directement aux sirènes d'Ulysse qui n'ont pas réussi à pousser le héros mythique à la mort, mais il s'échappe en s'empêchant d'exécuter leur ordre car il s'est attaché au mât de son navire. Ne pouvant pas supporter leur défaite devant le héros, les sirènes se jettent dans la mer et se suicident, mais dans notre corpus Mayensi essaie de se suicider, mais Don Fuego la sauve et ne meurt pas, elle s'enfuit et construit une autre vie et oublie son passé : « *le passé est derrière moi, assure-t-elle. Tout le passé. Sans exception.*<sup>169</sup> »

Nous avons pu démontrer qu'il y a reprise de trois figures mythiques en se servant de la grille analytique de Philippe Hamon appliquée sur les deux personnages, Mayensi et Don Fuego et en revenant à l'histoire fondamentale des mythes en question ainsi que notre corpus qui ont pu nous donner des indices sur la présence des mythes dans le texte sous l'étude.

A travers cette reprise on sait qu'il s'agit bien d'une intertextualité, mais de quel type d'intertextualité s'agit-il ? Sachant qu'il y a différents types d'intertextualité, et chaque type peut engendrer un sens différent de l'autre dans un texte littéraire, cependant nous voulons savoir quel est le sens dégagé par la reprise que Yasmina Khadra a choisie pour son œuvre ?

---

<sup>167</sup> Op.cit.p.239.

<sup>168</sup> Op.cit.p.240.

<sup>169</sup> Op.cit.p.290.



## **TROISIEME CHAPITRE :**

Le procédé intertextuel et la recherche d'un  
autre sens.

## TROISIEME CHAPITRE

### I. Le type d'intertextualité

Il existe différentes pratiques intertextuelles, où un auteur peut reprendre un autre texte, mais d'une manière différente. Il peut s'agir d'une transformation ou d'une imitation. Ces deux pratiques peuvent avoir à leur tour d'autres genres qui ont une fonction propre à eux. Selon Gérard Genette ces pratiques servent à parcourir l'histoire de la littérature.

#### 1- La relation de transformation :

Selon Gérard Genette dans son livre « *Palimpsestes. La littérature au second degré* », un texte littéraire peut subir deux types de transformation, l'une consiste à la réduction du texte et l'autre à l'augmentation de ce dernier. Il affirme que :

*Réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'altérer de diverses manières chaque fois spécifique, et que l'on peut tenter d'ordonner, systématiquement ou à peu près, en deux ou trois types fondamentaux d'altérations réductrices et augmentatrices.<sup>170</sup>*

La réduction ou l'augmentation d'un texte se fait à partir d'un autre texte original d'où on produit un autre texte dérivé du premier et qui peut être plus court ou plus long que lui. Cette augmentation ou cette réduction n'affecte pas, selon G. Genette la longueur du texte mais aussi sa structure et sa teneur. Et pour transformer un texte, il existe des genres de transformation qu'on utilise :

- **La parodie :**

La parodie est une transformation ludique de l'hypotexte, selon G. Genette : « *la parodie [...] n'est rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité<sup>171</sup>* ». Dans la parodie, on modifie le sujet du texte sans modifier le style, on détourne dans un sens railleur

---

<sup>170</sup> G.Genette.*Palimpsestes.la littérature au second degré*, le seuil, coll. Point, paris, 1982, p.322.

<sup>171</sup> Op.cit.p.28.

## TROISIEME CHAPITRE

un texte. Elle peut se faire en changeant un seul mot dans un vers ou en changeant une seule lettre dans un mot, comme on peut détourner une citation de son sens sans aucune modification textuelle, ou on peut détourner une pièce de poésie par exemple à un autre sujet ou sens en changeant quelques expressions<sup>172</sup>.

- **Le travestissement :**

C'est tourner en dérision un texte littéraire, selon G. Genette :

*Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en terme rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre « style », au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le degré zéro une « écriture », puisqu'il s'agit là d'un style de genre.<sup>173</sup>*

Le travestissement garde le contenu du texte original mais en le plaçant dans un autre style (comique), et donc c'est la transformation d'un texte noble tel que l'épopée à un texte vulgaire ou dégradant. Le théoricien affirme que : « *la part du travestissement y consiste essentiellement en une modernisation par voie d'anachronismes* »<sup>174</sup>. C'est une manière de rendre hommage aux anciens textes, mais d'une autre manière railleuse.

- **La transposition :**

Appeler aussi la transformation sérieuse, est une pratique hypertextuelle importante par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent, selon Gérard Genette. Contrairement à la parodie et au travestissement qui paraissent dans un texte court et peut être une phrase, la transposition peut s'étendre dans une œuvre complète « *dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou*

---

<sup>172</sup> Op.cit.p.31.

<sup>173</sup> Op.cit.p.p.80.81.

<sup>174</sup> Op.cit.p.89.

## TROISIEME CHAPITRE

*idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel*<sup>175</sup> ». G. Genette distingue deux grands types de transposition : une transposition formelle et une transposition thématique.

La première transposition ne touche pas au sens du texte fondamental, son sous type est une transposition linguistique qui est la traduction. Pour le théoricien : « *aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit.*<sup>176</sup> », cela veut dire qu'on ne peut traduire un texte sans vraiment toucher au sens de ce dernier. À vrai dire il est possible de traduire d'autre texte, mais l'obstacle que rencontre la traduction est le texte littéraire et plus précisément le texte poétique dont le sens est plus souvent attaché à sa structure. Un autre sous type de transposition formelle qui consiste de changer un texte de prose en un texte de vers, et l'origine de cette pratique remonte au moment où Socrate été condamné à mort et fut employé dans ses dernier jours en prison à mettre en vers les fables d'Ésope. Il existe une autre pratique (sous type) qui consiste cette fois en une action inverse que la précédente c'est la prosification qui a la tâche de transformer un texte en vers en texte en prose, cette action est pour G. Genette une pratique non seulement culturelle mais aussi historique car il y a dans l'histoire des textes (poétiques) oraux qui ont existés avant l'écriture et qui sont passés en prose. L'autre sous type de transposition formelle est la transtylisation, c'est une réécriture stylistique, un changement de style. Selon le théoricien on peut transtyler en prose, c'est-à-dire transformer un poème en prose et modifier le style aussi.

La deuxième transposition (thématique) appelé aussi transposition sémantique, touche au sens de l'hypotexte et se répartit en deux sous types : une transposition diégétique et une transposition pragmatique, et pour les distinguer G. Genette distingue entre diégèse et action puisque la pragmatique s'intéresse à l'action ou l'événement, et la diégèse renvoi à l'histoire et est l'univers spatiotemporel désigné par le récit. La transposition diégétique consiste à

---

<sup>175</sup> Op.cit.p.292.

<sup>176</sup> Op.cit.p.294.

## TROISIEME CHAPITRE

transporter une même action dans un autre univers, car il y a deux univers : l'univers diégétique où l'action s'est produite et l'univers extradiégétique celui où on reproduit l'action. Donc cette transposition touche au cadre spatiotemporel de l'hypotexte en transportant une action d'un univers à un autre, mais pour G.Genette :

*La transposition diégétique entraîne donc inévitablement et nécessairement quelques transpositions pragmatiques, mais il convient dans un premier temps de les négliger pour la considérer en elle-même.*<sup>177</sup>

Cela signifie qu'on ne peut pas faire une transposition diégétique sans vraiment faire quelques changements dans l'action, et cela est une nécessité pour l'histoire du récit car il faut adapter le récit qu'on rapporte de l'antiquité par exemple à l'époque moderne. La transformation ou la transposition pragmatique quant à elle, consiste à modifier le cours de l'action ou des événements. Gérard Genette affirme qu' : « *on ne modifie guère l'action d'un hypotexte que parce qu'on a transposé sa diégèse ou afin de transformer son message*<sup>178</sup>. », cela signifie que la transformation d'un texte se fait aussi soit pour changer son histoire ou transmettre un autre message, ces transformations visent un but précis. Dans son ouvrage « *Palimpsestes* » G. Genette dresse trois moyens de faire une transformation : le premier consiste à supprimer les passages jugés inutiles ou mal venus, le deuxième moyen est de motiver par commentaire attribué au narrateur ou au personnage telle ou telle action qui autrement resterait oiseuse, choquante, ou incompréhensible au lecteur moderne, et le troisième moyen consiste à modifier l'épisode<sup>179</sup>.

### 2- **La relation d'imitation :**

L'imitation ou le mimétisme signifie dans la langue faire comme l'autre ou reproduire ce que les autres ont produit, dans la littérature on appelle *mimotexte* le texte imitatif. G.Genette distingue trois pratiques d'imitation :

---

<sup>177</sup> Op.cit.p.421.

<sup>178</sup> Op.cit.p.442.

<sup>179</sup> Op.cit.p.p.445.446.

## TROISIEME CHAPITRE

- **Le pastiche :**

Selon G.Genette le terme pastiche apparait en France à la fin du XVIIIe siècle dans le vocabulaire de la peinture. C'est un calque de l'italien *pasticco*, littéralement « pâte », qui désigne d'abord un mélange d'imitations divers, puis une imitation singulière<sup>180</sup>. Le pastiche est une imitation plaisante et ludique du style d'un auteur, il demande une création textuelle du pasticheur contrairement au travestissement qui démarre d'un texte fondamental puis change son style. Dans un pastiche on trouve des dissonances, des termes décalés et des qualifications contrastive ...etc., donc on produit un pastiche sans déclarer qui est le pastiché car le modèle et le style le révèle indirectement. Cela laisse dire que le style imité doit provoquer un effet de reconnaissance, et passer au stade de tic stylistique.

- **La charge :**

La charge est une imitation satirique d'un style d'écriture par exagération .La charge pour G. Genette est à la fois satirique et réductrice, pour lui l'idéologie de la charge se manifeste par le style caricaturé présenté comme une forme de maniérisme, c'est-à-dire une exagération satirique mais à la manière de l'imité. La charge contrairement au pastiche a une attitude critique envers le style imité, elle s'accompagne toujours d'un commentaire explicatif ,mais le procédé satirique de la charge décrit le style imité comme une langue étrangère ,selon le théoricien cette langue : « *se caractérise par une redondance et une compilation inutiles dans l'expression d'idées en elles-mêmes fort banales*<sup>181</sup> », ici il y a une charge d'idées et d'expressions qui n'ont pas vraiment d'importance ,et c'est ce qui rend ce type d'imitation réduisant.

- **La forgerie :**

C'est un type d'imitation en régime sérieux, selon Gérard Genette : « *la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la*

---

<sup>180</sup> Oop.cit.pp.117.

<sup>181</sup> Op.cit.p.125.

## TROISIEME CHAPITRE

*poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant.*<sup>182</sup>» c'est une suite d'un autre travail. Le théoricien définit la pratique mimétique de la forgerie :

*comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation*<sup>183</sup>.

Le travail de forgerie respecte la structure de l'hypotexte, la chronologie et la disposition des lieux, il est difficile de distinguer le texte imité car il n'y a pas d'indice qui désigne le texte comme imitatif. Le texte imitatif passe pour un texte authentique. La forgerie est considérée comme document contrefait et donc comme plagiat. C'est une pratique littéraire faite par des auteurs qui manquent de littérarité, leurs travaux font partie de l'apocryphe ou ce qu'on appelle le faux littéraire.

Dans notre corpus nous avons bien prouvé durant le deuxième chapitre qu'il y a présence de trois textes littéraires de la mythologie universelle : l'histoire de Narcisse, l'histoire d'Orphée et l'histoire des sirènes nous cherchons à savoir laquelle des pratiques intertextuelles déjà citées est appliquée dans *Dieux n'habitent pas la Havane*. Nous avons pu relever quelques mythes qui renvoient à chacune des histoires citées et on a remarqué que l'écrivain Yasmina Khadra ne fait pas une imitation aux mythes détectés, il n'était pas fidèle à l'histoire fondamentale c'est-à-dire qu'il n'a pas repris leur histoire tel qu'elles étaient. Il y a une transformation dans les trois mythes, pour cela que nous considérons que la relation intertextuelle à laquelle Y. Khadra a eu recours est celle de la transformation et plus précisément celle de la transposition thématique, car comme déjà vu précédemment la relation de transformation

---

<sup>182</sup> Op.cit.p.p.111.112.

<sup>183</sup> Op.cit.p.1114.

## TROISIEME CHAPITRE

contient deux catégories fondamentales de transposition, une transposition formelle et une transposition thématique. On parle ici de mythe et les mythes sont de nature oral, puis ils sont rassemblés sous forme de mythologies puis réécrits mais en lui entraînant plusieurs modifications que ce soit dans leur structure soit dans leur contenu. Il y a ici une transposition formelle car les mythes ne sont pas réécrits par Yasmina Khadra en vers mais exploiter dans un autre type : le roman, mais cette transposition est mêlée à la transposition thématique, car l'auteur a exploité des mythes racontés (ou) remontant à l'âge primitif (ou se passent dans un temps non déterminé) puis écrits à l'antiquité romaine par Platon. Donc l'auteur a transporté ces mythes de leur cadre spatio-temporel ou bien il faut dire intemporel de l'antiquité à l'âge moderne dans son roman *Dieu n'habite pas la Havane* où le temps raconté est celui des années 1959 à Cuba. Donc ici il y a un changement de diégèse. Les actions des protagonistes et les événements de l'histoire ne sont pas évidemment repris tel qu'ils sont dicté par le mythe fondamental, on en touche plusieurs modifications dû bien sur au changement de l'époque et de l'espace : Narcisse dans le mythe cherchait son amour dans le reflet de l'eau et dans le roman de Yasmina Khadra le héros (Don Fuego ) cherchait son amour dans les ruelles de la Havane ; Orphée cherchait à sauver et récupérer sa femme des enfers et Don Fuego voulait guérir son amour de ses troubles mystérieux et de la protéger de sa vie misérable. Donc le reflet de l'eau est remplacé par les ruelles de la Havane et l'enfer est remplacé par la vie compliquée de Mayensi autour de laquelle la mort se manifeste. Pour l'histoire de Narcisse l'objet d'amour du héros était bien visible grâce à une source limpide et dans l'histoire de Don Fuego son amour était vu grâce à un lampadaire et donc remplacement d'un objet par un autre : une source limpide par un lampadaire. La faute d'Orphée était de regarder derrière lui pour voir Eurydice, cette action à été jugée comme de l'égoïsme de la part d'Orphée en ne pouvant résister sans voir sa femme et en oubliant ainsi les conditions de Perséphone et c'est l'action qui a causé la perte d'Eurydice à jamais. Pour Don Fuego on a repris la faute commise malgré lui comme pour le héros mythique, quoique cette fois ce n'est pas en regardant derrière lui, mais en



## TROISIEME CHAPITRE

quittant son amour (*sa protégée*) des yeux et l'égoïsme repris ici est de courir derrière les traitements de faveur lui qui lui assurait sa sécurité tant qu'elle est avec lui : « *personne ne se mettra en travers de ton chemin tant que je serai à tes cotés.*<sup>184</sup> » Ici c'est aussi une négligence qui a fait perdre Mayensi après qu'elle était entrain de guérir et en se trouvant seule sur la plage avec un autre homme elle commit son crime et ainsi sa folie réapparaît. Donc le retour aux enfers remplacé par le retour à la folie : « *j'étais bien, délire-t-elle, j'étais guérie. J'étais guérie, guérie, guérie...*<sup>185</sup> » Et pour la faute en la remplacé par une autre faute celle de la négligence (et égoïsme) car Don Fuego a pris la responsabilité de Mayensi ce qui veut dire qu'il devait veiller sur elle. Pour les sirènes on a repris leur fatalité, elles sont connues par leurs chants qui poussent au suicide ou qui séduit les marins pour les dévorer par la suite. Ici l'auteur a repris la fatalité des sirènes, mais d'une autre manière : le poignarde de Don Fuego par Mayensi. On a remplacé la manière des sirènes de dévorer par l'action de poignarder et on a gardé l'élément aquatique à lequel les sirènes ne peuvent en dispensé et Mayensi ne peut vivre loin de la mer.

Dans les trois mythes repris il y a eu mort des héros mythiques vers la fin, dans la reprise de Yasmina Khadra il n'y a pas eu mort de héros, mais son échappement à la mort. Don Fuego s'échappe à la mort après être poignardé par Mayensi et refait une autre vie plus tranquille, Mayensi s'échappe aussi à la mort sauvée par Don Fuego après qu'elle a voulu se noyer dans la mer pour mettre fin à sa vie, puis s'enfuit et refait sa vie et guérit de sa folie. Donc Y. Khadra a changé la fin des événements et cela n'est pas innocent, selon G. Genette : « *aucun auteur ne semble porté à la pratiquer (la transposition pragmatique) sans la caution d'une « raison », c'est-à-dire d'une cause ou d'un but.*<sup>186</sup> ». Cela veut dire que l'auteur a fait ce changement pour prouver ou dire autre chose que les mythes fondamentaux ont déjà dit.

---

<sup>184</sup> Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas la Havane*, casbah éditions, Alger, 2016.p.149.

<sup>185</sup> Op.cit.p.240.

<sup>186</sup> Op.cit.p.442.

## TROISIEME CHAPITRE

### II. Le message véhiculé

Dans ce point nous cherchons à opérer les nouvelles symbolisations apportées par les modifications que l'auteur a portées aux mythes.

Le titre de notre corpus véhicule à lui seul un sens : « *Dieu n'habite pas la Havane* ». Cela veut dire que dieu n'existe pas à la Havane, la Havane est incendiée par le malheur et la mort. Pour Yasmina Khadra si dieu n'intervient pas pour arrêter le malheur des habitants c'est par ce que il (Dieu) n'y est pas présent : « *A la Havane, Dieu n'a plus de cote. Dans cette ville qui a troqué son lustre d'autrefois contre une humilité militante faite de privations et d'abjurations, la contrainte idéologique a eu raison de la Foi.* <sup>187</sup> » S'il ne répond pas aux prières des gens qui sacrifient des bêtes pour lui, c'est que évidemment il n'est pas là et il est indifférent aux prières. L'histoire de Don Fuego illustre le titre car Don Fuego qui ne croyait pas aux offrandes destinées aux dieux ou aux ancêtres se trouve obligé de sacrifier une volaille afin que Mayensi lui revient, il la trouve mais la perd une autre fois à jamais et c'est ainsi qu'il se met en colère contre le destin et contre les dieux : « *je suis en colère contre le cadavre qui ne devrait pas être là, contre les dieux et contre l'esprit des ancêtres souverainement indifférents aux offrandes.* <sup>188</sup> ». Dans cette histoire où dieu n'habite pas, le malheur s'installe car il y a une jeunesse à la Havane qui reste sans travail et sans avenir, ce ne sont que des insomniaque dans les ruelles de leur ville livrés à l'alcool, à la prostitution et la drogue. Ce qui est encore plus marquant est les meurtres en série commis chaque nuit et de la même manière, la mort règne à la Havane. Cette dernière est fixée dans le temps passé, celui des années cinquante neuf comme le tram vert où Don Fuego reste chaque soir pour penser à ses problèmes et les fuir au même temps et où il rencontre sa bien aimée, c'est à partir de ce tram que l'histoire de Don Fuego commence en rencontrant Mayensi et c'est autour de ce tram que les meurtres son commis chaque nuit. En fait on peut dire que ce trame contient une valeur sémantique, c'est une petite image de la Havane où tout se rassemble, le calme et la douceur de ses nuits, l'abandonnement de cette ville

---

<sup>187</sup> Op.cit.p.49.

<sup>188</sup> Op.cit.p.239.

## TROISIEME CHAPITRE

oublier par le temps comme ce tram est abandonné par l'état et ne travail pas pour devenir un refuge pour les insomniaques et les voleurs, l'amour, le mal et la mort se rencontrent aussi devant ce tram en panne :

*Que dire du tram sans courir de risque sinon qu'il est obstinément là, oublié des hommes, telle une ruine sans référence livrée aux canicules. Les rails, qui lui permettaient de rouler des mécaniques, ne sont plus que deux misérables balafres dans l'asphalte ; par endroits, il n'en subsiste qu'un hypothétique scintillement d'acier que la poussière et la crasse recouvrent à l'envi<sup>189</sup>.*

La révolution a privé la Havane de son éclat et de sa vivacité, elle est un endroit oublié, statué dans sa place qui ne change et qui n'avance pas, pleine de saleté et de malheur.

Dans l'œuvre de Yasmina Khadra il y a un mélange de deux mythes adaptés à une seule figure romanesque masculine (Don Fuego), ces mythes sont met l'un au service de l'autre, le mythe d'Orphée sert le mythe de Narcisse et visse-vers-ça. Le mythe d'Orphée et son don musical à favorisé le narcissisme de Don Fuego, et l'amour que narcississe porte pour lui-même est mieux apparent avec l'attribution de la belle voix -qui est une caractéristique à Orphée - à Don Fuego pour qu'il soit aussi amoureux de cette voix merveilleuse comme à sa beauté physique. L'affrontement du destin réunit ces deux mythe car Don Fuego déclare : « *c'est moi qui décide de mon sort.*<sup>190</sup> », c'est en fait quelqu'un qui s'accroche à l'espoir lui qui a 59 refuse d'être oublier et de laisser son succès partir avec le vent, il veut toujours se reproduire sur scène, aimer et être aimé et faire la joie des autres. Si on compare on constate que la jeunesse de ce pays c'est livrer au chômage et aux fléaux sociaux tel que la drogue est la prostitution et donc ce laisse facilement porter par la mort contrairement à Don Fuego qui s'échappe et reste en vie ,il a réussi à changer sa vie et ouvrir une autre page .

---

<sup>189</sup> Op.cit.p.p.60.61.

<sup>190</sup> Op.cit.p.107.

## TROISIEME CHAPITRE

Mayensi est l'une de ces jeunes qui vie dans la misère et veut fuir son passé et oublier sa réalité, une fille qui veut fuir loin de cette Havane misérable mais son destin l'attrape à chaque fois dans le mauvais endroit et la laisse être cette tueuse en série. Elle veut renoncer à sa vie plein de mal et de chagrin, et elle n'arrive pas . Son histoire est celle des jeunes qui habite à la Havane : une vie qui ne compte pas vraiment pour eux, la mort est devenue un choix. Au moment où elle décide de mettre fin à sa vie, Don Fuego la sauve et quand elle le poignarde il refuse de la dénoncé à la police, on peut dire qu'il lui a donné une chance dans la vie et grace à cette chance elle arrive à changer et reconstruire une autre vie plus stable, en fait c'est ce que la révolution n'a pas fait ,elle a tout détruit dans la Havane et a ouvert les porte au vol et a la corruption ,a vrai dire la révolution n'a laissé à ces jeunes que deux choix ,soit quitter le pays et chercher une vie meilleurs soit devenir criminel et mourir dans la misère.

On peut dire que Don Fuego est ce personnage qui a fait l'exception et a appris de ses fautes, il n'a pas baissé ses bras au désespoir et au malheur et a gagné à la fin l'estime des dieux car en réalité il n'a rien perdu contrairement à ce qu'il pensait. Il a compris qu'il ne faut pas garder ce qui n'est pas à lui et ne pas marcher contre le courant et ainsi il aura ses souhaits, car celui qui n'accepte pas son destin ce dernier se fâchera contre lui. Mayensi est cette jeune fille qui a eu une chance, on lui a pardonné le mal qu'elle avait fait et a construit une autre vie meilleure.

En observant ces modifications au niveau de l'histoire par rapport à l'histoire fondamentale des mythes en question on peut dire qu'il s'agit d'une transformation comme type d'intertextualité mais plus précisément il s'agit d'une transposition, où l'auteur a entraîné des modifications dans l'histoire et a produit ses propres indices pour nous transmettre une autre vision et un message autre que celui transmit par les histoires fondamentales des mythologies antiques.

## TROISIEME CHAPITRE

On peut dire vers la fin que le message que l'auteur a voulu nous transmettre est double, celui des gens qui contrarient toujours leur destin et l'affrontent sans arriver à leur buts et sans connaître la satisfaction dans la vie. Ce cas est illustré par l'emploi des trois mythes où Orphée n'a pas accepté la perte de sa femme et narcissse n'a pas pu accepter la réalité que son amour est lui-même quant aux sirènes elles n'ont pas pu supporter leur défaite devant le héros mythique Ulysse. Ces histoires ont tous finies tragiquement, mais dans *Dieu n'habite pas la Havane* il y a un rétablissement à la fin. Le tram vert représente l'état de Havane et les personnages de Don Fuego et Mayensi représentent une partie des jeunes de la havane qui vivent dans le désespoir, en réalité les jeunes qui veulent quitter leur vie en Havane et d'autres qui se suicide sont représenté par Mayensi car elle est jeune et veut changer de ville et en même temps à un moment donné elle veut mettre fin à sa vie pour que ses soucis disparaissent. Don Fuego est ce type de personne attachant qui refuse la défaite et essaie de s'en sortir. Yasmina Khadra est entrain d'envoyer un autre message politique où il dénonce la révolution, et demande à l'état de donner une chance aux jeune à travers Mayensi et Don Fuego, car si Don Fuego avait dénoncé Mayensi à la police et ne lui a pas pardonné son crime cette fille ne serait pas guérit et n'aurait pas pu changer sa vie vers la fin.

## **Conclusion**

## CONCLUSION

Le but de notre travail était de déterminer comment les mythes détectés sont exploités par Yasmina Khadra pour la création des personnages romanesques. Et comme l'inscription d'un mythe est toujours significative, nous avons fixé comme second but de savoir quel est le sens donné à l'œuvre à travers le recours à ces mythes ? Après l'analyse de notre corpus nous supposons que nous sommes en mesure de répondre à ces questions.

L'histoire racontée se passe dans une Havane perdue, négligée par le pouvoir, la population cubaine désespérée et se renonce à sa vie et en perd goût après la révolution. Dans notre corpus, après avoir perdu son travail notre personnage et narrateur au même temps se trouve entraîné d'errer dans les ruelles de la Havane, Don Fuego est exposé à la bureaucratie et également à la mort dans cette histoire, il est perdu dans une Havane triste et pleine de corruption où il rencontre Mayensi, une fille beaucoup plus jeune que lui, perdu dans la vie et dont la vie est misérable et non stable.

La mythologie est trop riche d'histoires mythiques et Yasmina Khadra dans *Dieu n'habite pas la Havane* exploite trois mythes essentiels, il s'agit du mythe de Narcisse, du mythe d'Orphée et le mythe de la sirène. Ces mythes en question puisés de la mythologie du monde ou universelle ont tous une fin tragique, soit par la mort ou le suicide du héros, mais pour Y. Khadra les héros mythiques qu'il a assimilés à ses personnages ne meurent pas vers la fin de l'histoire. Et pour prouver nos hypothèses nous avons suivi une approche mythocritique afin de bien déterminer les mythes détectés et comprendre les enjeux de leur inscription dans le roman.

Dans un premier lieu, nous nous sommes intéressés à la notion de l'intertextualité et nous l'avons définie selon les différents théoriciens qui l'ont étudié et développé afin de prouver qu'il y a une pratique intertextuelle dans notre corpus. Et à travers cela nous avons pu comprendre qu'il y a présence d'un autre texte dans le texte principale qui est notre corpus, et comme il s'agit d'une reprise de mythe nous avons tâché de démontrer la relation qui existe entre littérature et mythe et ainsi nous n'avons pas seulement trouvé des éléments de

## CONCLUSION

convergence mais aussi de divergences entre les deux récits, mythique et littéraire.

Dans un deuxième lieu, nous nous sommes intéressé à l'étude du personnage selon l'analyse sémiologique de Philippe Hamon et nous avons appliqué la grille de ce théoricien sur deux personnages autour desquelles l'histoire du corpus est fondé et ce afin de trouver quelques éléments dans ces personnages qui renvoient aux caractéristiques des personnages mythiques. Puis nous avons fait un rapprochement entre les personnages mythiques et les personnages romanesques de notre corpus, en fait nous avons dégagés des myèmes qui lient entre les personnages mythiques et romanesques et nous avons fait un rapprochement entre l'histoire racontée par Yasmina Khadra et l'histoire fondamentale des mythes en question, ce rapprochement nous a permis de prouver qu'il s'agit bien du mythe de Narcisse, du mythe d'Orphée et le mythe de la sirène. A vrai dire pour faire le rapprochement entre le personnage mythique de Narcisse et le personnage romanesque de Don Fuego nous avons appliqué l'approche psychanalytique sur ce personnage et nous avons aussi fait une étude psychanalytique du personnage afin de démontrer que notre personnage est également narcissique. Et pour les personnages mythiques d'Orphée et de la sirène nous nous sommes servit de notre corpus et de l'histoire fondamentale de ces mythes afin de dégagé les différents myèmes qui renvoient aux caractéristiques et aux actions des personnages mythiques.

Dans un troisième lieu, nous avons essayé d'étudier les différentes pratiques intertextuelles afin de démontrer à quel procédé intertextuel Yasmina Khadra a eu recours. Nous avons trouvé que l'écrivain a utilisé le procédé de la transformation, plus précisément la transposition car ce type consiste à apporter des changements dans la forme de l'histoire, dans l'action et l'univers spatio-temporel de cette dernière et l'auteur a apporté des changements dans le mythe fondamental pour l'accorder à l'histoire de son roman qui se déroule dans un autre espace et dans un autre temps que celui du mythe. Et enfin, nous avons fait une étude du sens véhiculé dans le roman et nous avons dégagé des éléments



## CONCLUSION

que l'auteur a utilisés pour construire son propre symbolisme dans le texte et ainsi créer et faire passer son message a travers le changement porté aux mythes sources.

Ainsi nous supposons que nous avons fournit des réponses aux questionnements du départ, en déterminant que l'auteur s'est fondé l'histoire des personnages mythiques : Narcisse, Orphée et les sirènes pour la conception des personnages romanesques. Ce travail de l'auteur, contribue à la création de nouveaux symbolismes tels que le tram et les modifications apportées à l'histoire mythiques pour créer un message politique que l'auteur a voulu transmettre et dans lequel il dénonce la révolution et l'état cubain d'après la révolution.

## **Références bibliographiques**

## Références bibliographiques

### Corpus :

Khadra .Yasmina, *Dieu n'habite pas la Havane*, Alger, casbah éditions 2016.

### Ouvrages théoriques :

- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, seuil, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique théories du roman*, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, éd, seuil, coll. Point, 1957.
- Bettini, Maurizio. Pelitzer, Ezio, *Le Mythe de Narcisse*, éd. belin, 2010.
- Bettini, Maurizio. Spina, Luigi, *Le Mythe des sirènes*, éd. Belin, paris, 2009.
- Comte. Fernand, *Les Grandes figures des mythologies*, paris, 1988.
- Eliade, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, paris, le seuil, coll. Point, 1982.
- Gilbert Durand, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Hamon, Philippe, « Pour un statu sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, seuil, 1977.
- Huet-Bricharde, Marie. Katherine, *Littérature et mythe*, hachette supérieur, coll. Contour littéraire, 2001.
- Kristeva, Julia, *La Révolution langage poétique*, seuil, 1974.
- Kristeva, Julia, *Semioteké, recherche pour une sémanalyse*, seuil, 1969.

### Dictionnaires :

-Jaz, Christine, dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine, Ed Nathan, 1992.

## Références bibliographiques

### Revues en ligne :

- Barthes, Roland, *Théorie du texte*, encyclopaedia universalis, 1973. [En ligne] en PDF sur : <https://www.psychanalyse.com>. Consulter le : 17/12/18.
- Everton V. Machado, « *Ce qui fait figure dans le mythe* », Acta fabula, vol. 10, n° 7, Notes de lecture, Août-Septembre 2009, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5160> .PHP, page consultée le 02 novembre 2017.
- Maurice. Domino, *La Réécriture du texte littéraire, mythe et réécriture*, revue de sémio-linguistique des textes et discours. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/semes/5383.com>. Consulter le : 28/12/18.
- Desbrosses, Stéphane *groupe b –personnalité narcissique* ,19-12-207, [en ligne] : [www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html](http://www.psychoweb.fr/articles/psychopathologie/79-groupe-b-personnalite-narcissique.html) .consulté le : 03-decembre-2017.
- *Trouble de la personnalité narcissique*, [en ligne] : <http://alpabem.qc.ca/le-trouble-de-la-personnalite-e-narcissique/> .consulté le : 05-decembre-2017.

### Thèses :

- BELLAI, Nourdine, « étude du personnage, en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d’Amer Mezdad ».2011-2012.