

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



Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

Mémoire de master

Option : Littérature et civilisation française

Approche ethnocritique du personnage liminaire dans
***Dieu n'habite pas La Havane* de Yasmina Khadra**

Réalisé par :

M^{elle} RABIA Eldjida

Les membres de jury :

Président :

M. ZOURANEN Tahar

Examinateuse :

Mme. MOKHTARI Fizia

Encadré par :

ZOUAGUI Sabrina

Remerciements

Je tiens à adresser en premier lieu mes plus sincères remerciements au Bon Dieu, au tout miséricordieux, source infinie de compassion et de bienveillance. C'est par sa volonté et sa force que j'ai trouvé le courage pour mener à bien ce modeste travail, malgré les nombreux obstacles et difficultés rencontrés sur mon chemin. Je le remercie, car il a été toujours à mes côtés, surtout dans les moments où je me suis senti seul. Sa lumière a éclairé ma route et sa guidance m'a soutenu tout au long de ce parcours.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Docteur Zouagui, pour les efforts qu'elle a déployés tout au long de ce travail. Sa patience face à mes moments d'ignorance, ses précieux conseils, ainsi que sa passion pour la littérature ont été une source constante de motivation et de courage. Je la remercie également pour sa disponibilité sans faille, toujours prête à m'accompagner et à me guider à chaque étape. Ces quelques mots restent bien modestes au regard de l'ampleur de son soutien, mais ils viennent du fond du cœur.

Je remercie chaleureusement Mme Nasri pour l'amour de la littérature qu'elle a su semer en moi dès ma première année à l'université. C'est grâce à elle et à la passion qu'elle m'a transmise, qui m'a guidé dans le choix de cette spécialité. Tout le mérite lui revient.

Je remercie sincèrement tous les enseignants du département de français pour les efforts constants qu'ils déploient afin d'assurer une qualité d'enseignement exemplaire.

Je remercie les membres de jury d'avoir accepté de prendre part à cette journée importante et d'évaluer ce modeste travail.

Je remercie sincèrement toutes les personnes qui ont été à mes côtés tout au long de la réalisation de ce travail, ainsi que pour le soutien précieux dont j'ai pu bénéficier de leur part.

À la personne la plus chère à mon cœur, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance pour son amour inconditionnel, son soutien constant et ses encouragements sans faille. Je manque de mots pour décrire la profondeur de ma gratitude envers lui, tant sa présence a été précieuse tout au long de ce parcours.

Je tiens également à me remercier moi-même pour la volonté dont j'ai fait preuve, pour les sacrifices consentis et pour le courage dont j'ai su faire preuve à chaque fois que j'ai dû me relever après les cris et les larmes, afin de mener à bien cette recherche.

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mes chers parents, qui ont tout donné pour assurer ma réussite.

À mon père, qui a travaillé sans relâche, pour faciliter mon chemin et combler tous mes besoins.

À ma mère, qui m'a porté dans son ventre, qui veille sur moi chaque nuit, m'accompagnant même dans les heures les plus sombres pour que je puisse étudier sereinement. Ce travail est le fruit de leurs efforts inlassables et de leur amour sans limite.

Je dédie également ce travail à mes deux frères Rahim et Gaya et ma sœur Fatima, qui m'ont toujours soutenu et qui attendent avec autant d'impatience que moi cette journée si spéciale.

Je dédie ce travail à tous mes amis et proches qui m'aiment et souhaitent ardemment ma réussite.

À toi, ma moitié unique, je dédie ce travail, fruit de nos efforts communs.

Je vous dédie ce travail en signe de profonde reconnaissance, je suis très heureuse de vous avoir dans ma vie.

Eldjida

Sommaire

Introduction générale.....	7
----------------------------	---

Chapitre 01 : L’ethnocréditique et ses quatre niveaux d’analyse

Introduction	11
1-Définition de l’ethnocréditique : une méthode d’analyse des textes et des cultures	12
2- Histoire et évolution de l’ethnocréditique	14
3- L’objectif de l’ethnocréditique	15
4 - Les quatre étapes de l’ethnocréditique	16
Conclusion.....	20

Chapitre 02 : Analyse ethnographique et ethnologique

Introduction	22
1- Niveau ethnographique	23
2- Le niveau ethnologique.....	28
Conclusion.....	34

Chapitre 03 : Etude sémiologique des personnages

Introduction	36
1- Présentation de l’étude de personnage	37
2- L’analyse sémiologique de Mayensi.....	39
3- Analyse du personnage de Don Fuego.....	48
La conclusion	51

Chapitre 04 : Les seuils de Mayensi : enquête sur une liminarité narrative

Introduction	53
1- Le parcours narratif du personnage de Mayensi	54
2- Le rôle de seuil de Mayensi	60
Conclusion.....	67
Conclusion générale	69
Bibliographie	73
Table des matières	

Introduction Générale

La littérature algérienne contemporaine explore souvent des thèmes tels que l'Exode rural, la quête identitaire, la critique politique et la désillusion, reflétant les tensions sociales et politiques du pays. Elle dénonce les inégalités, le racisme et les conséquences de l'esclavagisme. Elle est un miroir des luttes pour l'identité et la justice sociale. La violence, qui se manifeste à plusieurs niveaux, témoigne des traumatismes physiques et psychiques, sociale qui est représentée par les discriminations et les tabous, notamment la sexualité, et la violence culturelle, qui est à la fois un héritage historique et un enjeu contemporain.

Yasmina Khadra est un écrivain qui a abordé beaucoup de thèmes dans ses livres, notamment ceux de la femme et des inégalités sociales qu'elle subit. Mais dans ce roman, il choisit de parler de ces sujets non pas en Algérie, mais à Cuba. En effet, il ne traite pas que des questions algériennes, il écrit aussi des romans qui se passent à l'étranger. Parmi ces romans, on trouve *Dieu n'habite pas La Havane*.

Notre écrivain, marqué par cette réalité difficile, a choisi de consacrer son œuvre à dévoiler ces dures souffrances des Cubains, surtout les femmes.

La femme cubaine incarne toutes les souffrances liées à la violence, à l'exode rural et à toutes les maltraitances. Elle est la première victime de tout cela : « *La violence à l'égard des femmes perdure au sein de la société cubaine. Selon une enquête nationale sur l'égalité des sexes effectuée en 2016 : « 39,6% des femmes interrogées ont subi des violences conjugales, tandis que 26,7% ont déclaré avoir été victimes d'abus au cours des 12 derniers mois.* »¹

Yasmina KHADRA, de son vrai nom Mohamed Moulesshou, est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa, dans la wilaya de Béchar. Cet homme était un ancien militaire qui a démissionné pour consacrer sa vie à la littérature. C'est un écrivain algérien dont l'œuvre littéraire explore divers aspects de la société et de la politique en Algérie et au Moyen-Orient. Cet écrivain a écrit plusieurs livres dont la plupart sont traduits en plus de 40 langues et adaptés au théâtre dans plusieurs pays. Certains de ces romans sont également portés à l'écran. Parmi ces romans on cite *Ce que le jour doit à la nuit* ; *L'attentat* ; *Les hirondelles de Kaboul* et *Dieu n'habite pas La Havane* est l'un de ses romans, paru en 2016 aux éditions CASBAH.

Dieu n'habite pas La Havane est un roman qui raconte l'histoire de Don Fuego, un artiste qui chante dans les cabarets de la Havane à Cuba, et qui a abandonné sa famille pour poursuivre sa carrière artistique. Un jour, il tombe sur Mayensi, une belle jeune fille qui a fui son village. C'est à ce moment-là, qu'une histoire d'amour commence entre ces deux

¹Disponible sur:// <https://fr.wikipedia.org> consulté le 20/05/2025

personnages. Mais Mayensi demeure un mystère troublant qui menace l'idylle improbable des deux amants.

Après avoir fait quelques recherches, nous avons identifié plusieurs travaux universitaires algériens consacrés à ce roman. Parmi ces travaux on peut citer : un à l'université de Guelma qui s'intitule : « Poésie, musique et médiation dans Dieu n'habite pas La Havane de Yasmina Khadra. » en 2018. Un deuxième à l'université de Mostaganem qui s'intitule : « Le personnage féminin (Cas de Mayensi) dans Dieu n'habite pas La Havane de Yasmina Khadra. » en 2019. Et un troisième à l'université de Bejaïa qui s'intitule : « La mise en scène de l'échec dans Dieu n'habite pas La Havane de Yasmina Khadra. » en 2022.

Yasmina Khadra démontre une maîtrise impressionnante de la langue française, utilisant des descriptions poétiques et des dialogues percutants pour immerger le lecteur dans l'atmosphère envoutante de la Havane. L'écrivain a un style d'écriture fluide et expressif. Il contribue à maintenir un rythme équilibré tout au long du roman. Au cours de nos réflexions, notre intérêt a été centré sur le personnage de Mayensi qui paraît conforme, selon nous, au modèle du personnage liminaire.

Ce travail est intitulé : « Approche ethnocritique du personnage liminaire » dans *Dieu n'habite pas La Havane* de Yasmina Khadra. Nous cherchons à démontrer que le personnage de Mayensi correspond à la figure du personnage liminaire.

À la suite de cette recherche, nous nous sommes intéressés à une autre piste qui n'a pas encore été traité dans le roman. Donc, notre problématique de recherche se présente aussi :

De par son parcours narratif qui l'inscrit dans la marge, le personnage de Mayensi est-il conforme au modèle du personnage liminaire

Afin de répondre à notre problématique de recherche, nous avançons l'hypothèse suivante :

Mayensi est un personnage qui resterait bloqué entre deux états sociaux, deux phases de transition culturelle, sans réussir à s'intégrer et à changer de statut social.

Pour les besoins de notre étude, nous faisons appel à l'ethnocritique telle que définie par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa comme :

L'ethnocritique se définit principalement comme l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (les jeux incessants entre

culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.)²

Dans le cadre de notre recherche, nous nous appuierons aussi sur les travaux d'Arnold Van Gennep concernant les rites de passage ainsi que sur l'analyse des personnages selon Philippe Hamon.

Nous comptons répondre à notre problématique à travers une méthodologie articulée en quatre chapitres :

Le premier chapitre s'intitulera : « L'ethnocritique et ses quatre niveaux d'analyse ». Il nous semble important de consacrer tout un chapitre à l'approche ethnocritique afin de mieux comprendre la démarche à adopter dans notre analyse à partir de cette nouvelle théorie.

Le deuxième chapitre qui se nommera : « L'analyse ethnographique et ethnologique », sera consacré aux deux premiers niveaux de l'ethnocritique. Le Niveau ethnographique concernera la collecte des traits culturels présents dans notre roman. Après, le Niveau ethnologique dont nous sortirons pour chercher leurs définitions hors texte.

Le troisième chapitre également s'appellera : « Etude sémiologique des personnages », nous nous concentrerons sur l'analyse des personnages et le consacrerons à la troisième étape de l'ethnocritique qui est l'interprétation ethnocritique.

Dans le quatrième et dernier chapitre qui s'intitulera : « Les seuils de Mayensi : enquête sur une liminarité narrative », nous analyserons le parcours narratif, le rite de passage et la notion de liminarité de Mayensi afin de démontrer qu'elle est un personnage liminaire.

La conclusion sera consacrée à la dernière étape de l'ethnocritique, l'auto-ethnologie, dans laquelle nous présenterons les intentions de l'auteur et la relation entre la culture du texte et celle qui imprègne la société.

²PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie, *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 8

Chapitre 01 :

L'ethnocrитique et ses quatre niveaux

d'analyse

Introduction

L'étude des textes littéraires ne saurait se limiter à une approche purement formelle ou thématique ; elle gagne s'ouvrir à des perspectives interdisciplinaires qui enrichissent la compréhension des œuvres en les situant dans leur contexte culturel, social et historique. C'est dans cette optique que l'ethnocréditique s'impose comme une approche théorique particulièrement féconde pour analyser les représentations des cultures populaires, des pratiques sociales et des identités collectives dans la littérature. Née à la croisée de l'Anthropologie, de la sociologie et des études littéraires, l'ethnocréditique propose un cadre d'analyse qui permet de déceler les tensions, les hybridités et les dialogues entre les cultures dominantes et les cultures marginalisées au sein des textes.

Ce chapitre théorique a pour objectif de présenter et d'expliciter les fondements, les concepts et les enjeux de l'ethnocréditique, afin de montrer en quoi cette approche éclaire de manière originale l'étude de mon corpus littéraire. Nous commencerons par définir l'ethnocréditique et retracer son émergence dans le champ des études littéraires, en nous appuyant sur les travaux de ses principaux théoriciens, tels que Jean-Marie Privat et Marie Scarpa.

1-Définition de l'ethnocréditique : une méthode d'analyse des textes et des cultures

L'ethnocréditique est une méthode d'analyse interdisciplinaire qui étudie les interactions entre les textes sociaux, historiques et ethnographiques dans lesquels ils s'inscrivent. Elle s'intéresse particulièrement aux représentations des cultures, des traditions et identités, en explorant comment les œuvres reflètent, transforment ou interrogent les pratiques et les croyances des communautés. Cette approche vise à déceler les tensions, les hybridités et les dialogues entre les cultures dominantes et marginalisées, en mettant en lumière les dimensions symboliques et anthropologiques des textes.

Comme le souligne Jean-Marie Privat, spécialiste de l'ethnocréditique, cette approche vise à explorer les œuvres littéraires en révélant leurs liens profonds avec les cultures et les pratiques sociales qui les façonnent :

On essaiera de rendre compte du miroitement culturel du texte en excluant à la fois la description micro-folklorisante (qui se réduirait à la collecte de détails réputés vestiges d'une culture passée et dépassée) et la structuration macro-ethnologisante (qui consisterait simplement à repérer dans le roman les grands thèmes de prédilection de la discipline ethnologique de référence : système de parentés, classes d'âge, rituel sociaux, techniques du corps, conduites superstitieuses, etc.). Ni folk-critique donc (passéiste et populiste) ni mythocritique (spéculative et trans-historique), l'ethno-critique vise à dépasser le légitimisme latent des cultures les plus spontanées et à initier à une sorte de relativisme textuel. Cette approche ethnologique restitue aux œuvres les plus savantes une saveur souvent inattendue et permet de mettre à vif les enjeux culturels de la littérature.¹

L'ethnocréditique, selon Jean-Marie Privat, est une approche qui analyse les œuvres littéraires en explorant leurs dimension culturelles et sociales, sans se limiter aux détails folkloriques ou aux grandes structures ethnologiques.

Pour mieux saisir les enjeux de l'ethnocréditique, il est essentiel de revenir à sa définition fondamentale. Marie Scarpa la définit en ces termes :

L'ethnocréditique se définit principalement comme l'étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutive des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides (les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et

¹PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethnocréditique*, Paris, CNRS Edition, 1994. p. 16 cité par : Galou, Thitijth, *Etude du personnage liminaire dans Les Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem. Mémoire de Master. 2021-2022

profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, attestée et inventée, etc.)²

L'ethnocréditique étudie la diversité culturelle dans les œuvres littéraires, explorant les interactions entre oral/écrit, folklore/ officiel, sacré/ profane, etc. Elle montre comment ces tensions enrichissent les textes. C'est une approche qui révèle la complexité culturelle de la littérature.

Scarpa le définit aussi comme :

L'ethnocréditique [...] tente de lire la littérature dans sa réappropriation des données du culturel. Elle fait nécessairement l'hypothèse qu'il y a du lointain dans le tout proche, de l'étranger dans l'apparement familier, de l'autre dans le même, de l'exotique dans l'endotique (et réciproquement) ; elle s'intéresse donc fondamentalement à la polyphonie culturelle et plus spécialement, pour l'instant en tout cas, aux formes de culture dominée, populaire, folklorique, illégitime dans la littérature écrite dominante, savante, cultivée, légitime. Les œuvres apparaissent dès lors comme des « bricolage » (ou « bri-collages ») culturels, configurés selon des processus spécifiques : une lecture ethnocréditive s'attache à rendre compte de ce dialogisme culturel, et de sa dynamique, plus ou moins conflictuelle.³

Scarpa veut illustrer l'approche ethnocréditive en mettant en lumière la richesse des tensions culturelles au sein des textes littéraires. Cette vision révèle la complexité et la polyphonie des œuvres, en faisant appel à l'anthropologie pour saisir ses dynamiques.

Pour sa part, Sophie Ménard propose une définition de l'ethnocréditive :

L'ethnocréditive de la littérature et des arts réfléchit aux logiques culturelles et à la structure polyphoniques qui architecturent les œuvres littéraires et artistiques (y compris les plus contemporaines) : elle cherche à lire les signifiances et les métissages anthropologiques (culture oral, écrite, visuelle, folklorique, officielle, religieuse, profane, féminine, masculine, etc.). Elle étudie les multiples manières dont l'œuvre retraduit, dans sa langue et dans son système propres, les us et coutumes, les cosmologies plurielles, les destins.⁴

Elle définit l'ethnocréditive comme une approche qui déchiffre les logiques culturelles et les métissages à l'œuvres dans les textes et les arts.

L'ethnocréditive trouve son origine disciplinaire principalement dans l'anthropologie culturelle et la sociologie de la littérature, tout en s'inscrivant dans le champ des études

²SCARPA, Marie, « L'ethnocréditive d'aujourd'hui : Définitions, Situations, Perspectives », *L'atelier du XIXe siècle : ethnocréditive de la littérature*, Université de Lorraine, p. 1. Disponible sur : <https://serd.hypotheses.org> consulté le 17/02/2025 et reconsulté le 16/05/2025

³Ibid.

⁴MENARD, Sophie, Le « personnage liminaire » : une notion ethnocréditive, Poétique, n°179, mai 2017, p. 2 Disponible sur : <https://blogs.univ-tlse2.fr> consulté le 7/11/2024 et reconsulté le 17/05/2025

littéraires comme une approche interdisciplinaire. Elle se situe à la croisée de ces disciplines pour analyser les textes littéraires en tenant compte des dimensions culturelles sociales et symboliques qui les traversent.

L'ethnocréditique, définie par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa comme méthode d'analyse littéraire issue de l'anthropologie culturelle et inspirée par la sociocritique. Elle étudie les logiques symbolique, les traditions populaires et les pratiques sociales dans les textes qui révèlent les liens entre littérature et culture. Ils disent que :

Le terme « ethnocréditique » a été construit sur le même paradigme que « sociocritique » ou « psychocritique ». Ce choix n'est évidemment pas arbitraire. Comme l'indique le recours au terme « critique », il s'agit d'une entreprise qui vise les textes littéraires ; en outre, à l'instar de la « sociocritique » ou de la « psychocritique », elle se propose de mettre à jour dans le texte des éléments cachés sont de l'ordre de l'inconscience : dans le cas de la sociocritique, qui s'inspire fortement du marxisme, les contenus sont de l'ordre social. Mais la psychocritique, qui peut s'appuyer sur une longue tradition remontant à Freud lui-même, est une démarche beaucoup plus assurée que la sociocritique, qui est restée largement programmatique [...] On le voit, le constituant « ethno- » n'est pas à prendre ici dans le même sens que dans « ethnométhodologie » ; on a plutôt affaire à un « ethno » proche de celui des folkloristes, soucieux de récites et de rites.⁵

L'ethnocréditique est une approche littéraire inspirée de la sociocritique et de la psychocritique, visant à analyser les dimensions culturelles et folkloriques cachées dans les textes.

2- Histoire et évolution de l'ethnocréditique

L'ethnocréditique est une approche interdisciplinaire qui a émergé dans les années 1990 en France, principalement sous l'impulsion de Jean-Marie Privat, professeur de littérature et anthropologie. Privat, inspiré par les travaux de l'anthropologie culturelle, notamment ceux de Claude Lévi-Strauss, et par la sociologie de la culture, a proposé une lecture des textes littéraires qui intègre les dimensions culturelles, sociales et symboliques des communautés humaines. L'ethnocréditique se focalise sur les traces des cultures populaires et des traditions qui s'expriment dans les œuvres littéraires. L'ouvrage fondateur de cette approche est « *Bovary charivari : Essai d'ethnocréditique* » (1994), dans lequel Privat applique cette méthode à *Madame Bovary* de Gustav Flaubert, révélant comment le roman reflète et transforme les pratiques et croyances de son époque :

⁵PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie, *Horizons ethnocréditiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 98

L'ethnocréditique est née du croisement des recherches d'anthropologie historique de la littérature (Jean-Pierre Vernant et Jacques Le Goff), des travaux sémiolinguistiques de Mikhaïl Bakhtine, de la sociocréditique (Claude Duchet, Henri Mitterand) et des travaux des ethnologues du symbolique, Yvonne Verdier et Daniel Fabre en particulier pour le domaine des écrits littéraires.⁶

Et aussi :

L'ethnocréditique se situe dans l'héritage des travaux des « formalistes » qui ont pensé leurs recherches dans la relation à la culture (y compris dans sa dimension folklorique) - Jakobson, Propp, Greimas ; des travaux sémiolinguistiques de Bakhtine ; et des ethnologues du symbolique comme Yvonne Verdier, Daniel Fabre, Nicole Belmont, continuateurs de Lévi-Strauss, qui ont travaillé sur les sociétés européennes. C'est de là que la démarche tire son originalité dans le champ plus large des méthodes d'analyse littéraire recourant à l'anthropologie sociale ou culturelle.⁷

L'ethnocréditique est une méthode qui étudie la littérature en lien avec la culture et les traditions. Elle s'appuie sur des auteurs comme Bakhtine, Propp ou des ethnologues pour analyser les œuvres.

3- L'objectif de l'ethnocréditique

L'objectif de l'ethnocréditique est d'analyser les tensions et les interactions entre des éléments culturels. Elle s'intéresse à la polyphonie culturelle et aux formes de culture dominée, populaire, folklorique et illégitime dans la littérature. Marie Scarpa dit :

Il ne s'agit pas de procéder à un simple repérage de faits ethnologiques, d'éléments, de formes de cultures minorées (populaires, folkloriques, etc.) – ce qu'on pourrait peut-être nommer des « folklorèmes » - présents dans l'œuvre, mais d'étudier comment cette dernière se les réapproprie, sa logique spécifique, comment elle en est « travaillée » dans son écriture même.⁸

Il ne s'agit pas seulement de reconnaître des folklorèmes ; mais de comprendre comment l'œuvre les transforme et les utilise pour enrichir son propre discours.

L'ethnocréditique, en tant qu'approche littéraire vise à analyser comment ces motifs révèlent des stratifications culturelles et des tensions entre différents traditions au sein d'un même texte. Comme l'explique Jean-Marie Privat et Marie Scarpa :

⁶Disponible sur : <https://crem.univ-lorraine.fr> consulté le 20/05/2025

⁷Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org> consulté le 20/05/2025

⁸SCARPA, Marie, « Pour une lecture ethnocréditique de littérature », *Littérature et Sciences humaines*, CRTH/Université de Cergy-Pontoise, Paris, Les Belles Lettres, p. 1 cité par : GALOU, op.cit. p. 18

Pour sa part, l'ethnocréditique entend repérer dans un texte la présence d'un certain nombre de motifs (...) qui circulent dans la culture dont participe le texte étudié et que l'on peut retrouver masqué derrière la lecture immédiate. Au-delà, l'objectif est aussi de comprendre comment ces motifs participent de la structuration du texte où ils figurent.⁹

L'ethnocréditique cherche à identifier des motifs culturels dans un texte, souvent cachés, et à comprendre comment ils structurent et enrichissent l'œuvre. Elle offre une perspective fascinante pour déchiffrer les dynamiques culturelles à l'œuvre dans les textes.

Dans notre étude, l'intérêt se porte sur le personnage liminaire, qui incarne des transitions et des seuils entre différents identités culturelles. Ce personnage, souvent en proie à des échecs d'initiation, permet d'explorer les dynamiques de marge et d'altérité au sein des récits, révélant ainsi les tensions et les métissages culturels qui façonnent les expériences humaines.

4 - Les quatre étapes de l'ethnocréditique

L'ethnocréditique, comme les autres méthodes, a des étapes à suivre pour repérer et comprendre les éléments culturels dans les textes.

Ces étapes d'analyse sont :

4 -1 L'étape ethnographique

C'est la première étape de l'ethnocréditique, elle sert à observer et à décrire les éléments culturels (comme les traditions, les croyances ou les pratiques) présents dans un texte ou une situation. Cette étape permet de repérer les éléments culturels spécifiques qui seront ensuite analysés dans les étapes suivantes de la démarche ethnocréditique :

La recherche ethnographique est une approche de recherche qualitative qui consiste à observer des variables dans leurs milieux naturels ou habitats afin d'obtenir des résultats de recherche objectifs. Comme le nom le suggère, la recherche ethnographique qui est l'étude approfondie des personnes, des cultures, des habitudes et des différences mutuelles. Ce type d'enquête systématique interagit continuellement avec les variables et dépend presque entièrement des données recueillies à partir de l'observation des variables de recherche. La recherche ethnographique est parfois appelée une description épaisse en raison de son observation approfondie et de sa description des sujets.¹⁰

⁹PRIVAT, SCARPA, *Horizons ethnocréditiques*, op.cit. p.98

¹⁰Disponible sur : <https://hippocratesguild.com/fr/recherche-ethnographique-type-m%C3%A9thodes-exemples-de-questions/> consulté le 17/02/2025 reconsulté le 20/05/2025

L'étude ethnographique est une méthode qui examine les phénomènes dans leur contexte naturel pour obtenir des conclusions objectives.

4 -2 L'étape ethnologique

L'étape ethnologique dans l'ethnocréditique consiste à étudier les textes ou les pratiques culturelles en les reliant à leur contexte social, historique et culturel. Elle permet de comprendre comment les éléments culturels, comme les traditions ou les symboles, sont représentés et interagissent dans les œuvres. Cette étape aide à analyser les influences et les tensions entre différentes cultures, enrichissant ainsi l'interprétation des textes et des arts :

L'ethnologie et le résultat d'une préoccupation à la fois moral et théorique du XVIII siècle européen. L'espace humaine est alors enfin reconnue comme pouvant faire l'objet d'une histoire naturelle qui expliquerait aussi bien l'apparition de l'homme que les causses et les formes de l'évolution des sociétés. D'abord consacrées à l'identification de vestiges paléontologiques et archéologiques de sociétés disparues, les recherches deviennent progressivement, au cours du XIX s, des enquêtes de terrain auprès de populations vivantes. Ce travail n'exclut cependant pas de vastes ambitions descriptives et comparatives, qui aboutissent à l'élaboration d'un ensemble de théories souvent très spéculatives. Aujourd'hui, l'ethnologie apparaît comme une branche ou une méthode de l'anthropologie.¹¹

L'ethnologie est passée de l'étude des sociétés anciennes à l'observation des cultures vivantes, devenant une partie importante de l'anthropologie « *l'ethnologie est une science de l'altérité, une science de l'autre des autres.* »¹² Elle reflète une curiosité universelle pour les autres cultures.

Marie Scarpa souligne l'importance de contextualiser les faits ethnographiques dans leur cadres culturels de références : « *il faut ensuite inscrire ces faits ethnographiques dans leurs contextes culturels de références ; autrement dit, articuler cette « reconnaissance » avec une compréhension de type ethnologique de système ethnoculturel tel que l'œuvre étudiée le textualise elle-même.* »¹³ Elle met en avant la nécessité de comprendre les systèmes ethnoculturels à travers une approche ethnologique, en lien avec l'œuvre étudiée.

¹¹Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/ethnologie/49734> consulté le 18/02/2025 et reconsulté 20/05/2025

¹²Disponible sur : <https://www.cairn.info/1-ethnologie--9782130813835-page-3.htm> consulté le 18/02/2018 et reconsulté le 20/05/2025

¹³SCARPA, « pour une lecture ethnocréditive de la littérature », op.cit. p. 4 cité par : GALOU, op.cit. p. 17

4 -3 L'étape de l'interprétation ethnocréditique

Cette troisième étape, c'est le retour vers le texte pour voir comment les faits culturels sont représentés et interprétés. Ensuite, on essaie de comprendre comment ces éléments culturels, comme les traditions, les croyances ou les pratiques sociales, influencent le sens de texte. On examine comment l'auteur a intégré ces aspects dans son œuvre et comment ils résonnent avec le contexte culturel de l'époque. Marie Scarpa déclare : « *offre l'avantage d'entrer dans la logique interne et spécifique du travail de significative du texte littéraire.* »¹⁴

Cela signifie au moment en analyse les éléments culturels et leurs représentations dans l'œuvre, on peut mieux comprendre comment le texte construit son sens et comment il reflète avec son contexte culturel.

4 -4 L'étape auto-ethnologique

Cette dernière étape, consiste à porter un regard critique sur la culture telle qu'elle est représentée dans le texte. Il s'agit d'analyser comment le texte lui-même reflète, interprète ou questionne la culture dont il est issu. Selon Scarpa : « *l'ethnocréditique devrait conduire enfin à toute une série de réflexion sur les rapports (interactifs) entre culture de texte et culture de lecteur : il conviendrait ici de parler d'auto-ethnologie.* »¹⁵

Cela signifie qu'il faut examiner comment la culture représentée dans le texte avec les propres références culturelles du lecteur, créant ainsi une interprétation enrichie et dynamique. L'auto-ethnologie vise à explorer les liens entre l'expérience personnelle de l'auteur et les contextes culturels plus large, Marie Scarpa affirme :

La confrontation de lecteur avec le monde du texte se fait aussi sur un plan culturel. Dégager la logique ethno-culturelle de l'œuvre doit inciter à la réflexion sur nos rapports à la littérature. Il s'agit pour nous de tenter de restituer le poids d'altérité relative des œuvres ; dans cette perspective, la lecture est une connaissance de soi par les autres comme une connaissance des autres à partir de soi et non une reconnaissance ethnocentriste lettrée de soi à partir des autres.¹⁶

Scarpa met en avant que la lecture soit un dialogue entre soi et l'altérité, où découvrir les autres éclaires aussi notre propre culture.

¹⁴SCARPA, Marie, « de l'ethnologie de la littérature à l'ethnocréditique », *Recherches & Travaux*, Université Grenoble Alpes, UGA Edition, 2013. Pp. 21-27, mis en ligne le 15/11/2014 cité par : GALOU, op.cit. p. 21

¹⁵SCARPA, « pour une lecture ethnocréditique de la littérature », *Ibid.* cité par GALOU, op.cit. p. 21

¹⁶SCARPA, « pour une lecture ethnocréditique de la littérature », op.cit. p. 6 cité par : GALOU, op.cit. p. 22

Les quatre étapes de l'ethnocréditique sont indispensables pour mener à bien une analyse littéraire qui prend en compte la richesse et la complexité des interactions culturelles. Chacune de ces étapes joue un rôle spécifique et complémentaire dans la démarche.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons définit l'ethnocréditique et ses niveaux, en expliquant son apparition et ses étapes d'évolution, nous avons pu voir comment cette méthode aide à étudier les liens entre les traditions culturelles et les histoires. Son objectif principal est de déchiffrer les niveaux culturels et mettre en lumière les personnages liminaires, offre une perspective unique sur les dynamiques d'identité et d'altérité.

Chapitre 02 :

Analyse ethnographique et ethnologique

Introduction

Dans ce deuxième chapitre, nous nous concentrerons spécifiquement sur les deux premières étapes de l'ethnocrédit : l'étape ethnographique et l'étape ethnologique. Ces étapes sont cruciales pour notre analyse car elles nous permettent de collecter des données de terrain et de les interpréter dans un contexte plus large.

D'abord, nous allons collecter les traits culturels présents dans notre corpus, comme : l'image et le statut de la femme dans la société, l'exode rural, la violence... Après, nous sortirons hors texte pour chercher leurs définitions et explications d'un point de vue anthropologique, sociologique.

1- Niveau ethnographique

Dans cette première étape, nous allons collecter des données sur le parcours de Mayensi. Cela implique l'analyse de son évolution narrative et de son interaction avec les cultures et contextes de roman. Cette collecte nous permettra de mieux comprendre son rôle et sa signification dans l'histoire.

1-1 L'image et le statut de la femme dans la société

Dans la littérature, la représentation des femmes est souvent marquée par des tensions sociétales et l'expression individuelle. À travers le personnage de Mayensi le narrateur nous a présenté comment les femmes sont perçues et valorisées dans leur environnement, et comment elles naviguent entre les contraintes extérieures et leur propre identité. Mayensi est décrite à travers plusieurs aspects culturels qui influencent son statut de femme qui sont :

1-1-1 La beauté de Mayensi

Mayensi est souvent décrite comme rousse et belle comme une flamme « *La chevelure rousse confère à son visage un éclat su pur, si translucide, que je l'enfermerais volontiers dans une lampe merveilleuse.* »¹⁹ Le narrateur est profondément fasciné par Mayensi, et sa beauté a un impact profond sur lui. Il donne une image vivante et captivante qui renforce l'idée que sa beauté est à la fois naturelle et exceptionnelle. Cette description de Mayensi est résumée par : « *La regarder s'effeuiller, pareille à une fleur paradisiaque, est un moment unique. Avec la rousseur de l'automne dans ses cheveux, l'azur du large dans ses yeux et son corps de rêve, Mayensi est la splendeur incarnée.* »²⁰

Cela montre à quel point Mayensi est perçue comme femme exceptionnellement belle et captivante et souligne l'admiration et la fascination qu'elle inspire.

1-1-2 Mayensi : Un corps unique

Nous voyons que le narrateur décrit chaque détail de son physique en disant qu'il semble parfaitement proportionné, ce qui lui donne une beauté naturelle et éblouissante « *Elle a un corps de rêve que veille un regard farouche.* »²¹ Cela montre une dualité fascinante chez

¹⁹ KHADRA, Yasmina, *Dieu n'habite pas la Havane*, Alger, Casbah éditions, 2016, p. 142

²⁰ Ibid. p. 151

²¹ Ibid. p. 103

Mayensi : elle a un corps de rêve, mais son regard farouche révèle une force et une méfiance qui protègent cette beauté.

Elle a un corps magnifique, avec des courbes harmonieuses et une silhouette élégante qui inspirent l'admiration comme c'est déclaré : « *Elle colle à sa silhouette comme une seconde peau, accentuant les courbes vertigineuses de sa hanche et rehaussant avec infiniment de générosité l'opulence de sa poitrine.* »²²

Cette description est véritablement évocatrice et sensuelle. La robe souligne parfaitement les courbes de la silhouette, mettant en valeur la beauté de la hanche et de la poitrine avec élégance.

Le narrateur n'arrête pas de donner des compliments sur chaque élément de son corps : « *Elle a ceinturé ses jambes parfaites avec ses bras, posé le menton sur ses genoux et, fixant la pelouse, elle s'est mise à chantonner.* »²³

Cela crée une image intime et douce mettant en valeur la grâce et la simplicité de la posture, et il le montre aussi dans : « *La chute de ses hanches, l'offrande de sa poitrine, le vallonnement de ses fesses, le galbe parfait de ses jambes font d'elle une terre promise où je voudrais briller de mille feux avant de m'éteindre à jamais.* »²⁴

Le corps est décrit d'une manière très détaillée et sensuelle, mettant en valeur chaque courbe et chaque forme avec une grande précision. Cela crée une image très vivante et attirante. Cette description est chargée d'admiration et de fascination pour la forme et la grâce du corps.

1-1 -3 Mayensi : l'incarnation du désir masculin

La femme a longtemps été perçue comme un objet de désir dans toutes les sociétés, souvent réduite à sa seule apparence physique et à sa capacité à séduire. Ce phénomène d'objectification, qui déshumanise les femmes en les présentant comme des objets à consommer, est profondément ancré dans toutes les cultures patriarcales où le commandement s'appuie sur la figure paternelle comme chef de famille, détenteur des droits des femmes, des enfants et des ressources.

Dans ce contexte, Mayensi incarne à la fois cette idée de désir irrésistible et l'ambiguïté de cette perception. Mayensi déclare : « *Quand il m'a embrassée contre mon gré, j'ai pleuré.* »

²² Khadra. op.cit. p. 142

²³ Ibid. p. 147

²⁴ Ibid. p. 199

Toute la nuit. La fois suivante, il est revenu m'importuner, et il a mis sa langue dans ma bouche. »²⁵

Le désir est exprimé de manière non consentie, ce qui transforme l'expérience en une situation traumatisante. L'absence de consentement est cruciale, car elle détermine une agression sexuelle.

Elle affirme aussi : « *Il m'a plaquée contre le mur (...) il a glissé sa main sous ma robe.* »²⁶ Lorsque Mayensi est perçue comme un objet de désir, elle devient vulnérable à des gestes qui violent son espace personnel et son autonomie.

Elle ajoute : « *Je ne veux pas qu'on touche à mon corps, (...) mon corps m'appartient.* »²⁷ Cela reflète une réaction de défense contre l'objectification. Elle réaffirme son autonomie et sa propriété sur son corps, rejetant l'idée d'être réduite à un simple objet de désir.

1-1-4 Mayensi trahie par les regards

Les femmes sont souvent confrontées à des regards dépréciateurs et à des visions stéréotypées persistantes dans la société. Mayensi elle-même confrontée à des regards dépréciateurs, a été amenée à être traitée avec mépris, comme une personne sans valeur ni respect et à être perçue comme une simple conquête. Citons cet exemple où elle est ainsi décrite : « *Elle n'était qu'une épave à la dérive. Je te rappelle. Ta trainée est une ingrate et une raclure.* »²⁸

Cela semble être une critique sévère et douloureuse envers Mayensi, car elle est comparée à quelque chose de délabré et sans direction.

Mayensi se défend : « *Je ne suis pas putain.* »²⁹ Cela reflète une situation où elle est perçue par les autres comme une mauvaise fille. En affirmant cela, Mayensi défend son intégrité et cherche à se démarquer de cette étiquette négative. Cela montre qu'elle est consciente du jugement des autres et qu'elle refuse d'être réduite à cette image. Ce geste est une forme de résistance contre les stéréotypes sexistes et les double-standards sexuels qui régissent souvent la société.

²⁵ KHADRA, op, cit. p. 190

²⁶ Ibid. p. 191

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. p. 173

²⁹ Ibid. p. 192

1-2 La violence

Dans ce roman, la violence se manifeste à deux niveaux étroitement liés : d'une part, à travers le personnage de Mayensi, dont le comportement violent reflète une souffrance profonde.

Mayensi est un personnage marqué par une violence inquiétante, qui se manifeste à travers ses actions avec son environnement. Mayensi, dans un accès de violence, avait ôté la vie à une personne : « *Mais, horreur, c'est le corps d'un homme qui est étendu par terre, couché à plat ventre (...) Mayensi sanglote, une pierre à la main.* »³⁰

Cette scène révèle sa violence impulsive et sa complexité émotionnelle. Elle mêle brutalité et vulnérabilité, rendant son personnage à la fois effrayant et tragique.

Dans un élan de rage incontrôlable, elle démontre une fois de plus sa nature criminelle, incapable de maîtriser les démons qui l'habitent. Sa fureur destructrice semble insatiable, la poussant à tenter de tuer son amant, Don Fuego. Il déclare :

Quelque chose fulmine dans mon ventre. Je chancelle, incrédule. Mayensi vient de me porter un coup de couteau. Ma main presse la blessure, du sang chaud suinte entre mes doigts. (...) La lame s'abat de nouveau sur mon flanc. Je titube, suspendu entre la douleur et le vertige. Un troisième coup m'atteint à la poitrine. (...) J'ignore combien de coup elle m'a portés. Je tombe à genoux. Le visage de Mayensi est un masque mortuaire. Ses yeux sont pleins d'orages obscurs. Le couteau me surplombe ; je tente de me protéger, aucun muscle ne réagit en moi. Je ne peux que regarder la lame plonger, puis se retirer, plonger encore et encore dans ma chair...³¹

Mayensi attaque Don Fuego avec un couteau, le frappant à plusieurs reprises. Don Fuego, blessé et incapable de se défendre, décrit la violence de l'attaque et l'expression glaciale de Mayensi. Cette scène montre la cruauté de Mayensi et son absence de pitié, même envers son amant.

D'autre part, une violence sociale, enracinée dans les conditions difficiles de la société cubaine, largement marquée par la pauvreté, l'exclusion et la répression, pousse Mayensi à adopter un comportement violent. La société cubaine, célèbre pour ces tensions sociales et ses fractures, façonne ainsi le destin tragique de cette jeune femme, dont la violence n'est pas seulement individuelle, mais aussi le reflet d'un contexte social oppressant et inhumain :

Il apparaît alors une société dans l'attente, qui ne sait plus où elle va et le spectre de la cuba prérévolutionnaire refait surface. Prostitution, précarisation des couches les plus populaires, alcoolisme, criminalité refont surface. Les espoirs des cubains se retrouvent alors en dehors

³⁰ KHADRA, op.cit. p. 237

³¹ Ibid. p. 245

du carcan castriste (principalement par la religion et l'émigration) ou disparaissent dans une quotidienneté marquée par l'ennuie, l'alcool et la débrouille.³²

Cela dépeint une société cubaine désorientée après la révolution, tels que la prostitution et la criminalité, refont surface. L'espoir des cubains se tourne vers la religion et l'exil, ou s'éteint dans un quotidien morne marqué par l'ennui et l'alcool.

1-3 L'exode rural

Nous voyons que Mayensi quitte son village natal pour s'installer à la Havane sans autorisation : « *Il faut une autorisation pour venir à la Havane lorsqu'on n'est pas d'ici.* »³³

Cela souligne les restrictions administratives qui existent pour accéder à la capitale cubaine. Elle reflète une réalité où le contrôle des mouvements est strict, ce qui peut être perçu comme une barrière à l'intégration et à la mobilité. Cela met en lumière les défis auxquels font face ceux qui souhaitent s'installer ou simplement visiter, illustrant un système qui peut sembler basé sur l'exclusion des couches sociales défavorisées.

Mayensi est venue en espérant trouver du travail et améliorer sa situation : « *Nous sommes venus chercher du travail.* »³⁴ Cela montre la motivation des migrants, souvent poussés par des conditions économiques précaires dans leurs villages et pays d'origines. Cela met en avant la quête d'une vie meilleure, tout en soulignant les sacrifices que cela implique.

Cela illustre le paradoxe entre les réglementations restrictives et le désir humain fondamental de chercher des opportunités est un avenir meilleur.

1-4 Le rite de passage de Mayensi

Le texte de Khadra met en scène le parcours de Mayensi. Son histoire est passée par plusieurs passages. Le premier est celui qui la mène de statut de paysanne à une citadine. Le deuxième volet correspond à tout ce qu'elle a vécu à La Havane.

On décèle que Mayensi a suivi un rite de passage qui combine trois phases :

1-4-1 La séparation

Cette étape s'étend de la séparation de Mayensi de son ancien statut de paysanne et de son départ pour la capitale, qui est La Havane, afin de s'initier à la vie urbaine : « *Elle vient de*

³² Disponible sur : <https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/4284> Consulté le 05/05/2025

³³ KHADRA, op.cit. p. 91

³⁴ Ibid.

l'arrière-pays chercher du travail à la Havane. C'est une pauvre paysanne qui veut s'émanciper. »³⁵

1-4-2 La Marge

Cette phase représente le parcours de Mayensi à La Havane, lorsqu'elle est allée avec Don Fuego chez sa sœur pour vivre avec eux pendant quelque temps : « *Pourquoi ne viendrais-tu pas avec moi, chez ma sœur ? Elle t'hébergerait le temps d'y voir plus clair dans ton histoire. »*³⁶ Et à partir de là commence leur histoire d'amour, comme l'exprime Don Fuego : « *Je suis à elle, conquis et consentant, prêt à signer des deux mains l'armistice même si j'avais renoncé, depuis cette fameuse nuit sur la berge de la baie, à mes faits d'armes et à mon charisme pour n'être que le plus de ses sujets. »*³⁷ Et il déclare aussi : « *Mayensi et à moi. »*³⁸

1-4-3 L'agrégation

C'est l'étape où Mayensi devrait réapparaître dans la société avec un nouveau statut de femme travailleuse et de femme mariée (une dame de la société), tout en complétant les étapes passées.

2- Le niveau ethnologique

Avant de poursuivre notre analyse plus en détail, il est essentiel de fournir des définitions et d'explorer les étymologies des marqueurs culturels présents dans notre corpus.

2-1 Définition du statut de la femme

Le statut est la position ou la situation de quelque chose ou de quelqu'un dans un contexte précis : « *Situation, position d'une personne ou d'un type de personne par rapport à un groupe, à un système. »*³⁹

Selon le dictionnaire français Larousse c'est : « *Situation de fait, position par rapport à la société, aux institutions, etc. : Le statut de la femme, du livre. »*⁴⁰

³⁵ KHADRA, op.cit. p. 128

³⁶ Ibid. p. 125

³⁷ Ibid. p. 210

³⁸ Ibid. p. 212

³⁹ Disponible sur : <https://www.linternaute.fr> consulté le 14/03/2025

⁴⁰ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 14/03/2025

Le statut de la femme dans la société cubaine présente plusieurs aspects négatifs. Malgré des avancées en matière d'égalité, les femmes cubaines restent confrontées à des inégalités économiques, occupant souvent des emplois moins rémunérés et assumant une double charge de travail « *La femme cubaine, soumise au carcan d'une société patriarcale, ne représentait que 17% de la population active et recevait une rémunération sensiblement inférieure à celle de l'homme pour un emploi équivalent.* »⁴¹

2-2 Définition et étymologie de la violence

Le mot violence vient « *du latin violentus, formé par dérivation de vis, vim, vi, (force ; puissance ; violence, agression), d'une racine indo-européenne qui fait référence à la poursuite ou à la chasse.* »⁴²

La violence est l'utilisation intentionnelle de la force, physique ou psychologique pour dominer, blesser ou détruire autrui ou soi-même. Elle peut se manifester de manière directe (coups, insultes) ou indirecte (manipulation, oppression), et elle est souvent le résultat de tensions, de frustration ou de conflits non résolus « *La violence désigne la force exercée pour soumettre quelqu'un contre sa volonté. C'est une atteinte portée à la personne humaine (ou à un groupe d'individus) de manière physique ou psychique et qui cause des souffrances traumatisantes.* »⁴³

Selon le Dictionnaire français Larousse c'est lié au : « *Caractère de quelqu'un qui est susceptible de recourir à la force brutale, qui est emporté, agressif.* »⁴⁴

La violence est souvent influencée par des normes sociales et des structures de pouvoir. Elle peut être perpétuée par des systèmes inégalitaires et des normes culturelles :

On peut considérer, en effet, que le pouvoir lutte par la violence contre la violence, et cet usage est alors qualifié de légitime ; on peut également estimer que le pouvoir n'a en vue que sa reproduction et la préservation de ses intérêts par la violence, au détriment de ceux qu'il exploite. Il faut noter, à cet égard, que la violence, dans les sociétés modernes, s'exprime avec moins de brutalité que dans les sociétés traditionnelles.⁴⁵

La violence est une expression brute de pouvoir ou de souffrance où la force qu'elle soit physique, verbale ou émotionnelle est utilisée pour imposer, blesser ou contrôler. Elle n'est pas toujours visible : parfois, elle se cache dans les mots, les silences ou les systèmes qui

⁴¹ Disponible sur : <https://hal.univ-reunion.fr> consulté le 14/03/2025

⁴² Disponible sur : <https://www.reddit.com> consulté le 15/03/2025

⁴³ Disponible sur : <https://www.philomag.com> consulté le 15/03/2025

⁴⁴ Disponible sur : <https://www.larousse.com> consulté le 15/03/2025

⁴⁵ Disponible sur : <https://www.larousse.com> consulté le 15/03/2025

oppressent. Elle révèle souvent les failles d'une relation, d'une société ou d'un individu, et montre comment la peur, la colère ou l'injustice peuvent pousser à agir de manière destructrice.

2-3 Définition et étymologie de l'exode rural

2-3-1 Quel est l'étymologie du mot exode ?

Le mot exode vient de « *Latin Exodus (livre de l'exode) emprunté au grec ancien, exodos (sortie), composé de ex (hors de) et hodos (route). Exode signifie donc étymologiquement aller hors de (un endroit) en empruntant les routes.* »⁴⁶

2-3-2 Définition de l'exode

Selon le Littré, le mot exode signifie : « *l'émigration de tout un peuple, rend bien compte du caractère massif qu'a connu ce mouvement depuis un siècle, entraînant la population villageoise, notables et artisans compris.* »⁴⁷

2-3-3 L'exode rural

L'exode rural désigne le déplacement massif de populations des campagnes vers les villes. Ce phénomène est souvent motivé par la recherche de meilleures conditions de vie, d'opportunités économiques, d'accès à l'éducation, aux soins de santé ou à d'autres services plus disponibles en milieu urbain :

L'exode rural, ou déruralisation ou migration rurale (expression privilégiée par certains historiens et géographes), désigne le déplacement durable de population quittant les zones rurales pour aller s'implanter dans des zones urbaines, où se situent les nouveaux emplois tertiaires et industriels.⁴⁸

L'exode rural est généralement associé à des transformations économiques et sociales, comme l'industrialisation ou la modernisation de l'agriculture, qui réduisent les besoins en main-d'œuvre dans les zones rurales.

⁴⁶ Disponible sur : <https://fr.wiktionary.org> consulté le 15/03/2025

⁴⁷ Disponible sur : <https://www.universalis.fr> consulté le 15/03/2025

⁴⁸ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 15/03/2025

2-4 Définition de rite de passage

2-4-1 Qu'est-ce qu'un rite ?

Le rite est un ensemble de règles et de cérémonies pratiquées dans une communauté religieuse ou sociale, visant à créer un lien entre les participants et un principe sacré ou une tradition : « *Ensemble de règles qui fondent la pratique d'un culte.* »⁴⁹

Selon le *Robert* le rite est défini comme un « *ensemble des cérémonies en usage dans une communauté religieuse ; organisation traditionnelle de ces cérémonies.* »⁵⁰

Le rite est défini par Raymond Boudon comme :

Un acte symbolique, verbal et/ ou gestuel, par lequel l'homme tente de communiquer avec des êtres ou des puissances de nature extra-sensible ; le propre de rite est d'être prescrit, codifié, répété et réalisé en vue d'obtenir un effet déterminé. Par extension, le rite qualifié parfois toute conduite stéréotypée, répétitive et chargée de symbole.⁵¹

Le rite est bien plus qu'une simple tradition ou une cérémonie ; c'est un acte profondément symbolique qui relie les individus à quelque chose de plus grand qu'eux, que ce soit une communauté, une croyance ou une tradition. Il est structuré, répétitif et codifié, ce qui lui donne un caractère sacré ou significatif. Selon Raymond Boudon, le rite permet de communiquer avec des forces ou des idées invisibles, tout en créant un effet concret dans la vie des participants.

Le rite est un pont entre le visible et l'invisible, entre le passé et le présent, et il joue un rôle essentiel dans la cohésion sociale et la transmission des valeurs.

2-4-2 Définition de rite de passage

Un rite de passage est une cérémonie ou un ensemble de rituels qui marquent une transition importante dans la vie d'une personne, symbolisant son passage d'un statut social, d'un âge ou d'une étape de vie à un autre. Ces rites peuvent inclure des événements comme la naissance, la puberté, le mariage ou la mort, et ils sont souvent accompagnés de pratiques symboliques, culturelles ou religieuses. Van Gennep, le père fondateur de ce concept l'explique en ces termes :

Tout changement dans la situation d'un individu y comporte des actions et des réactions entre le profane et le sacré, actions et réactions qui doivent être réglementées et surveillées

⁴⁹ Disponible sur : <https://www.linternaute.fr> consulté le 15/03/2025

⁵⁰ Disponible sur : <https://www.dictionnaire.lerobert.com> consulté le 15/03/2025

⁵¹ BOUDOUN, Raymond, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Larousse, 1999, p. 202 cité par : GALOU, op.cit. Pp. 49-50

afin que la société générale n'éprouve ni gène ni dommage. C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée.⁵²

Il est dit que :

Les rites de passages sont des moments qui donnent l'occasion d'être conscient de sa propre croissance et de sa place dans le monde. Ils sont souvent solennels, mais ils donnent aussi l'occasion de faire... la fête. Dans notre société, la fin des études secondaires, la remise du diplôme, le bal des finissants (et même l'après-bal) s'amalgament pour annoncer et célébrer le passage vers une autre étape de la vie.⁵³

De son côté, le dictionnaire français *Larousse* parle de « *Rites de passage, rites et cérémonies aux termes desquels un individu passe d'un groupe à un autre, par exemple d'une classe d'âge à une autre.* »⁵⁴

La structure des rites de passages a été largement étudiée par l'anthropologue Arnold Van Gennep, qui a identifié une séquence tripartite commune à ces rituels. Tout d'abord, il y a la séparation, où l'individu est isolé du groupe ou de sa vie antérieure. Ensuite, vient la phase liminaire ou de marge, où l'individu subit une transformation, souvent symbolisée par des épreuves ou des apprentissages. Enfin, l'agrégation marque le retour de l'individu dans le groupe avec un nouveau statut, reconnu par la communauté. Cette structure permet une transition fluide entre les différents stades de la vie :

Ces trois catégories secondaires ne sont pas également développées chez une même population ni dans un même ensemble cérémoniel. Les rites de séparation le sont davantage dans les cérémonies des funérailles, les rites d'agrégation dans celles du mariage ; quant aux rites de marge, ils peuvent constituer une section importante, par exemple dans la grossesse, les fiançailles, l'initiation, ou se réduire à un minimum dans l'adoption, le second accouchement, le remariage, le passage de la 2^e à la 3^e classe d'âge, etc. Si donc le schéma complet des rites de passages comporte une théorie des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et post liminaires (agrégation), il s'en faut que dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes, soit pour leurs importance, soit pour leur degré d'élaboration.⁵⁵

⁵² VAN GENNEP, Arnold, *les rites de passage. Etude systématique des rites*, 1909, p, 13, édition électronique : https://classique/uqac.ca/classique/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf cité par GALOU, op.cit. p. 51

⁵³ Disponible sur le site : <https://www.lenouvelliste.ca> consulté le 15/03/2025

⁵⁴ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 15/03/2025

⁵⁵ VAN GENNEP, op.cit., p. 20 cité par GALOU, op.cit., p. 52

Les rites de passage sont des éléments essentiels de la vie sociale et culturelle, facilitant les transitions individuelles tout en renforçant la cohésion communautaire. Ils offrent un cadre symbolique pour comprendre et célébrer les changements significatifs de la vie.

Conclusion

À travers ce deuxième chapitre, nous sommes concentrés sur l'analyse des aspects culturels présents dans notre roman et les avons définis. Ces éléments sont : l'image et le statut de la femme, la violence, l'exode rural et le rite de passage. Nous avons mis en œuvre les deux premiers niveaux de la théorie ethnocritique tout en les articulant avec notre objectif de recherche. Cette approche nous a offert une lecture enrichie du texte, mettant en lumière les enjeux identitaires et interculturels qui traversent l'œuvre.

Dans le chapitre suivant, nous allons faire l'analyse de l'étude sémiologique des personnages (Mayensi et Don Fuego). Cette analyse visera à décrypter les signes et symboles associés aux figures centrales du roman, afin de mieux saisir leur fonction narrative et leur portée symbolique.

Chapitre 03 :

Etude sémiologique des personnages

Introduction

Dans ce troisième chapitre, nous nous engageons dans une exploitation approfondie de l'étude des personnages, un pilier essentiel de l'analyse littéraire. Nous commencerons par définir ce qu'est un personnage, en examinant ses différentes catégories et ses fonctions narratives. Cette base théorique nous permettra de mieux appréhender les spécificités des personnages de Mayensi et Don Fuego, deux figures centrales dont les trajectoires et les caractéristiques méritent une attention particulière

1- Présentation de l'étude de personnage

Avant d'entamer l'analyse des personnages de Mayensi et Don Fuego, il est important de commencer par définir ce qu'est un personnage. Cette étape préliminaire nous permettra de mieux comprendre leur rôle, leur construction et leur place dans le récit.

1-1 La définition du personnage

Un personnage est une entité réelle ou fictive qui possède une identité propre, avec des traits physiques, psychologiques et moraux, et qui agit activement dans un récit, une interaction ou une situation. Il influence le déroulement d'une histoire, une relation ou une action, et pour symboliser des idées ou évoluer au fil du temps.

Le terme personnage désigne généralement un individu fictif ou réel qui joue un rôle dans une histoire, un récit, un roman, un film, une pièce de théâtre, un jeu vidéo ou d'autres forme d'expression artistique ou narrative. Les personnages sont des éléments essentiels de toute œuvre narrative, car ils portent l'intrigue, expriment des émotions, et permettent au public ou aux lecteurs de s'identifier à l'histoire.⁵⁶

La théoricienne littéraire LAURE HELMS définit le personnage ainsi : « *Le personnage romanesque représente un élément incontournable dans l'élaboration de la fiction, et il constitue un point d'ancrage essentiel pour le lecteur, un lieu d'investissement affectif et idéologique primordial.* ».⁵⁷ Cela souligne le rôle central du personnage comme pivot à la fois narratif et émotionnel dans une œuvre, servant de point d'ancrage pour l'identification du lecteur et le porteur d'enjeux idéologiques : « *le personnage est lieu d'investissement à la fois idéologique et personnel.* »⁵⁸

Selon Yves Reuter, le personnage n'est pas une simple figure statique, mais le cœur battant de la narration : « *c'est le devenir des personnages qui constituent le fil directeur des actions et supporte la transformation des contenus* »⁵⁹. Son évolution, guide l'intrigue et donne corps aux thèmes abordés. Ainsi, les actions et les transformations du personnage ne sont pas de simples péripéties, mais les vecteurs essentiels de la signification de l'œuvre. En d'autres termes, suivre le parcours du personnage, c'est comprendre les sens profonds de l'histoire.

Nous pouvons définir le personnage comme une construction textuelle, par opposition à une personne réelle. Il est un élément qui capte l'intérêt du lecteur, lui permettant de s'identifier

⁵⁶ Disponible sur : <https://www.ledictionnaire.com> consulté le 25/03/2025

⁵⁷ HELMS, Laure, *Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 7

⁵⁸ MIRIAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997, p. 10

⁵⁹ REUTER, Yves, cité par : MIRIAUX, Ibid.

et de se projeter : « *Le personnage est celui qui capte le mieux l'intérêt du lecteur qui s'identifie à lui et se projette en lui. Néanmoins, pour éviter l'interprétation psychologique qui assimile cet être de papier à une personne en chair et en os, le personnage sera considéré comme une construction du texte.* »⁶⁰

Cela met en évidence la nature artificielle du personnage littéraire. Il n'est pas une simple copie de la réalité, mais une création de l'auteur, façonnée par les mots et les techniques narratives. L'accent mis sur l'identification du lecteur souligne le rôle essentiel du personnage dans la construction du sens et de l'impact émotionnel d'une œuvre.

Dans son article fondateur « Pour un statut sémiologique de personnage » (1972), Philippe Hamon propose une approche novatrice du personnage de fiction, en le considérant comme un signe au sein du système narratif « *Le personnage est un ensemble de traits décrits par des mots, conçue comme un signe, le personnage est une construction du texte, toute en étant chargé de signification qui dépassent le seul contexte intratextuel.* »⁶¹

Notre analyse s'appuiera sur le modèle sémiologique de Hamon, tel qu'il l'expose :

Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse (« fonctionnelle » et « immanente » pour reprendre les termes imposés par les formalistes russes) serait donc, sans vouloir pour cela « remplacer » les approches traditionnelles de la question (priorité n'est pas primauté), de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique sémiologique (ou sémiotique, comme on voudra). Mais considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique.⁶²

Philippe Hamon plaide pour une approche sémiologique rigoureuse de la théorie littéraire. Il suggère de considérer le personnage comme un signe au sein d'un message, plutôt que comme une entité humaine préexistante. Cette perspective, inspirée des formalistes russes, vise à dépasser les interprétations traditionnelles en privilégiant une analyse descriptive et sémiotique. Hamon souligne l'importance d'une méthodologie cohérente, où le personnage est intégré à une structure de signes linguistiques, ouvrant ainsi de nouvelles voies pour l'exégèse littéraire.

⁶⁰ LOGBI, Farida, *Le personnage dans la perspective d'A.J. GREIMAS*. p. 01 cité par : IZIKI, Souad, *Le personnage liminaire dans le roman de Kamel DAOUD « meursault contre-enquête »*, Mémoire de Master. 2020-2021, p. 26

⁶¹ Disponible sur : <https://penserlanarrativite.net> consulté le 28/03/2025

⁶² HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique de personnage. », dans poétique de récit, Paris, Seuil, 1977, p. 87. Disponible sur le site : <https://www.persee.fr> consulté le 28/03/2025

Dans son approche de l'analyse du personnage littéraire, Philippe Hamon propose une grille de lecture articulée autour de trois axes essentiels : la catégorisation, qui situe le personnage dans le système des rôles et des fonctions narratives, l'être, qui explore sa dimension psychologique et morale, et le faire, qui examine ses actions et ses comportements au sein de l'intrigue. Ces trois axes, interdépendants, permettent une appréhension globale du personnage, en tant qu'élément constitutif de l'œuvre littéraire. D'abords, nous commencerons l'analyse par Mayensi, ensuite nous analyserons le personnage protagoniste, Don Fuego.

2- L'analyse sémiologique de Mayensi

2-1 Mayensi comme personnage antagoniste

Un antagoniste est une personne ou une force qui s'oppose à une autre, jouant le rôle d'adversaire, de rival ou d'élément contraire, que ce soit dans un conflit, une rivalité ou une opposition d'idées. Dans une histoire, c'est le personnage ou l'obstacle principal qui s'oppose au héros, créant ainsi la tension narrative. Plus généralement, le terme désigne tout ce qui résiste, contredit ou s'affronte à quelque chose ou à quelqu'un : « *des antagonistes qui veulent empêcher la personne d'atteindre son but.* »⁶³

Selon le dictionnaire français Larousse c'est : « *État d'opposition entre deux personnes, des nations, des classes sociales, des doctrines, etc.* »⁶⁴

L'antagoniste n'est pas nécessairement le méchant de l'histoire, mais plutôt une force d'opposition qui peut prendre diverses formes, comme un individu, un groupe, une institution, ou même un conflit personnel. Il est crucial pour propulser l'intrigue en remettant en question le chemin du protagoniste et en catalysant sa croissance. Il doit être une menace réelle et immédiate pour le protagoniste, ajoutant de la profondeur et de la complexité à l'histoire.

Mayensi est l'antagoniste de notre histoire, sa dualité et ses actes violents en font un contrepoint menaçant au protagoniste Don Fuego, bien que son rôle dépasse l'opposition classique. Elle agit paradoxalement comme une force de renaissance redonnant un but à Don Fuego et une source de destruction, rendant sa classification actancielle hybride. Elle cristallise les enjeux du récit : l'amour comme ultime recours face à la déliquescence sociale, tout en étant elle-même un piège.

⁶³ TIMBAL-DUCLAUX, Louis, *Construire des personnages de fiction*, Beaucouzé, Ecrire Aujourd'hui, 2009, p. 18

⁶⁴ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 03/04/2025

2-2 La Catégorisation

La catégorisation est un processus mental qui consiste à regrouper des objets, des concepts ou des individus en catégories en fonction de leurs similarités ou de critères communs. Cela permet de structurer l'information de manière mémorable et opérante, facilitant ainsi la compréhension et l'interaction avec l'environnement. Les catégories peuvent être définies par des traits distinctifs ou par analogie avec prototypes. La catégorisation est une stratégie cognitive fondamentale utilisée dans divers domaines, notamment la linguistique, la psychologie sociale et la cognition.

Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov disent : « *La catégorie de personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique.* ».⁶⁵ Cela pointe du doigt un paradoxe persistant dans la théorie littéraire : la catégorie de personnage, pilier de toute narration, reste étonnamment obscure. Cette observation souligne la complexité inhérente à la définition et à l'analyse de personnages, dont les rôles et fonctions multiples échappent encore à une compréhension pleinement élucidée.

Philippe Hamon, dans son approche sémiologique de personnage, distingue trois catégories principales : les personnages référentiels, les personnages embrayeurs et les personnages anaphores. Selon lui, un personnage peut apparaître dans une ou plusieurs catégories simultanément. En effet, il est possible qu'un personnage soit à la fois référentiel, embrayeur et anaphore : « *il est bien entendu qu'un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plusieurs de ces trois catégories sommaires.* »⁶⁶ Selon les fonctions qu'il remplit dans le récit. Cette flexibilité permet aux personnages de jouer plusieurs rôles et interagir de manière complexe avec le texte et le lecteur.

2-2-1 La catégorie de personnages référentiels

Le personnage référentiel c'est un personnage qui fait référence à une réalité extérieure au récit, comme un personnage historique, mythologique ou culturel bien connu. Il sert à créer un lien avec le monde réel, renforçant ainsi la crédibilité et l'authenticité du récit : « *Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobiliser par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus)* ».⁶⁷

⁶⁵ OSWALD, Ducrot et TZVETAN, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286 cité par : HELMS, op, cit. p. 8

⁶⁶ HAMON, op.cit. p, 96 Disponible sur : <https://www.persee.fr> consulté le 04/04/2025

⁶⁷ HAMON, op.cit. p, 95 Disponible sur : <https://www.persee.fr> consulté le 04/04/2025

i. La catégorie des personnages embrayeurs

Les personnages embrayeurs sont une catégorie de personnages qui renvoient au plan de l'énonciation, servant à ancrer le récit dans la situation d'énonciation. Ils incluent des personnages porte-parole, des chœurs, etc., qui représentent l'auteur ou le lecteur dans le texte. Ces personnages jouent un rôle crucial en marquant la présence de l'auteur ou du lecteur, souvent à travers des délégués comme le narrateur et le narrataire. Ils aident à établir un lien entre le monde du texte et le monde réel, facilitant ainsi la compréhension du récit « *ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques* ».⁶⁸

ii. La catégorie des personnages anaphores

Les personnages anaphores, selon une perspective sémiologique, sont des personnages qui assurent la cohésion du récit. Ils renvoient à d'autres éléments du texte, soit en préparant la suite des événements, soit en rappelant certains épisodes pour faciliter la compréhension. Ces personnages jouent un rôle crucial dans la structure narrative en créant des liens entre différents moments du récit, contribuant ainsi à sa continuité et à sa cohérence. Ils peuvent rappeler des événements passés ou anticiper des développements futurs, aidant le lecteur à suivre le fil narratif. Philippe Hamon a discuté du personnage anaphore :

Ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confidence, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage.⁶⁹

Mayensi appartient à la première catégorie de personnage qui est le personnage référentiel, dans sa troisième sous-catégorie, appelée le personnage référentiel social. Elle joue un rôle crucial dans l'intrigue en tant que catalyseur des actions et des émissions du personnage principal, Don Fuego. Mayensi est également une figure complexe et mystérieuse avec des troubles psychologiques qui influencent profondément l'histoire. Sa présence déclenche une série d'événements qui révèlent sa nature troublante et ses secrets, ajoutant de la profondeur au récit. Le narrateur déclare : « *Mayensi me dédommage de mes infortunes, me prête une nouvelle*

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid. 96

jeunesse. Mes rides ont disparu, on peut être ne me dérangent-elles plus. Chaque matin, je me lève dans un corps flambant neuf. »⁷⁰

Cela montre clairement que Mayensi joue un rôle de personnage référentiel social dans la vie de Don Fuego. Elle lui apporte un regain de jeunesse et de vitalité, lui permettant de surmonter ses infortunes passées. Le fait qu'elle lui prête une nouvelle jeunesse et qu'il se sent revigoré en sa présence indique qu'elle a un impact profond sur son bien-être émotionnel et physique. Cela démontre comment Mayensi influence Don Fuego, le faisant ressentir un renouveau.

2-3 L'être

Dans l'analyse des personnages littéraires, l'être fait référence à l'identité, aux caractéristiques et aux traits de personnalité d'un personnage. Cela inclut son nom, son apparence physique, son âge, son sexe, ses antécédents, ses valeurs, ses croyances et ses émotions. L'être d'un personnage est souvent révélé à travers sa description physique, ses pensées, ses sentiments et ses interactions avec d'autres personnages.

iii. Les désignateurs

Désignateurs désignent des mots ou expressions servant à identifier/nommer des personnes, objets ou concepts dans un contexte donné. Ils sont les noms et les dénominations de personnage.

2-3-1 Le nom

Le nom est un « *mot, groupe de mots servant à désigner, à nommer une catégorie d'êtres ou de choses, à la distinguer d'autres catégories, ou bien à désigner, à nommer un individu, un élément de cette catégorie, à le distinguer des autres.* »⁷¹

Le nom d'un personnage est un élément essentiel qui permet de l'identifier et de le distinguer dans une histoire. Il peut révéler des traits de sa personnalité, son origine culturelle, ou même évoquer une symbolique particulière en lien avec son rôle dans le récit « *Le nom propre agit comme étiquette linguistique fixée à un individu, voilà le côté structural de la théorie causale des noms ; l'acte d'attacher les noms aux êtres qu'ils désignent constitue son côté historique.* »⁷²

⁷⁰ KHADRA, op.cit. p. 222

⁷¹ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 04/04/2025

⁷² Disponible sur : <https://penserlanarrativite.net> consulté le 04/04/2025

Notre personnage a deux noms : Le nom Mayensi ne semble pas avoir d'origine linguistique identifiable, mais son choix paraît motivé par une visée symbolique : représenter un personnage dont le mystère et la complexité psychologique anime l'intrigue. Le nom Mayensi souvent associé à des qualifications comme « lumière » et « ange » par Don Fuego : « *Dieu m'a envoyé un ange et je n'ai pas été foutu de le garder* ⁷³ », contraste avec sa réalité de « fugueuse » violente, soulignant l'écart entre apparence et vérité. Et son deuxième nom Candela, « *ce nom est d'origine latine, dérivé du mot « candela », qui signifie « lumière » ou « torche ».* Il est considéré comme un prénom féminin avec une grande tradition dans les pays hispanophones, notamment en Espagne, en Italie et en Amérique latine »⁷⁴. Ce nom évoque une métaphore de la lumière vacillante (comme une flamme), reflétant son instabilité émotionnelle et sa capacité à basculer entre innocence et cruauté. « *Candela était une fille pénible* ».⁷⁵

iv. Le portrait

Le portrait d'un personnage en littérature est une description organisée visant à représenter physiquement et psychologiquement une figure narrative. Il combine des détails concrets comme le corps, l'habit, la psychologie et la biographie. Vincent Jouve déclare : « *le portrait, on l'a vu, est constitué pas d'addition des signes épars qui, tout au long du récit, caractérisent le personnage. On retiendra quatre domaines privilégiés : le corps, l'habit, la psychologie et la biographie.* »⁷⁶

2-3-2 Le corps

La description physique d'un personnage consiste à détailler son apparence extérieure dans une œuvre littéraire. Elle permet de visualiser, de le caractériser et parfois de révéler des aspects de sa personnalité, de son statut social ou de son rôle dans le récit. Vincent Jouve déclare : « *le portrait physique du personnage passe d'abord par la référence au corps. Ce dernier peut être beau (...) laid (...). Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation.* »⁷⁷

Mayensi est décrite dans l'histoire ainsi : « *Elle a un corps de rêve que veille un regard farouche. (...) sa poitrine parfaite,* »⁷⁸ et « *Elle colle à sa silhouette comme une seconde peau,*

⁷³ KHADRA, op.cit. p. 180

⁷⁴ Disponible sur : <https://lespronoms.eu> consulté le 04/04/2025

⁷⁵ KHADRA, ibid., p. 263

⁷⁶ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 85

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ KHADRA, op.cit. p. 103

*accentuant les courbes vertigineuses de ses hanches et rehaussant avec infiniment de générosité l'opulence de sa poitrine. ».*⁷⁹ Ce portrait physique insiste fortement sur l'idéalisation du corps féminin, en mettant en avant des attributs spécifiques comme la poitrine et les hanches. L'emploi de termes tels que corps de rêve et courbes vertigineuses vise à créer une image de beauté spectaculaire.

2-3-3 L'habit

Un habit représente l'ensemble des vêtements qu'une personne porte pour couvrir son corps, mais il dépasse la simple couverture corporelle. Il devient un élément clé de sa caractérisation, indiquant son statut social, sa profession, sa personnalité, son époque et même son état d'esprit. L'habit est ainsi un outil narratif et visuel essentiel pour comprendre et interpréter un personnage : « *L'habit est censé exprimer l'être dans une correspondance entre l'essence et l'apparence, où doivent être révélés le sexe, l'âge, le rang et l'occupation du porteur.* ».⁸⁰ Et « *l'ostentation vestimentaire vise à créer ou à entretenir des relations hiérarchiques entre le riche bien habillé et l'indigents mal vêtu.* »⁸¹

Jouve dit aussi : « *le portrait vestimentaire renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur la relation au paraître.* »⁸²

Dans le récit, Mayensi est caractérisée par le port de robes « *Elle met de l'ordre dans sa robe (...).* »⁸³, « *On dirai que la robe a été créée pour elle par le plus prestigieux des couturiers (...) les deux robes lui vont à merveilles.* »⁸⁴, « *Il a glissé sa main sous ma robe.* ».⁸⁵

Mayensi porte des robes séduisantes qui masquent sa vraie nature violente, ces vêtements révèlent le contraste entre beauté trompeuse et réalité destructrice.

Mayensi cache son identité par l'utilisation d'accessoires pour que le monde ne soit pas au courant d'elle et de sa présence dehors « *Mayensi camouflée sous un foulard.* ».⁸⁶ Et « *J'aurai besoin d'une perruque noire et d'une paire de lunettes.* »⁸⁷

Cela orchestre une métamorphose identitaire. Ces accessoires deviennent des masques physiques qui prolongent son camouflage émotionnel, trahissant une volonté de fuir sa propre

⁷⁹ Ibid. p. 142

⁸⁰ Disponible sur : <https://www.persee.fr> consulté le 05-06/04/2025

⁸¹ Ibid.

⁸² JOUVE, op.cit. p. 85

⁸³ KHADRA, Ibid. p. 88

⁸⁴ Ibid. Pp. 142-143

⁸⁵ Ibid. p. 191

⁸⁶ KHADRA, op.cit. p. 163

⁸⁷ Ibid. p. 195

réalité ou de se fondre dans une autre peau. Le foulard évoque une tentative de protection ou d'effacement, tandis que la perruque et les lunettes suggèrent une reconstruction artificielle de soi.

2-3-4 La psychologie

La psychologie d'un personnage désigne l'ensemble des mécanismes mentaux, émotionnels et comportementaux qui déterminent sa façon de penser, de ressentir et d'agir au sein d'une œuvre, incluant ses motivations profondes, ses peurs, ses croyances et les influences de son passé sur ses choix. Vincent Jouve dit : « *Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une vie intérieure* ». ⁸⁸Cela met en lumière la manière dont se l'illusion de profondeur psychologie chez un personnage littéraire. Selon lui, ce n'est pas une simple description de ses traits qui crée cette impression, mais plutôt le lien qu'il entretient avec les modalités fondamentales de l'existence : le pouvoir, le savoir, le vouloir et le devoir. C'est en explorant comment le personnage se positionne face à ces forces que l'auteur parvient à donner au lecteur le sentiment d'une intériorité riche et d'un passé qui le façonne, le faisant apparaître non pas comme une simple figure, mais comme un être potentiellement complexe et ayant une histoire.

Mayensi est psychologiquement une femme fragile et désespérée, cachant une méfiance due à un passé probablement difficile :

- « *Il a dû oublier de te signaler combien le réveil est douloureux.* »
- *Seulement pour ceux dont l'espoir s'est assoupi.*
- *Le mien a rendu l'âme.* » ⁸⁹

Elle exprime sa détresse psychologique par des actes de violence impulsive, reflet d'un trauma enfoui : « *Tu es sûr qu'elle a toute sa tête, la clocharde que tu m'as ramenée ? (...) Cette fille est encore traumatisée par ce que son agresseur lui a fait subir (...) Et elle a manqué lui arracher les yeux, explose Serena.* »⁹⁰

Sa double identité se partage entre Mayensi, figure fragile et poétique : « *Mayensi n'est pas normale ; elle est parfaite. Elle ne ressemble à aucune autre fille ; elle est unique.* »⁹¹ et Candela, personnalité violente et imprévisible, sa mère déclare : « *Elle ne nous a causé que des*

⁸⁸ JOUVE, op.cit. 85

⁸⁹ KHADRA, Ibid. p. 149

⁹⁰ KHADRA, op.cit. p. 172-173

⁹¹ Ibid. p. 184

soucis. (...) Je me sens en paix maintenant qu'elle n'est plus là. (...) Candela était une fille pénible. »⁹²

Mayensi incarne les contradictions d'un Cuba déchiré, mêlant grâce fragile et violence brute. Son passé traumatisque forge une dualité identitaire qui révèle les fractures d'une âme et d'une nation en lutte entre idéaux et désillusion. Khadra en fait un miroir poignant des blessures individuelles et collectives.

2-3-5 La biographie

La biographie d'un personnage est un récit structuré retraçant les étapes clés de sa vie, mettant en lumière les événements marquants, les choix déterminants et les influences qui ont façonné son existence. Elle s'attache à restituer le contexte historique, social ou culturel dans lequel il a évolué, tout en analysant les motivations, les aspirations et les conséquences de ses actions. Par une démarche à la fois narrative et analytique, elle cherche à éclairer la singularité d'un parcours individuel en révélant les interactions entre les dimensions personnelles et collectives de l'expérience humaine.

Le dictionnaire français *Larousse* définit la biographie comme : « *Histoire de la vie de quelqu'un relatée dans un récit.* »⁹³

Et Jouve la définit : « *Le portrait biographique, enfin, en faisant référence au passé, voire à l'hérédité, permet de confronter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui.* »⁹⁴

Mayensi a un passé traumatisque marqué par la mort de son père, dont elle porte les stigmates psychologiques sous forme de troubles dissociatifs : « *Elle n'avait d'yeux que pour son père. Ils s'aimaient trop, tous les deux, et ça devait mal finir.* »⁹⁵ Elle est arrivée à la Havane pour fuir son village côtier : « *Elle vient de l'arrière-pays chercher du travail à la Havane.* »⁹⁶, elle oscille entre une douceur mystérieuse et une violence incontrôlable, commettant des actes criminels lors de crises où émerge son double personnel destructeur : « *Elle me présente un visage livide, distordu, épouvantable. Son regard est vague, éperdu. Lorsqu'elle découvre la pierre ensanglantée dans sa main, (...). Son hébétude m'effraie autant que le cadavre à mes pieds* »⁹⁷. Son instabilité, liée à un rapport obsessionnel à la mer et à une

⁹² Ibid. p. 263

⁹³ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 08/04/2025

⁹⁴ JOUVE, op.cit. p. 86

⁹⁵ KHADRA, Ibid. p. 263

⁹⁶ KHADRA, op. cit. p. 128

⁹⁷ Ibid. p. 238

peur viscérale du contact physique, en fait un miroir des contradictions sociales cubaines, entre marginalisation et quête d'identité « *Je suis une fille de la mer.* »⁹⁸ et « *Elle est dans son élément lorsqu'elle s'isole face à la mer.* »⁹⁹ Après avoir manipulé son entourage et semé le chaos, elle disparait pour retrouver une vie apaisée : « *Le passé est derrière moi, assure-t-elle. Tout le passé. Sans exception.* »¹⁰⁰ Laissant derrière elle une trajectoire qui mêle réalisme cru et symbolisme, incarnant les fractures individuelles et collectives d'une société en crise.

2-4 Le faire

Le faire se concentre sur les actions, les comportements et les décisions d'un personnage au sein de l'histoire. Cela inclut ses gestes, ses paroles et ses choix qui influencent le déroulement de l'intrigue.

2-4-1 Les rôles thématiques

Les rôles thématiques des personnages désignent les caractéristiques socioculturelles, psychologiques ou professionnelles qui définissent leur identité narrative, ancrant leur comportement et leur symbolisme dans un cadre cohérent. Ils structurent la logique interne du récit en liant les attributs concrets à des enjeux symboliques ou sociaux, tout en influençant les attentes du lecteur et la cohérence des actions. Ces rôles se distinguent des fonctions actantielles (héros, opposant) par leur dimension identitaire plutôt que structurelle, servant à légitimer les choix narratifs et à renforcer l'immersion.

Jouve déclare :

Le rôle thématique, comme son nom l'indique, participe de la composante thématique de la grammaire du récit. Il désigne l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un « sens ». Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologiques ou sociales qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu.
¹⁰¹

Mayensi incarne une dualité thématique en oscillant entre innocence et violence, reflétant les contradictions d'une société cubaine post-révolutionnaire tiraillée entre idéaux et réalités oppressives. Son rôle catalyse l'intrigue en transformant Don Fuego et symbolise les fractures sociales d'une génération confrontée à un régime autoritaire et à des inégalités croissantes. À

⁹⁸ Ibid. p. 150

⁹⁹ Ibid. p. 194

¹⁰⁰ Ibid. p. 290

¹⁰¹ JOUVE, op.cit. p. 78

travers son instabilité psychologique et sa marginalité, elle devient un miroir des paradoxes cubains, où les apparences festives masquent un désespoir latent, interrogeant l'émancipation individuelle et les limites de l'amour dans un contexte de crise.

3- Analyse du personnage de Don Fuego

Nous analysons le personnage de Don Fuego, qui est le personnage principal dans l'histoire.

3-1 La Catégorisation

Don Fuego est un personnage est un personnage référentiel social central du roman. Son éviction du Buena vista café déclenche une quête existentielle qui structure le récit et incarne les tensions socio-politiques de Cuba post-révolutionnaire. À travers ses déplacements, il cartographie les contradictions économiques et culturelles d'un régime en crise, tandis que son nom récurrent et son charisme déclinant symbolise la lutte entre nostalgie révolutionnaire et adaptation à la mondialisation, assurant la cohérence narrative et thématique de l'œuvre.

Don Fuego est un artiste chanteur passionné qui se produit dans les cabarets de Cuba, lieux emblématiques de la musique et de la culture cubaine. Son amour pour la musique est si fort qu'il a choisi de consacrer toute sa vie à cet art, au point d'abandonner sa famille. Pour lui, chanter dans ces cabarets est plus qu'un métier, c'est un désir qui dépasse tout, même les liens personnels.

3-2 L'être

3-2-1 Les désignateurs

3-2-1-1 Le nom

Juan Del monte Jonava est le nom de personnage principal :

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 apparition sociale et réelle au personnage.
¹⁰²

Ce personnage est surnommé Don Fuego, Don est un : « *Talent, disposition, qualité de quelqu'un, que l'on considère comme innés, naturels.* »¹⁰³ Comme :(Chanteur charismatique,

¹⁰² Disponible sur : <https://www.chatpfe.com> consulté le 12/05/2025

¹⁰³ Disponible sur : <https://www.larousse.fr> consulté le 12/05/2025

figure respectée), Fuego veut dire feu renvoie à son énergie scénique. Don Fuego explique : « *Dans le métier, on me surnomme « Don Fuego » parce que je mets le feu dans les cabarets où je me produis.* »¹⁰⁴

3-2-2 Le portrait

3-2-2-1 Le corps

Le corps de Don Fuego exprime la joie qu'il ressent, comme s'il mettait le feu sur scène. Il représente la passion et l'énergie du spectacle. Son corps devient un lieu où se mêlent les souvenirs d'un passé glorieux et la conscience que tout a une fin. Déclare Don Fuego :

Mon corps tremble comme s'il cherchait à s'éjecter hors de mes vêtements pour courir nu à l'air libre. Mon cœur bat à me défoncer la cage thoracique. Il bat ainsi depuis trente-cinq ans chaque fois que je prépare à monter sur 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*, (...).¹⁰⁵

Comme beaucoup d'artistes, Don Fuego porte les cheveux longs, à l'images de nombreux chanteurs, comme un signe distinctif de star « *Je donne un coup de peine à mes cheveux, tire sur ma queue-de-cheval.* »¹⁰⁶

Cela montre la passion de Don Fuego pour la scène, où son corps et son apparence deviennent des symboles de son énergie et de son charisme. Ses cheveux longs renforcent son image de star, mêlant fierté artistique et nostalgie.

3-2-2-2 L'habit

L'habit de Don Fuego agit comme un prolongement de sa présence scénique, reflétant le contraste entre son image de star brillante et sa réalité fragile. Il porte des vêtements élégants et sophistiqués, des habits chics qu'on ne trouve pas à Cuba, soulignant la dualité entre son apparence soignée et la dureté de sa vie quotidienne. Don Fuego affirme :

Dans l'armoire cadenassée, il y a mon panama, ma veste Christian Dior achetée à Paris que l'épouse d'un diplomate belge m'avait offerte en gage d'amitié, ma chemise en soie, cadeau d'une canadienne, mon pantalon de flanelles mes chausseurs italiens à pointe ferrée. Des articles de cette qualité ne se vendent pas dans les boutiques de La Havane. Mes costumes de scène, souvent, je les trouve soigneusement pliés sur le lit de mes conquêtes d'une nuit.
¹⁰⁷

¹⁰⁴ KHADRA, op.cit. p. 13

¹⁰⁵ Ibid. p. 19

¹⁰⁶ Ibid. p. 21

¹⁰⁷ KHADRA, op.cit. 18

Les vêtements de Don Fuego symbolisent son statut de star, et le luxe de ses costumes opposent à la réalité cubaine.

3-2-2-3 La psychologie

Don Fuego oscille entre narcissisme et désespoir, qui lutte pour préserver sa dignité malgré sa chute personnelle et sociale. Il est chanteur célèbre et star reconnue, il cherche plus que chanter dans les cabarets mais il rêve à une reconnaissance plus large à travers ses albums « *Ma carrière pourrait se résumer à mon répertoire de standards, c'est-à-dire aux chansons que j'emprunte aux autres cars, malgré ma virtuosité, je n'ai pas réussi à intéresser un parolier ou un compositeur.* »¹⁰⁸ Sa psychologie est marquée par la souffrance amoureuse depuis sa rencontre avec Mayensi « *Tu as croisé une fille sur ta route, elle a poursuivi son chemin, point à la ligne. Poursuis le tien et arrête de chialer.* »¹⁰⁹

Don Fuego illustre une dualité psychologique, partagé entre son ego d'artiste reconnu et un sentiment d'échec face à son incapacité de créer sa propre œuvre. Sa souffrance amoureuse depuis Mayensi ajoute une dimension tragique à son personnage.

3-2-2-4 La biographie

Don Fuego, de son vrai nom Juan Del Monte Jonava, est un chanteur cubain légendaire incarnant la gloire et le déclin de la rumba traditionnelle. Agé de 59 ans « *Je m'appelle Juan Del Monte Jonava et j'ai cinquante-neuf ans. Dans le métier, on me surnomme Don Fuego* »¹¹⁰, il a commencé à chanter dès l'âge de 10 ans « *J'avais dix ans et donc toute la vie devant moi pour faire de la musique mon culte et de chaque partition, une messe* »¹¹¹, encouragé par sa mère choriste « *Ma mère était choriste* »¹¹² et « *C'est ma mère qui m'a initié au chant pendant qu'elle me portait dans son ventre.* »¹¹³ Il a poursuivi sa carrière avec passion, au point d'abandonner sa famille, ce qui a conduit à son divorce. Il s'est fait connaître en chantant dans les cabarets de la Havane, spécialement au Buena Vista Café « *Je travaille au Buena Vista Café* »¹¹⁴. Après son divorce, il vit chez sa sœur Serena, avec son mari et leurs enfants.

¹⁰⁸ Ibid. p. 13

¹⁰⁹ Ibid. p. 180

¹¹⁰ KHADRA, op.cit. p. 13

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid. p. 1

¹¹³ Ibid. p. 13

¹¹⁴ Ibid. p. 15

La conclusion

Dans ce troisième chapitre, nous avons étudié les personnages antagoniste Mayensi et protagoniste dans le roman *Dieu n'habite pas La Havane*, en nous appuyant sur l'analyse sémiologique des personnages selon Philippe Hamon. Cette étude a permis de mettre en lumière le rôle de chacun et leur influence dans la quête de Mayensi.

Ensuite, à partir de cette analyse, nous aborderons une interprétation ethnocrétique pour démontrer que Mayensi est un personnage liminaire.

Chapitre 04 :

**Les seuils de Mayensi : enquête sur une
liminarité narrative**

Introduction

Mayensi incarne une figure de l'entre-deux, bloquée dans un seuil identitaire où les frontières entre initiation réussie et échec rituel se brouillent. Son parcours, marqué par des ratés initiatiques et une incapacité à intégrer les normes sociales, en fait un archétype du personnage liminaire.

Pour en démontrer la liminarité, nous retracerons d'abord son itinéraire à travers le schéma actantiel de Greimas, identifiant les forces antagonistes qui entravent son agrégation sociale. Ensuite, le schéma narratif révélera les ruptures dans sa trajectoire, notamment l'absence de phase conclusive, symptôme d'une initiation inachevée.

La grille du rite de passage (séparation, marge, agrégation) sera appliquée à son expérience, mettant en lumière son enlisement dans la phase de marge, où se cristallise une identité hybride, ni intégrée ni exclue. Enfin, l'analyse de sa marginalité examinera les signes culturels ambivalents qui la maintiennent dans un statut d'« éternelle initiée» : langage fracturé, corporéité transgressive et rapport au sacré déviant.

1- Le parcours narratif du personnage de Mayensi

Nous allons étudier le parcours narratif de Mayensi. Pour cela, nous commencerons par analyser le schéma actanciel afin de mettre en lumière les rôles respectifs des personnages dans l'intrigue. Ensuite, nous étudierons le schéma narratif et ses différentes étapes, afin de comprendre comment se construit et évolue le récit autour de Mayensi.

1-1 Le schéma actanciel

Le schéma actanciel est un outil d'analyse narrative qui décrit les rôles des personnages (appelés actants) et leurs relations dans une histoire. Il met en lumière la structure d'une narration en identifiant six actants principaux :

- ❖ Le sujet : le héros qui mène la quête.
- ❖ L'objet : l'objectif ou la quête à accomplir.
- ❖ Le destinataire : celui qui envoie le sujet en mission.
- ❖ Le destinataire : celui qui bénéficie de la réussite de la quête.
- ❖ Les adjuvants : ceux qui aident le sujet.
- ❖ Les opposants : ceux qui s'opposent au sujet.

Nous pouvons définir le schéma actanciel comme :

Le schéma actanciel sert à définir et comprendre les relations entre les personnages d'un récit et parfois pour le théâtre. Ce schéma, particulièrement intéressant dans le cadre d'une analyse de roman, de conte, de nouvelle, etc. permet de déterminer les rapports de force entre chaque personnage ou groupe de personnage.¹¹⁵

Cela montre que le schéma actanciel est un outil utilisé pour définir et comprendre les relations entre les personnages d'une histoire. Ce schéma permet d'analyser les rapports de force et les rôles de chaque personnage ou groupe de personnages au sein du récit. C'est-à-dire, il aide à identifier qui fait quoi et comment les personnages interagissent entre eux dans l'histoire.

Greimas définit le schéma actantiel comme :

Ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement, une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire,

¹¹⁵ Disponible sur le site : <https://culturelivresque.fr> consulté le 17/04/2025

le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant.¹¹⁶

Le schéma est donc présenté de cette manière :

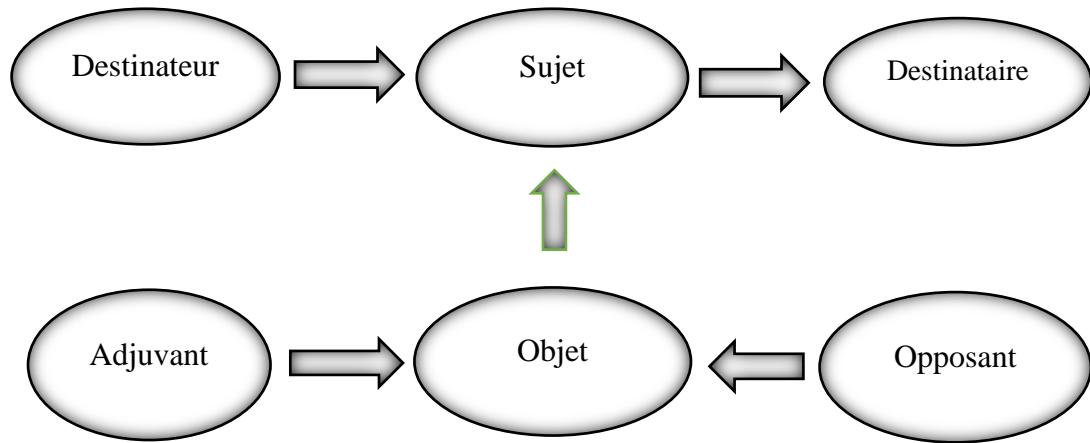


Schéma 1 : Schéma actanciel du Greimas

Ce schéma s'organise autour de trois axes principaux qui permettent de décrypter les mécanismes qui animent la progression de l'intrigue, ces axes sont :

1-1-1 L'axe du vouloir

Cet axe désigne la relation entre le sujet (le héros) et l'objet de sa quête, c'est-à-dire ce que le sujet cherche à obtenir ou à atteindre. Cette relation, appelée jonction, exprime le désir ou la volonté du sujet orientée vers un but précis.

1-1-2 L'axe du pouvoir

L'axe du pouvoir met en relation l'adjuvant, qui aide le sujet à accomplir sa quête, et l'opposant, qui cherche à l'en empêcher. Cet axe représente donc la lutte entre les forces favorables et défavorables à la réussite du sujet, influençant directement le déroulement et la tension du récit.

¹¹⁶ GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p.180.

1-1-3 L'axe du savoir

Concernant l'axe du savoir, il relie le destinateur au destinataire. Il représente la transmission d'une mission, d'un message ou d'une demande : le destinateur est celui qui incite ou mandate le sujet à accomplir une quête, tandis que le destinataire est celui qui bénéficie de la réussite de cette mission. Cet axe souligne ainsi la dimension communicative et intentionnelle de l'histoire.

1-1-4 Le schéma actanciel de Mayensi

Dans le cadre de notre analyse, nous allons appliquer le schéma actanciel de Greimas sur notre corpus dans la quête de Mayensi afin d'analyser son rôle et ses fonctions dans la dynamique narrative :

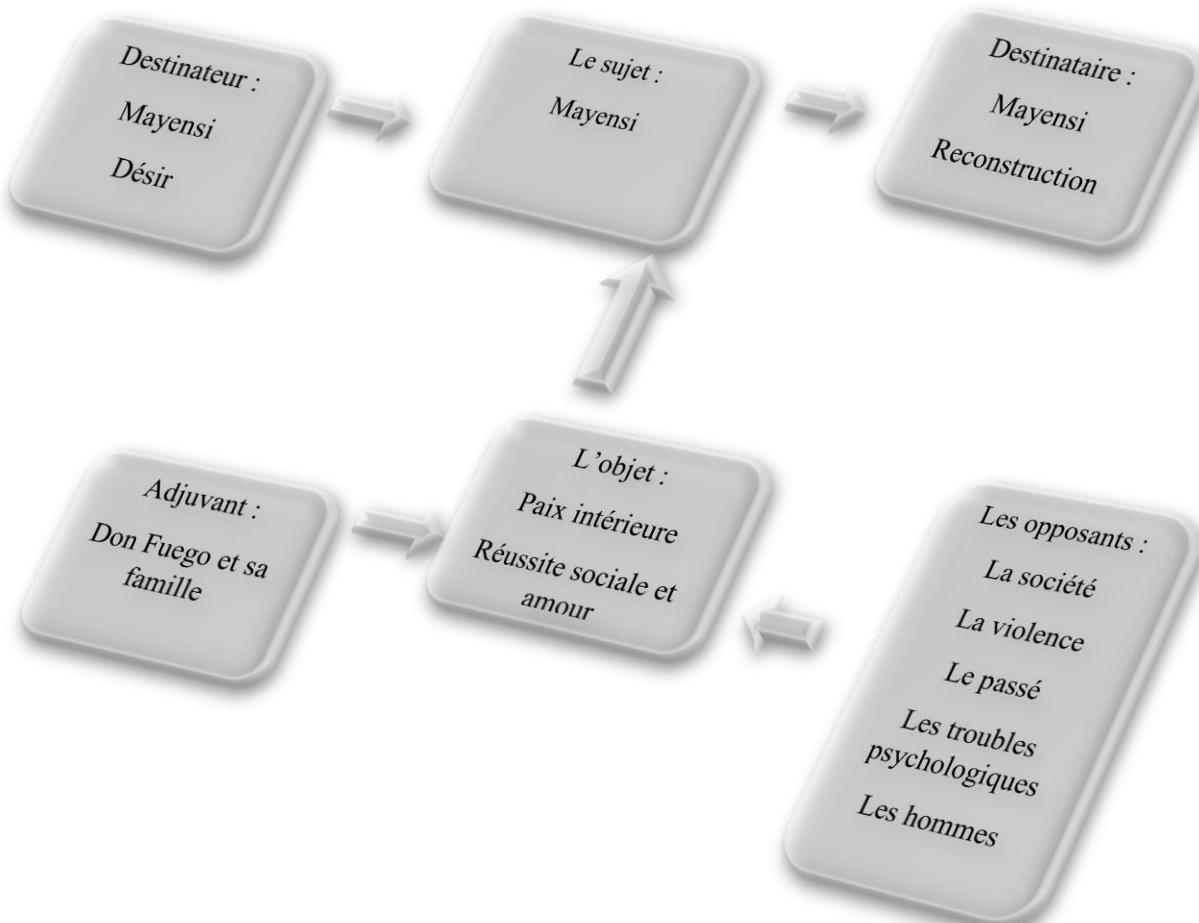


Schéma 2 : Le schéma actanciel de l'antagoniste Mayensi

1-1-5 Analyse du schéma actanciel de Mayensi

Ce schéma actantiel de Mayensi révèle son rôle complexe et ambivalent dans le roman. En tant que sujet, elle incarne une quête de paix intérieure, mais son personnage est marqué par des troubles psychologiques profonds et une double nature, oscillant entre innocence apparente et violence cachée. Son désir de renouveau est contrarié par la société oppressante et ses propres démons, ce qui crée une tension dramatique forte.

Le soutien qu'elle reçoit de Don Fuego symbolise l'espoir et la possibilité d'un salut, mais cet appui est fragile face à l'instabilité de Mayensi. Elle est à la fois victime et actrice de son destin, ce qui souligne la dimension liminaire de son personnage, à la frontière entre lumière et obscurité, amour et destruction.

Ainsi, ce schéma illustre la complexité psychologique de Mayensi et la manière dont Yasmina Khadra utilise ce personnage pour dénoncer la violence sociale et les blessures invisibles dans un contexte urbain difficile, où la quête d'identité et de rédemption est entravée par des forces internes et externes.

1-2 Le schéma narratif de Mayensi

Le schéma narratif est la structure qui organise le déroulement d'un récit en différentes étapes clés. Il permet d'analyser et de comprendre comment se construit une histoire « *Le schéma narratif est une structure classique qui guide le développement d'une intrigue. Il est utilisé dans de nombreuses histoires, qu'elles soient littéraires, cinématographique ou même oral. Ce cadre universel aide les auteurs et autrices à organiser les événements de manière logique.* »¹¹⁷

Le schéma narratif classique comprend cinq grandes étapes :

1-2-1 La situation initiale

La situation initiale est la description au début d'un récit qui présente le cadre (lieu, temps), les personnages principaux et leur situation stable avant que l'intrigue ne commence. Elle sert à poser le contexte et à établir un équilibre. Mayensi n'apparaît pas au début de l'histoire ; elle arrive plus tard dans le récit. L'histoire commence, où Don Fuego un chanteur qui est en perte de son succès, vit dans une ville dure et pleine de désillusions.

¹¹⁷Disponible sur : <https://www.librinova.com> consulté le 13/05/2025

1-2-2 L'élément déclencheur

L'élément déclencheur est l'événement ou l'action qui rompt la situation stable au début de l'histoire. C'est ce qui met en mouvement l'intrigue en provoquant un changement ou un problème pour les personnages. Sans cet élément, l'histoire ne commencerait pas vraiment, parce qu'il pousse les héros à agir et à vivre des aventures.

L'élément déclencheur dans notre histoire est la rencontre entre Don Fuego et Mayensi. Cette rencontre bouleverse la vie de Don Fuego, réveillant en lui des passions et des tourments inattendus qui lancent l'intrigue du roman et marquent le début de sa descente dans un monde d'illusions et de dangers. Le texte affirme cela :

Mais ce soir, je ne suis pas seul dans le tram. Quelque chose a remué sur les sur le siège du milieu. Je tends l'oreille, perçois une sorte de chuintement diffus. Il y'a quelqu'un à bord. Je sors une minuscule torche de poche accrochée à mon tressoir de clés, m'approche de la respiration sur la pointe des pieds. Je décèle d'abord une chevelure foisonnante qui dépasse du banc sur la droite ; quand le fuseau de ma torche éclaire une partie du corps allongé sur les sièges, un cri de frayeur me projette en arrière. L'intrus se redresse en sursaut, les mains en avant pour se protéger du rai de lumière. C'est une jeune femme.¹¹⁸

Cela montre que Mayensi et l'élément déclencheur qui met le feu aux poudres dans la vie de Don Fuego, le faisant basculer dans un tourbillon de sentiments et de dangers.

1-2-3 Les péripéties

Les péripéties, ce sont tous ces moments où l'histoire prend un tournant inattendu. Ce sont des événements qui viennent bousculer la vie des personnages, créant des obstacles ou des surprises qui font avancer l'intrigue. Sans ces rebondissements, le récit serait plat et prévisible. Ça-veut-dire, c'est les péripéties qui donnent de rythme et du suspense à une histoire, entre le début et la fin.

Dans notre roman, l'étape des péripéties commence quand Don Fuego a perdu son emploi au Buena Vista. Il a enchainé les petits boulots, mais ça ne lui redonne pas l'espoir qu'il cherchait. Comme c'est déclaré dans le texte « *Notre bonne vieille boîte passe la main, mon ami. Ce soir, à minuit, elle change de statut. (...) Le Buena Vista tourne la page, Juan. Une dame de Miami vient de l'acheter dans le cadre de la privatisation décidée par le Parti.* »¹¹⁹

Après la rencontre de Don Fuego et Mayensi, la vie ne cesse pas de se compliquer entre eux. Mayensi n'a pas de papiers pour vivre à la Havane « *Il faut une autorisation pour venir à*

¹¹⁸KHADRA, op.cit. p. 88

¹¹⁹Ibid., p. 23

*la Havane lorsqu'on n'est pas d'ici. »*¹²⁰, elle vit dans une peur constante d'être arrêtée par la police « *Tu es de la police ? (...) Je ne te crois pas. Tu es un agent. Mon frère a dû avouer, et on t'a mis à ma recherche. »*¹²¹. Don Fuego fait tout ce qu'il peut pour la protéger et lui offrir un peu de sécurité dans ce climat incertain « *Tu ne peux plus rester livrée à toi-même. Si tu t'en es tirée ce soir, ça pourrait très mal se passer la prochaine fois. Pourquoi ne viendrais-tu pas avec moi, chez ma sœur ? Elle t'hébergerait le temps d'y voir plus clair dans ton histoire. »*¹²²

1-2-4 Le dénouement

Le dénouement, c'est la fin de l'histoire où tout se clarifie. C'est le moment où les problèmes se résolvent, où on découvre ce qui arrive vraiment aux personnages. Après les rebondissements et les tensions, le dénouement apporte une conclusion, qu'elle soit heureuse ou triste.

Le dénouement de notre histoire commence quand Mayensi, la jeune femme que Don Fuego a aimée vraiment, finit par le poignarder « *Quelque chose fulmine dans mon ventre. Je chancelle, incrédule. Mayensi vient de me porter un coup de couteau. Ma main presse la blessure, du sang chaud suinte entre mes doigts. Un vide subit s'empare de mon être ; j'ai l'impression de flotter. »*¹²³. Après une relation intense mais marquée par la douleur et les secrets, ce geste violent met fin à leur histoire d'amour. Mayensi s'enfuit, en abandonnant Don Fuego blessé et laissant leur avenir incertain « *Mayensi me repousse et s'enfuit. Je veux la supplier de ne pas m'abandonner ; je ne reçois qu'un gargouillis qui crachote dans ma gorge. »*¹²⁴

Cela montre le dénouement tragique de l'histoire d'amour de Mayensi et Don Fuego après la trahison de cette amour en essayent de le tuer et s'enfuir.

1-2-5 La situation finale

La situation finale dans un récit est la dernière étape du schéma narratif, qui clôture l'histoire en présentant une nouvelle situation stable pour les personnages, différente de la situation initiale.

Dans notre corpus, la situation finale s'agit de la vérité qui a bouleversé la vie de Don Fuego sur la jeune femme qu'il aimait. Après avoir été trompé par son amour aveugle, il découvre que Mayensi souffre de troubles psychologiques graves, ce qui la rend dangereuse et violente.

¹²⁰Ibid., p. 91

¹²¹Ibid., p. 90

¹²²Ibid., p. 125

¹²³KHADRA, op.cit. p.245

¹²⁴Ibid., p. 246

2- Le rôle de seuil de Mayensi

Le terme liminaire est un concept fondé par la théoricienne Marie Scarpia, est une notion clé de l'ethnocrédit, qui analyse les personnages en situation d'entre-deux, en marge des normes sociales et culturelles. Pour comprendre ce terme, nous allons faire appel aux définitions et aux explications données par Marie Scarpia.

2-1 La définition du personnage liminaire

Le personnage liminaire est une figure située à la frontière entre différentes identités, états ou appartenances, ni pleinement intégrée ni totalement exclue. Il incarne une zone d'ambiguïté et d'entre-deux, où les repères sociaux et culturels deviennent flous. Ce positionnement instable fait de lui un témoin des tensions et des contradictions qui traversent un groupe ou une société, remettant en question les notions fixes d'identité, d'appartenance et de normalité. Marie Scarpia définit le personnage liminaire :

Est liminaire un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de son « initiation » (soit dans la construction de son identité individuelle, sexuelle et sociale). De ce point de vue, c'est un « inachevé », gardant de sa situation d'entre-deux états une ambivalence constitutive.¹²⁵

Cela veut dire que le personnage liminaire est entre deux âges, deux identités, deux mondes. Il n'est plus l'ancien lui, mais pas encore le nouveau lui. Donc, il est souvent plein de contradictions, un peu perdu, mais aussi avec plein devant lui. C'est un personnage en plein évolution. Pour cela nous pouvons donner l'exemple d'un adolescent qui n'est plus vraiment un enfant, mais pas encore un adulte. Il tâtonne, il essaie des choses, il est parfois perdu.

L'ethnologue américain Victor Turner définit cette notion de liminarité comme :

Les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (« les gens de seuil ») sont nécessairement ambigus, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre-deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, coutume, la convention et le cérémonial. [...] Ainsi la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bi-sexualité, aux vastes étendues désertiques et à une éclipse du soleil ou de la lune.¹²⁶

¹²⁵SCARPA, Maria, *L'Eternelle jeune fille, une ethnocrédit du rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 221

¹²⁶TURNER, Victor, *Le phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990, p. 96 cité par : MENARD, Sophie, « *Le personnage liminaire : une notion ethnocrédit* », Toulouse, Université de Jean Jaurès, 2017, p. 6. Disponible sur le site : <https://blogs.univ-tlse2.fr> consulté le 25/04/2025

Turner décrit la liminarité comme une phase ambiguë et transitoire où les individus se trouvent en dehors des catégories sociales habituelles. Cette période d'entre-deux est symbolisée par la mort et la renaissance, est essentielle dans les rites de passage pour permettre une transformation et un changement de statut au sein de la société.

Scarpa ajoute aussi :

« Personnage liminaire » cette catégorie particulière de « personnage arrêtés sur les seuils, restés dans la marge et plus précisément encore inachevés du point de vue » de la socialisation des sexes et des âges : « entrerait dans cette catégorie, par exemple, l'idiot, l'enfant/ homme sauvage, le fou, le criminel, l'illuminé... et la jeune fille éternelle [...] »¹²⁷»

Marie Scarpa nous montre l'existence de personnages liminaires qui se situent en marge des catégories sociales normatives liées à l'âge et au sexe. Ces figures représentent des identités ambiguës et transitoires, refusant les classifications établies.

Nous avons identifié que Mayensi traverse un rite de passage. Nous allons maintenant mobiliser la notion de liminalité pour analyser son parcours et mieux comprendre sa place dans le récit.

2-2 Le schéma de rite de passage de Mayensi

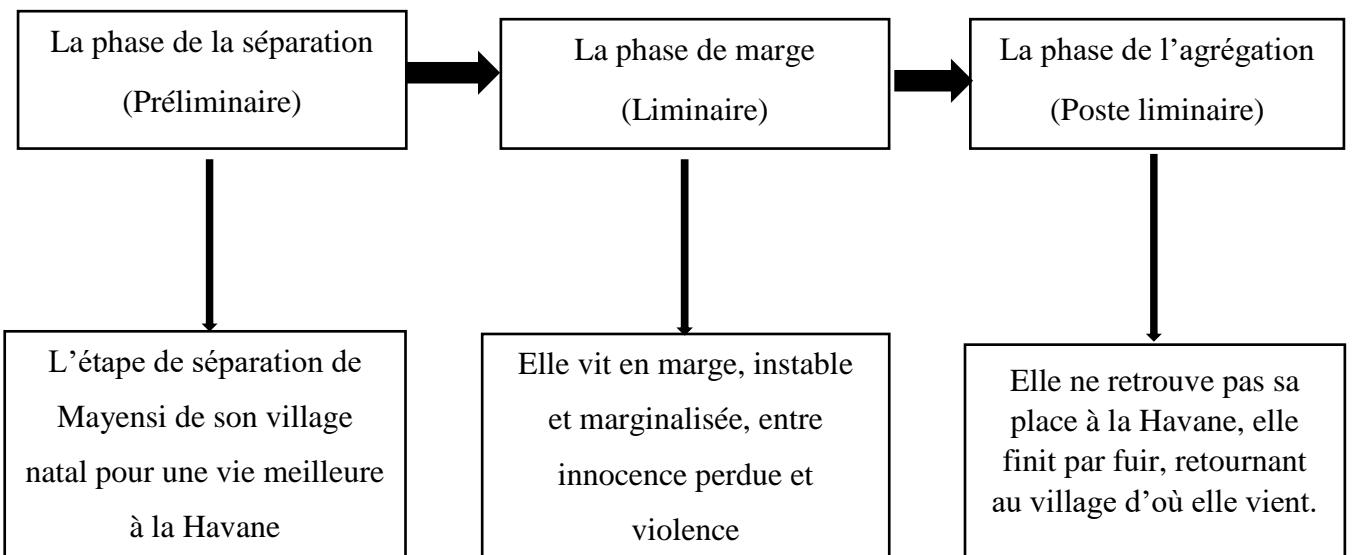


Schéma 3 : le schéma triparti du rite de passage de Mayensi

¹²⁷SCARPA, *L'éternelle jeune fille*. op.cit. p. 191-192 cité par MENARD, Sophie, « *Le personnage liminaire : une notion ethnocrétique* », Toulouse, Université de Jean Jaurès, 2017, p. 6. Disponible sur le site : <https://blogs.univ-tlse2.fr> consulté le 26/04/2025

2-2-1 L'analyse du schéma de rite de passage de Mayensi

Selon ce modèle en trois étapes, nous identifions trois phases clés qui mettent en lumière le rite vécu par l'antagoniste Mayensi :

Premièrement, on a la phase de séparation qui correspond au niveau de la phase préliminaire, qui « *opacifie l'état antérieure et édifie les frontières symboliques autour de l'individu* »¹²⁸. Van Gennep a dit que : « *la phase de séparation, où le futur initié est séparé de son groupe* ». ¹²⁹

Mayensi est séparée de son ancien statut de villageoise le jour où elle a quitté son village et est allée à la Havane. Ce qui est déclaré dans : « *Mon frère et moi sommes arrivés ce matin dans la ville. Pour chercher du travail.* »¹³⁰ C'est dès ce moment-là, que Mayensi quitte son ancien statut de villageoise et entreprend de s'initier à la vie urbaine.

Deuxièmement, on a la phase de marge, également appelée la phase liminaire, « *qui vise à la marginalisation* »¹³¹. Cette phase est ainsi définie par Van Gennep : « *la phase de marge, dynamisée par la métamorphose et par l'expérimentation de l'altérité* ». ¹³² Dans cette phase, Mayensi est comme une ombre qui ne trouve jamais sa place : elle n'est plus tout à fait la pêcheuse d'avant, pas vraiment une Havanaise non plus. Ses crises et ses violences deviennent son seul langage « *Mais, horreur, c'est le corps d'un homme qui est étendu par terre, couché à plat ventre. (...) Mayensi sanglote, une pierre à la main.* »¹³³ C'est une femme en sursis, coincée entre ce qu'elle a été et ce qu'elle ne pourra jamais être, essayant désespérément de se reconstruire avec les morceaux brisés d'elle-même, mais chaque tentative l'enfonce un peu plus dans ce chaos intime où même l'espoir a cessé de frapper la porte. Son malheur la défigure au point de la rendre méconnaissable, et cette violence qui l'habite a failli détruire jusqu'à l'homme qu'elle aimait.

Troisièmement, la phase d'agrégation, qui se dénomme la phase poste-liminaire, « *qui incorpore le nouvel état.* »¹³⁴. Elle est définie par Van Gennep : « *la phase d'agrégation, qui marque le moment de la réintégration de l'initié dans sa collectivité.* »¹³⁵ Cette phase d'agrégation, qui n'existe pas dans le roman, est une étape que Mayensi ne parvient pas à

¹²⁸Disponible sur le site : <https://www.passion-esoterique.com/les-rites-de-passage> consulté le 28/04/2025

¹²⁹VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, PUF, 1990 cité par MENARD, op.cit. p.8

¹³⁰KHADRA, op.cit. 89

¹³¹Disponible sur le site : <https://www.passion-esoterique.com/les-rites-de-passage> consulté le 28/04/2025

¹³²VAN GENNEP, ibid. cité par MENARD, op.cit. pp.8 et 9

¹³³KHADRA, ibid. p.237

¹³⁴Disponible sur : <https://www.passion-esoterique.com/les-rites-de-passage> consulté le 29/04/2025

¹³⁵VAN GENNEP, ibid. cité par MENARD, op.cit. p.9

franchir et qu'elle ne réalise finalement pas. Elle illustre l'échec de son parcours à la Havane, où, confrontée à la pauvreté, à la violence et à la précarité, elle sombre dans la criminalité et la détresse. Incapable de trouver sa place dans cette ville dure et corrompue, Mayensi voit ses rêves s'effondrer et finit par fuir vers son village natal, cherchant à échapper au chaos urbain et à la fatalité qui l'a rattrapée.

En somme, nous avons décrit les étapes importantes que Mayensi traverse. D'abord, la séparation de son village, le moment où elle s'éloigne de ses racines. Ensuite, la période difficile où elle fait face à la violence et aux troubles qui bouleversent sa vie. Enfin, son échec à la Havane, qui la pousse à revenir dans son village, marquant la fin de son voyage et de ses espoirs.

2-3 Du rite de passage à la trame narrative

Les étapes du rite de passage de Mayensi reflètent et structurent les moments clés de son schéma narratif. Alors, nous allons donc définir les aspects communs entre eux dans ce qui suit :

Pour commencer, la première étape du schéma narratif, qui est la situation initiale, et la première phase du rite de passage, qui est la séparation, montrent que Mayensi va se séparer de son ancien statut de pêcheuse dans un village en venant à la Havane qui est la capitale de Cuba pour devenir une urbaine en cherchant une ville meilleure.

Par la suite, les trois étapes de schéma narratif : l'élément déclencheur qui est la rencontre de Mayensi et Don Fuego dans le tram, les péripéties quand Mayensi vit dans la peur de la police parce qu'elle n'a pas d'autorisation pour vivre à la Havane et Don Fuego fait tout pour l'aider. Et le dénouement, où Mayensi a montré son vrai visage de tueuse, a même essayé même de tuer Don Fuego. Tout cela coïncide avec la deuxième phase de rite de passage qui est la marge.

Pour terminer, la situation finale dans le schéma narratif s'accorde avec la troisième et la dernière phase du rite de passage, qui est l'agrégation. Mayensi a échoué dans sa quête à cause de sa violence et elle est retournée dans son village natal. Nous pouvons qualifier le parcours de Mayensi comme un voyage qui la mène de son village natal à la ville, puis de nouveau vers ses racines.

2-4 Mayensi, personnage marginal

Parmi l'ensemble des éléments étudiés, la phase de la marge constitue celle qui présente le plus d'intérêt. D'après Marie Scarpa : « *La phase de marge est celle des transformations et*

*des épreuves, celle où le « passant » éprouve les limites constitutives de son identité culturelle, tant individuelle que collective. »*¹³⁶

Et Martine Segalen a commenté cela en disant :

L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants (...) Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissages. Celles-ci vont avoir pour effet en quelque sorte de les mettre au moule, de les sortir de leur état préliminaire et de les acheminer vers leur plein état social, qui doit les rendre identiques aux autres membres de la communauté. »¹³⁷

Cela nous explique que la personne en position liminale se trouve dans un état transitoire, hors des catégories sociales établies. Elle subit des épreuves et apprend des rites qui la mènent vers un nouveau statut au sein de la communauté, la rendant conforme aux autres membres. Ce processus marque une transformation identitaire.

Cette période de marge, qui a été retardée dans le déroulement du récit, peut s'analyser en quatre étapes :

2-4-1 La rupture avec les racines : le départ du village natal

Le départ de Mayensi de son village natal marque une rupture profonde avec ses racines « on ne fugue pas à mon âge, on s'en va. ». ¹³⁸ En quittant son milieu rural, elle s'expose à la dure réalité de la Havane, une ville marquée par la violence, la pauvreté et la corruption. Cette séparation symbolise la perte de ses repères culturels et familiaux, ainsi que la confrontation à un monde urbain hostile. À travers ce départ, Mayensi vit une véritable crise d'identité, où elle doit lutter pour survivre et trouver sa place, tout en affrontant la douleur et la désillusion.

2-4-2 L'immersion dans la violence : l'épreuve de la Havane

L'immersion dans la violence se manifeste par un contexte de répression politique, de corruption et de déchéance morale à la Havane. Cette violence se manifeste d'abord par des actes physiques brutaux : meurtres, assassinats, exécutions sommaires qui rythment la vie

¹³⁶ SCARPA, *L'éternelle jeune fille*. op.cit. pp. 180-181

¹³⁷ SEGALEN, Martine, *rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, 1998. P 36 ; Cité par GALOU, Thitijth, *Etude de personnage liminaire dans les Hommes qui marchent de Malika Mokeddem*, Mémoire de Master, Université de Bejaia, 2021/2022

¹³⁸ KHADRA, op.cit., p, 89

quotidienne dans une ville gangrenée par la pauvreté et la répression. La violence de Mayensi est déclarée dans :

L'air est pollué par l'odeur du sang – une odeur tangible, visqueuse, rebutante, qui s'accroche aux branches, dégouline des troncs, suinte sur les galets, emplissant l'endroit d'une terreur glaçante (...) Elle me présente un visage livide, distordu, épouvantable. Son regard est vague, éperdue. Lorsqu'elle découvre la pierre ensanglantée dans sa main, elle accuse un soubresaut, émerge un instant de ses abîmes, semble ne pas comprendre avant de réaliser ce qu'elle vient de commettre.¹³⁹

Cette violence est aussi psychologique, avec la peur constante, la surveillance étouffante d'un régime totalitaire et la méfiance généralisée qui isolent les habitants. Cette peur est apparue dans :

Elle l'a très mal pris. Elle est devenue incontrôlable et a manqué de jeter à la mer mon portable. Elle ne s'est calmée que lorsque j'ai feint d'effacer la photo en tripotant mon téléphone. « Ne me refais jamais ça, m'a-t-elle menacé, le doigt braqué sur moi. Je déteste que l'on me prenne en photo. »¹⁴⁰

Mayensi est confrontée à cette violence brutale, notamment la perte de proches, la plongeant dans un désarroi psychologique.

2-4-3 La descente dans l'isolement : troubles et marginalisation

Mayensi glisse peu à peu dans un isolement douloureux. Marquée par la perte et la violence, elle se retrouve coupée des autres, enfermée dans sa souffrance. Son passé lourd et la dure réalité de sa vie la poussent à se renfermer sur elle-même, comme si elle cherchait à se protéger d'un monde qui ne lui fait pas de cadeau. Sans papiers, fragile et rejetée, elle vit en marge, loin de la chaleur humaine. Son trouble intérieur se reflète dans ses gestes et ses silences « *Elle replonge le menton entre ses genoux et se mure dans un silence dérangeant.* »¹⁴¹, rendant son isolement encore plus profond.

¹³⁹KHADRA, op.cit. p.238

¹⁴⁰Ibid. p. 211

¹⁴¹Ibid. p. 149

2-4-4 L'échec de l'intégration : le retour contraint au village

Le retour contraint de Mayensi à son village natal symbolise l'échec cruel de son intégration à la vie urbaine. Après avoir tenté de construire une nouvelle existence à la Havane, elle se heurte à des obstacles insurmontables. Incapable de s'enraciner dans cette ville étrangère, son retour au village apparaît comme une défaite, un retour forcé vers un passé qu'elle voulait fuir. Ce retour n'est pas un refuge, mais plutôt une prison où les espoirs s'effondrent, où la marginalisation se poursuit sous une autre forme. Ainsi, le village, loin d'être un havre de paix, devient le théâtre d'une nouvelle forme d'exclusion, illustrant l'impossibilité pour Mayensi de trouver sa place, ni dans la ville ni dans son propre territoire d'origine.

Conclusion

En conclusion, ce dernier chapitre nous a permis d'établir le schéma narratif et de dessiner le rite de passage de Mayensi dans *Dieu n'habite pas La Havane* de Yasmina Khadra. Nous avons démontré que Mayensi incarne un personnage liminaire dont la quête, marquée par des épreuves et des transformations, se solde par un échec, reflétant ainsi la complexité et la tragédie de son parcours.

Conclusion Générale

Pour compléter l'étude ethnocritique de notre corpus, nous allons aborder la dernière étape de cette démarche, à savoir l'auto-ethnologie : « *il semble pertinent enfin de postuler que toute lecture et une aventure auto-ethnologique, un processus cognitif et imaginaire d'acculturation symbolique et croisé (lecteur et texte s'acculturent réciproquement)* ». »¹⁴² Cette phase consiste à analyser les motivations qui ont conduit Yasmina Khadra à écrire le roman *Dieu n'habite pas la Havane*, afin de mieux comprendre son regard et son point de vue sur le sujet traité.

Dans notre corpus, Yasmina Khadra décrit la société cubaine contemporaine sous le régime répressif de Fidel Castro, marquée par la pauvreté, la violence, la répression politique et la perte des valeurs morales : « *Dès 1959, les nouvelles autorités dirigées par Fidel Castro ont placé les déshérités, en particulier les femmes et les personnes de couleur, principales victimes des discriminations inhérentes à une société patriarcale et ségrégationniste, au centre du projet réformateur.* »¹⁴³ Il représente une Havane où la musique sert à cacher la dure réalité dans laquelle vivent les Cubains. Alors, il nous invite à réfléchir sur ce que vivent les êtres humains quand leur société traverse une crise politique et sociale.

Les intentions de Khadra sont multiples : d'abord, il veut montrer la coexistence de l'espoir et du désespoir dans la société cubaine, incarnés par ses personnages : Don Fuego qui représente l'espoir par la musique et la passion, et Mayensi qui représente le désespoir lié à la violence et la tragédie. Puis, il montre les injustices du pouvoir autoritaire et les souffrances des gens, en soulignant la force et le courage du peuple cubain.

Yasmina Khadra a choisi le personnage de Mayensi pour incarner la femme cubaine dévalorisée et victime de violences dans une société patriarcale où la maltraitance est un problème majeur. Cette violence, reflète une réalité cubaine, presque toutes les femmes subissent des violences conjugales et des maltraitances familiales et sociales révélant les inégalités qu'elles vivent. Ainsi, Khadra a entrepris de représenter à travers son écriture un système où la violence sexiste est trop fréquente. Il a choisi de révéler cette dure réalité pour mettre en lumière la douleur des femmes comme Mayensi, prisonnières des contraintes sociales et des injustices qui les marginalisent, souvent invisibles aux yeux de la société.

En observant Mayensi, nous nous retrouve face à une figure qui incarne la marginalité à la fois sociale et territoriale, une femme en marge d'un groupe dominant, toujours reléguée à la périphérie plutôt qu'au centre. Son existence est marquée par une rébellion intime contre les

¹⁴²PRIVAT, Jean-Marie, et SCARPA, Marie. « *Présentation. La culture à l'œuvre* ». Romantisme, n°145, Paris, Armand Colin, 2009. P. 9 cité par GALOU, op.cit. p. 101

¹⁴³Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr> consulté le 19/05/2025

normes rigides qui régissent notre société, une transgression visible autant dans son apparence physique que dans ses choix moraux, où elle est perçue comme une criminelle mystérieuse. Issue d'une classe sociale défavorisée, elle porte le poids d'une domination qui la constraint et l'isole, renforcée par son déplacement d'une petite oubliée vers la capitale, Havane, symbole d'un espoir mêlé à une dure réalité urbaine. Dans ce nouvel espace, elle devient l'objet du désir et de la convoitise masculine, une position paradoxale où son corps est à la fois source de pouvoir et de vulnérabilité. Malgré cette attention, Mayensi choisit le repli, une posture antisociale qui traduit sa résistance silencieuse face à un monde qui la rejette et la marginalise. En nous identifiant à son parcours, nous ressens cette tension constante entre le besoin d'appartenance et la volonté de singularité, entre la douleur d'être exclue et la force de se réinventer au-delà des normes imposées. Cette expérience nous amène à questionner les frontières entre soi et l'autre, entre la norme et la transgression, et à reconnaître combien la marginalité peut être un fardeau et une source de liberté.

Dieu n'habite pas La Havane est un titre bien choisi par Khadra qui traduit le manque d'espérance divin dans une société qui ne croit pas en Dieu, soulignant un climat de désenchantement dans une ville où la vie est difficile, mais où les gens essaient de résister à travers l'art et la passion.

Nous voici arrivée à la conclusion de notre étude intitulée « *Approche ethnocritique du personnage liminaire dans Dieu n'habite pas La Havane de Yasmina KHADRA* ». Nous avons choisi une méthode de recherche qui nous a aidée à répondre à notre problématique de recherche posée au début de notre travail qui consiste à démontrer que Mayensi est un personnage liminaire

Plusieurs théories et études nous ont aidée à répondre à notre problématique. Parmi ces travaux, nous avons retenu l'approche ethnocritique de Jean-Marie Privat, le concept de personnage liminaire de Marie Scarpa, et le rite de passage d'Arnold Van Gennep, etc.

Nous avons structuré notre analyse en quatre chapitres :

Le premier chapitre est intitulé : « L'ethnocritique et ses quatre niveaux d'analyse », qui consiste à définir cette approche et à expliquer ses différents niveaux.

Le deuxième chapitre qui se nomme : « L'analyse ethnographique et ethnologique », nous avons collecté les traits culturels présents dans notre corpus et puis nous avons sorti hors texte pour chercher leurs définitions.

Le troisième chapitre également appelé : « Etude sémiologique des personnages », où nous avons analysé les personnages en abordant leur définition, l'être et le faire des personnages Mayensi et Don Fuego.

Le quatrième et dernier chapitre qui s'intitule : « Les seuils de Mayensi : enquête sur une liminarité narrative », dans ce chapitre, nous avons tenté de répondre à la problématique en analysant le parcours narratif de Mayensi, son schéma actantiel et sa marginalisation. À la fin de cette analyse, nous avons prouvé que Mayensi est un personnage liminaire. Elle est restée dans la deuxième phase qui est la marge, elle n'a pas réussi son parcours, cela veut-dire qu'elle a échoué dans sa quête.

Enfin, dans la conclusion, nous avons abordé l'auto-ethnologie, qui constitue le dernier niveau de l'approche ethnocritique. Nous avons présenté les intentions de l'auteur lors l'écriture de ce roman.

Pour conclure, nous espérons avoir répondu aux questions posées au début de notre travail, malgré nos connaissances modestes. Nous aimerons continuer à explorer l'ethnocritique et d'autres œuvres de Yasmina Khadra. Enfin, *Dieu n'habite pas La Havane* reste une source riche pour d'autres recherches littéraires. Cette expérience s'est révélée à la fois enrichissante et captivante, constituant une véritable aventure d'apprentissage.

Bibliographie

1) Corpus littéraire étudié :

- ❖ KHADRA, Yasmina, *Dieu n'habite pas la Havane*, Alger, Casbah éditions, 2016

2) Ouvrages théoriques :

- 1- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- 2- HELMS, Laure, *Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018.
- 3- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- 4- MIRAU, Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.
- 5- PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie, *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- 6- SCARPA, Maria, *L'Eternelle jeune fille, une ethnocritique du rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- 7- TIMBAL-DUCLAUX, Louis, *Construire des personnages de fiction*, Beaucouzé, Ecrire Aujourd'hui, 2009.

3) Articles :

- 1- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique de personnage. », dans poétique de récit, Paris, Seuil, 1977. Disponible sur le site : <https://www.persee.fr>
- 2- MENARD, Sophie, « Le personnage liminaire : une notion ethnocritique », Toulouse, Université de Jean Jaurès, 2017. Disponible sur le site : <https://blogs.univ-tlse2.fr> .
- 3- SCARPA, Marie, « L'ethnocritique d'aujourd'hui : Définitions, Situations, Perspectives », *L'atelier du XIXe siècle : ethnocritique de la littérature*, Université de Lorraine. Disponible sur : <https://serd.hypotheses.org>

4) Mémoires de Master :

- 1- Galou, Thitijth, *Etude du personnage liminaire dans Les Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem. Mémoire de Master. Université de Bejaia. 2021-2022.
- 2- IZIKI, Souad, Le personnage liminaire dans le roman de Kamel DAOUD « meursault contre-enquête », Mémoire de Master. Université de Bejaia. 2020-2021.

5) Dictionnaires et encyclopédies :

- 1- Larousse [en ligne] : Disponible sur : <https://www.larousse.fr>
- 2- Encyclopédie universalis [en ligne] : Disponible sur : <https://www.universalis.fr>
- 3- Wiktionnaire, dictionnaire libre [en ligne] : Disponible sur : : <https://fr.wiktionary.org>
- 4- Le robert [en ligne] : Disponible sur : <https://www.dictionnaire.lerobert.com>
- 5- Dictionnaire francophone [en ligne] : Disponible sur : <https://www.ledictionnaire.com>
- 6- Encyclopédie Wikipédia [en ligne] : Disponible sur:// <https://fr.wikipedia.org>

6) Sitographie :

- 1- <https://crem.univ-lorraine.fr>
- 2- <https://hippocratesguild.com/fr/recherche-ethnographique-type-m%C3%A9thodes-exemples-de-questions/>

- 3- www.cairn.info/l-ethnologie--9782130813835-page-3.htm
- 4- <https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/4284>
- 5- <https://www.linternaute.fr>
- 6- <https://hal.univ-reunion.fr>
- 7- <https://www.reddit.com>
- 8- <https://www.philomag.com>
- 9- <https://www.lenouvelliste.ca>
- 10- <https://penserlanarrativite.net>
- 11- <https://www.persee.fr>
- 12- <https://lespronoms.eu>
- 13- <https://www.chatpfe.com>
- 14- <https://culturelivresque.fr>
- 15- <https://www.librinova.com>
- 16- <https://www.passion-esoterique.com/les-rites-de-passage>
- 17- <https://blogs.mediapart.fr>

Table des matières

Remerciements	
Dédicaces	
Sommaire	
Introduction générale.....	7
Chapitre 01 : L'ethnocréditique et ses quatre niveaux d'analyse	
Introduction	11
1-Définition de l'ethnocréditique : une méthode d'analyse des textes et des cultures	12
2- Histoire et évolution de l'ethnocréditique	14
3- L'objectif de l'ethnocréditique	15
4 - Les quatre étapes de l'ethnocréditique	16
4 -1 L'étape ethnographique.....	16
4 -2 L'étape ethnologique.....	17
4 -3 L'étape de l'interprétation ethnocréditique	18
4 -4 L'étape auto-ethnologique.....	18
Conclusion.....	20
Chapitre 02 : Analyse ethnographique et ethnologique	
Introduction	22
1- Niveau ethnographique	23
1-1 L'image et le statut de la femme dans la société	23
1-1-1 La beauté de Mayensi.....	23
1-1-2 Mayensi : Un corps unique.....	23
1-1-3 Mayensi : l'incarnation du désir masculin	24
1-1-4 Mayensi trahie par les regards.....	25
1-2 La violence	26
1-3 L'exode rural	27
1-4 Le rite de passage de Mayensi.....	27
1-4-1 La séparation	27

1-4-2 La Marge	28
1-4-3 L'agrégation	28
2- Le niveau ethnologique.....	28
2-1 Définition du statut de la femme	28
2-2 Définition et étymologie de la violence	29
2-3 Définition et étymologie de l'exode rural	30
2-3-1 Quel est l'étymologie du mot exode ?.....	30
2-3-2 Définition de l'exode.....	30
2-3-3 L'exode rural	30
2-4 Définition de rite de passage	31
2-4-1 Qu'est-ce qu'un rite ?.....	31
2-4-2 Définition de rite de passage	31
Conclusion.....	34

Chapitre 03 : Etude sémiologique des personnages

Introduction	36
1- Présentation de l'étude de personnage	37
1-1 La définition du personnage	37
2- L'analyse sémiologique de Mayensi.....	39
2-1 Mayensi comme personnage antagoniste	39
2-2 La Catégorisation	40
2-2-1 La catégorie de personnages référentiels	40
2-3 L'être	42
2-3-1 Le nom.....	42
2-3-2 Le corps	43
2-3-3 L'habit	44
2-3-4 La psychologie	45
2-3-5 La biographie.....	46

2-4 Le faire	47
2-4-1 Les rôles thématiques	47
3- Analyse du personnage de Don Fuego.....	48
3-1 La Catégorisation	48
3-2 L'être.....	48
3-2-1 Les désignateurs	48
3-2-1-1 Le nom	48
3-2-2 Le portrait.....	49
3-2-2-1 Le corps	49
3-2-2-2 L'habit	49
3-2-2-3 La psychologie	50
3-2-2-4La biographie.....	50
La conclusion	51

Chapitre 04 : Les seuils de Mayensi : enquête sur une liminarité narrative

Introduction	53
1- Le parcours narratif du personnage de Mayensi	54
1-1 Le schéma actanciel	54
1-1-1 L'axe du vouloir	55
1-1-2 L'axe du pouvoir	55
1-1-3 L'axe du savoir	56
1-1-4 Le schéma actanciel de Mayensi	56
1-1-5 Analyse du schéma actanciel de Mayensi	57
1-2 Le schéma narratif de Mayensi	57
1-2-1 La situation initiale.....	57
1-2-2 L'élément déclencheur	58
1-2-3 Les péripéties.....	58
1-2-4 Le dénouement	59

1-2-5 La situation finale	59
2- Le rôle de seuil de Mayensi	60
2-1 La définition du personnage liminaire	60
2-2 Le schéma de rite de passage de Mayensi	61
2-2-1 L'analyse du schéma de rite de passage de Mayensi	62
2-3 Du rite de passage à la trame narrative.....	63
2-4 Mayensi, personnage marginal.....	63
2-4-1 La rupture avec les racines : le départ du village natal	64
2-4-2 L'immersion dans la violence : l'épreuve de la Havane	64
2-4-3 La descente dans l'isolement : troubles et marginalisation.....	65
2-4-4 L'échec de l'intégration : le retour contraint au village	66
Conclusion.....	67
Conclusion générale	69
Bibliographie	73
Table des matières	

Approche ethnocritique du personnage liminaire dans Dieu n'habite pas La Havane de Yasmina Khadra

Résumé

Ce mémoire porte sur le roman *Dieu n'habite pas La Havane* de Yasmina Khadra, une œuvre de la littérature maghrébine. Le roman relate l'histoire de Don Fuego, un chanteur de rumba à La Havane dont la carrière décline, il rencontre Mayensi une jeune femme mystérieuse, et leur relation bouleverse sa vie. À travers ce récit, l'auteur explore les espoirs et les difficultés de la société cubaine contemporaine.

Nous avons choisi ce roman à cause de sa richesse anthropologique, qui offre un terrain pour analyser des traits culturels présents dans le texte. Notre travail s'inscrit dans l'approche ethnocritique, selon les théories de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, pour interpréter les dimensions culturelles et identitaires du récit.

Notre travail intitulé : « *Approche ethnocritique du personnage liminaire dans Dieu n'habite La Havane* », dans ce mémoire nous avons analysé le personnage de Mayensi en tant que figure liminaire, évoluant en marge dans la société et échouant dans sa quête identitaire. Ce roman apporte une grande richesse et une importance notable aux recherches littéraires.

Mots clés : Anthropologie, ethnocritique, personnage liminaire, la marge, L'échec, traits culturels, culture de texte, culture de la société, rite de passage.

Abstract

This memoir is about the novel *Dieu n'habite pas La Havane* by Yasmina Khadra, a work of Maghreb literature. The novel tells the story of Don Fuego, a rumba singer in Havana whose career is declining, he meets Mayensi a mysterious young woman, and their relationship changes his life. Through this story, the author explores the hopes and difficulties of contemporary Cuban society.

We chose this novel because of its anthropological richness, which offers a ground for analyzing cultural traits present in the text. Our work is part of the ethnocritical approach, according to the theories of Jean-Marie Privat and Marie Scarpa, to interpret the cultural and identity dimensions of the narrative.

Our work entitled : « Ethnocritical approach of the liminary character in God does not inhabit Havana », in this thesis we analyzed the character of Mayensi as a liminal figure, evolving on the margins of society and failing in its quest for identity. This novel brings great richness and importance to literary research.

Keywords : Anthropology, ethnocriticism, opening character, margin, failure, cultural traits, text culture, society culture, rite of passage.