Musique, poème et fiction : les enjeux d'une articulation conflictuelle dans *Dieu n'habite pas La Havane* (2016) de Yasmina Khadra
Music, poem and fiction: The stakes of a Conflictual Articulation in *God Doesn't Live in Havana (*2016) by Yasmina Khadra

Dr. BENDIB Souraya [1]

[1] Université Mohamed Lamine Debaghine Sétif2, Algérie,
s.bendib@univ-setif2.dz
Laboratoire ADDLC

Reçu le:30/07/2025 *Accepté le:30/11/2025* *Publié le:18/12/2025*

Résumé :

Mohamed Moulessehoul, l'auteur et l'ancien commandant, sous son pseudonyme féminin Yasmina Khadra a écrit des romans policiers et des romans noirs. Avec *Dieu n'habite pas La Havane* (2016), son écriture mute vers une création d'un pointage différent. Elle fusionne en une relation triptyque la fiction à la poésie et à la musique cubaine (une forme artistique non linguistique). Cette relation prend une dimension conflictuelle dans l'intrigue du récit. Et dans ce champ d'interaction, la musicalité de l'écriture avec ses rimes, rythmes, notes et mélodies sort du cadre de l'ordinaire. L'article invite à lire la représentation de la musique dans ce roman algérien contemporain et à interpréter ses formes dans cet univers fictionnel et narratif.

Mots clés: Yasmina Khadra; Roman; Poésie; Musique; Figure.

Abstract:

Mohamed Moulessehoul, the author and former commander, under his female pseudonym Yasmina Khadra has written detective novels and dark novels. With "God Doesn't Live in Havana" (2016), his writing heads towards the creation of a different pointing. It fuses fiction with poetry and cuban music (a non-linguistic art form) into a triptych. This relationship takes on a conflictual dimension within the plot. And in this field of interaction, the musicality of the writing, with its rhymes, rhythms, notes, and melodies, transcends the ordinary. This article invites the reader to

examine the representation of music in this contemporary Algerian novel and to interpret its forms within this fictional and narrative universe.
Keywords: Yasmina Khadra; Novel; Music; Poetry; Figure.

***Auteur correspondant**: BENDIB Souraya, s.bendib@univ-setif2.dz*

Introduction :

Les relations entre littérature et musique sont décrites par Gribenski comme très anciennes, elles commencent à suivre *« une progressive séparation »* (Gribenski, 2004, p. 111) au fil des siècles. À vrai dire, de nos jours, faire de la musique, ce n'est pas comme faire de la littérature. Les concepteurs de ces deux arts sont complètement différents par fonction et, à la suite de quoi, les deux arts se distinguent d'une manière subtile. Or les genres et les notions sont compatibles, ils se rencontrent et se croisent : « *En principe, il n'y a aucune incompatibilité entre musique et langage… la relation entre musique-langue est toujours pertinente, toujours significative.* » (Ruwet, 1972, p. 53) Il serait donc bien évident de s'interroger sur les rapports qu'entretient la littérature algérienne d'expression française moderne avec cette forme d'art très répandue à l'heure actuelle.

Dès sa naissance, la littérature algérienne d'expression française n'a pas manifesté la présence de la musique avec éclat vu qu'elle s'est préoccupée en grande partie de la guerre. De manière plus réservée, le chant populaire révèle la mémoire d'une longue et ancienne tradition orale et l'histoire d'une culture purement nord-africaine. Chez les écrivains de la littérature beur produite par la deuxième génération des immigrés à partir des années quatre-vingt, cette forme d'art était plus expressive sur la musique française, le rap ou le rai, divulguant ainsi une culture doublement identitaire comme dans le roman *L'envers des autres* (2011) de Kaouther Adimi.

Dans la production récente de la littérature algérienne de langue française, un roman en particulier se distingue dans cette optique : *Dieu*

n'habite pas La Havane (Khadra, 2016). De son écrivain Yasmina Khadra, connu pour ses écrits empreints de la violence et du tragique, l'auteur déploie une tonalité centrée sur une thématique inédite jusqu'alors dans son œuvre, la musique : *« la musique, ce don magnifique que Dieu envie aux hommes*. » (p.8) Le rapport n'est pas que thématique, l'écriture explore la mise en fiction d'un art sonore musical ; elle invite le lecteur à avoir une *oreille* attentive et à un déchiffrage sensible, presque auditif qui s'écarte des sentiers battus pour créer une perception nouvelle et un écrit littéraire postmoderniste.

En effet, ce récit est l'une *Des fictions singulières* de l'auteur pour reprendre le titre de Blanckeman (2002). Ce pseudonyme féminin, Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohamed Moulessehoul, propose une histoire d'amour et d'amitié dans une société cubaine imprimée de chant, de musique et de poésie. *L'Ecrivain* (Khadra, L'Ecrivain, 2001), qui avait un goût *prononcé pour le sordide* et la violence (Bendib, 2023, p. 23) avant l'écriture de ce roman, met en scène des personnages profondément liés au chant et à la musique : ils comblent les difficultés de leurs vies et le vide de leurs quotidiens par la puissance de l'expression artistique. À travers la figure d'un chanteur désenchanté *Don Fuego*, Yasmina Khadra tisse une narration qui mêle enjeux sociaux, souvenirs, performances scéniques et déclarations lyriques exaltant la Havane. Dans cette ville emblématique des Caraïbes, la musique semble plus qu'un simple décor, plus qu'un dispositif esthétique, elle est un véritable motif narratif : *« La Havane ne dessoûlait guère, les cabarets vibraient au rythme du cha-cha-cha, la mambo ensorcelait les noceurs et les rues grouillaient de trovaderos et soneros paumés en quête de gloire. »(p.8)*

La relation entre le discours narratif et l'art musical paraît frappante dans ce roman, c'est le dialogue du roman en tant que genre en prose avec les caractéristiques artistiques et stylistiques de la musique. Comment dès lors penser la relation entre ce roman contemporain et la musique ? Comment la musique y est-elle re/présentée ? Peut-on parler d'interférence et/ou de fusion entre les deux arts dans ce roman ?

C'est à travers cette problématique d'ensemble que nous tenterons d'analyser les dimensions esthétiques, narratives et symboliques de la musique dans Dieu n'habite pas La Havane, en interrogeant les modalités de son intégration dans la fiction littéraire. À travers un langage qui est lui-même *un instrument décoratif* (Barthes R. , 1972, p. 36), la méthode la plus adéquate, pour aborder ce thème, apparaît plus analytique. À cet effet, une approche stylistique permet d'étudier le langage poétique, le rythme et les figures de style utilisés pour évoquer la musique. En outre, afin d'explorer les différentes couches de la signification liée à cette relation triptyque entre fiction, musique et poésie, nous adoptons une approche sémiotique dont l'objet est d'étudier le système des signes linguistiques et sonores au sein de cette écriture prosaïque et poétique.

1. Une musique omniprésente dans le lexique et la construction narrative :

1.1. Une écriture à dimension thématique :

D'après Proust, chaque œuvre peut être perçue comme « *une grande construction musicale* », une « *majestueuse symphonie* » (Proust, 2008, p. 70). Alors comment déceler les traces de la musique quand elle est fusionnée à l'expression littéraire ? Béatrice Didier répond à cette interrogation en évoquant les diverses méthodes par lesquelles le romancier peut créer une œuvre musicale. Elle cite : « l'*attitude du musicien, des auditeurs, situation,* et le *« génie du lieu »* (Didier, 2006, p. 20). L'ensemble des procédés de cette allégation foisonne le texte de Khadra et s'entremêle dans *Dieu n'habite pas La Havane* sans aucune distinction nette.

L'écrivain construit un récit qui s'inscrit dans une esthétique fictionnelle double qui sillonne toute la composante structurelle interne et linguistique du texte. D'une part, la musique est thématiquement centrale : les personnages vivent, respirent, et même, souffrent au rythme du chant. D'autre part, elle agit sur la structure narrative et le rythme même de

l'écriture, influençant la syntaxe, les sonorités et les modalités d'écriture dans le texte.

1.2. Un récit porté par la figure du chanteur :

Sur le plan thématique, la présence de la musique se manifeste *« par référence aux musiciens réels ou fictifs* » (Gribenski, 2004, p. 120) et dès l'ouverture du roman, le personnage principal se présente et se décrit par des traits relatifs au chant dans une atmosphère excessivement marquée par la musicalité. Lisons ce début : « *Je m'appelle Juan del Monte Jonava et j'ai cinquante-neuf ans. Dans le métier, on me surnomme « Don Fuego » parce que je mets le feu dans les cabarets où je me produis. » (p.9)* Le héros n'est pas un homme qui chante pour vivre, il vit pour chanter : « *Chanter, c'est ma vie. Je suis une voix – ma tête, mes jambes, mes bras, mon cœur, mon ventre n'en sont que des accessoires de fortune.»(p.10)*

Le personnage Don Fuego est un vaniteux et un égocentrique : *« Don Fuego le crooner au charme immarcescible, le pyromane magique qui faisait vibrer les salles et frémir les femmes » (p.33),* un arrogant : *«Don Fuego, le souffle incendiaire des Caraïbes. » (p.10)* Cette voix masculine véhiculée par un '*Je'* s'identifie à la musique et place le lecteur dès le départ face à un récit identitaire cubain : « *Cuba est la patrie de la rumba et du son. C'est notre référence, notre identité, notre exception culturelle dans le monde » (p.14).*

Le culte de la musique, incarné par ce personnage, se révèle être un mécanisme de développement dans l'intrigue. En cryptant son identité et sa mémoire, et en mettant en place et en mouvement une série d'événements, le lecteur mesure le degré de son attachement à la musique et au chant : « *Un soir, dans une salle archibondée, j'avais assisté à un concert d'El barbaro del ritmo, l'inimitable Benny Moré. Quel choc ! Je venais de rencontrer mon prophète. »* (p.8) Cette amorce porte en elle une connotation musicale et renvoie le lecteur directement à une échelle différente, à côtoyer de nouveaux termes, non accoutumés et propres à la Havane et à sa musique et à ses chanteurs : « *Dans les années 1950, il m'emmenait écouter les rois du boléro, de la guajira, de la charanga…*

Défilaient dans les guinguettes assiégées Celia Cruz, Eduardo Davidson, Pérez Prado et toute une clique de musiciens chevronnés fabuleux. » (p.9)

Le ton est donné d'emblée. Des termes liés à la musique cubaine jalonnent le texte, immergeant le lecteur dans une ambiance sonore. Cette immersion n'est pas passive ; le lecteur est invité à *écouter* le texte, à capter ses harmonies, ses bruits, ses silences et ses envolées : « *Il faut me voir sur scène…. Lorsque je penche du buste en m'appuyant sur une jambe et en battant la mesure avec le bout de mon pied…, il arrive parfois à ces dames de tomber dans les pommes. »* (p.10)

L'importance de la musique dans les événements réside dans sa capacité à exprimer une forme de communication à travers les chansons invoquées. Le lecteur étranger à la culture cubaine lit et écoute, en message, ces airs inhabituels : « *Je fais une entrée fracassante à l'instant où les musiciens entament « Oye como va » ... ensuite, quand on enchaîne sur la rumba, ... un monsieur me demande de lui chanter «La negra tiene tumbao» ...Dans un dernier tour d'honneur, ... j'en profite pour clôturer la soirée avec « Guantanamera. »* (p.8)

De façon générale, il faut souligner ce côté visuel du chant. La référence musicale et graphique parcourt tout le texte, elle dispose son lexique et d'une manière répétée dans l'espace des pages. La présence des mots dans l'espace matériel marque le lecteur et se transforme en spectacle acoustique.

1.3. Chant et jeu d'amour :

Un amour fou est ressenti chez les personnages envers la musique et le chant : « - *Écoutez..., s'écrie Serena. Par la fenêtre ouverte, parmi le froissement des feuillages et les échos de la rue, nous parvient un souffle cosmique : quelqu'un joue de la trompette. La musique est si belle, si puissante et juste, qu'elle se répand sur le quartier tel un envoûtement.* » (p.74)

L'ensemble du roman est imbibé de la même agitation et de la même passion pour la musique : *« Sidérés, nous pivotons la tête de tous les côtés*

pour tenter de localiser l'endroit d'où provient la musique. Des frissons nous parcourent le corps,... ; en quelques minutes, toute la rue est dehors, tournée vers cette musique magnifique qui pénètre les chairs jusqu'aux fibres, qui prend aux tripes et qui remplit l'esprit de milliers d'étincelles. » (p.74)

Effectivement, la musique est un thème crucial dans ce texte, voire central, car il imprègne le texte du début à la fin. Le roman suggère, au début, une complémentarité profonde entre la musique et le personnage. Or, vers la fin, il annonce une tension en la présence de l'amour. D'entrée de jeu, l'amour d'une jeune fille, Mayensi, bouleverse l'être et les certitudes de Juan : *« Le séisme qui chamboule mon être et l'ensemble de mes certitudes. Ce que je ressens pour Mayensi, je ne l'ai jamais éprouvé avant ». (p.65)* En vérité, le coup de foudre est ce qui donne à ce récit son essence dramatique. La musique s'est estompée et elle est instantanément remplacée par l'étincelle de l'amour.

Ainsi, les valeurs initiales du personnage comme il les affirme : *« Si je ne chante pas, je meurs » (p.13), « Je suis incapable de me sentir vivant si je ne chante pas » (p.35),* s'effondrent aux dépends de l'amour ressenti. Il en est en dévouement complet et prêt au sacrifice *« je serais prêt à renier la musique si tu me le demandais ». (p.87)*

La rupture musicale est également évidente au niveau de la narration, où son rythme diminue et ralentit, toujours à cause de l'amour ou l'attention portée à Mayensi. La narrativité de l'amour n'est plus en accord avec la crédibilité qu'affichait le personnage précédemment envers le chant : *« Si j'avais à choisir entre me produire sous le plus grand chapiteau du monde ou passer dix minutes à la dévorer des yeux, je brûlerais le chapiteau rien que pour la voir entière en pleine lumière. » (p.47)* Ce rapport conflictuel avec le chant, plus complexe qu'harmonieux, apparait et disparaît au gré de l'humour de Mayensi : *«je suis plus heureux avec toi qu'au milieu d'un stade grouillant de fans... » (p.87)*

Face à ce paradoxe apparent, l'écrivain met en lumière la nature unique du lien entre amour et musique. Les deux instances se démentent mutuellement. Dans l'esprit de notre protagoniste, l'amour se révèle être

plus sentencieux que la musique. Elle perd de sa primauté pour se retrouver en deuxième position. En fait, la transposition des sensations musicales en sensations amoureuses permet d'évaluer plus précisément le rôle de la musique dans le texte. Mayensi n'est que la personnification de la musique. Elle possède dans cette fiction l'image de la fille emblématique du chant, car elle cherche à reproduire la même sensation dans un temps défini et délimité par la narration.

De plus, l'amour et la musique se distingueraient également sur un autre plan que thématique. Lors de la création de leur représentation dans le texte, ils se transforment en éléments clés pour rythmer ou déterminer l'enjeu entre l'espace et le temps.

1.4. Une structure narrative au rythme de l'amour et la chanson :

L'architecture du roman repose sur un enjeu entre le chant et le cadre spatio-temporel ; ce qui signifie que chaque période, chaque lieu à son propre sens et sa propre perception par rapport à la musique. L'évolution spatiale de l'histoire et la diversité des deux décors où se déroulent les scènes ne prennent en compte qu'un seul aspect : soit l'amour, soit la musique. Pour Juan, l'équation est la suivante : La Havane, un endroit chic qui représente la musique et l'absence totale de l'amour ; Casa Blanca, une bourgade des démunis qui n'incarne que la flamme de l'amour.

Le lieu dans le texte du roman portait le sens de la mobilité dans l'achèvement des événements. Chaque rencontre se termine toujours par une séparation, de sorte que le rythme émotionnel est substitué par un rythme musical et vice versa. Ces lieux sont sémiotiquement des figures de la musique. Béatrice Didier le démontre en affirmant que la description du lieu *« n'est elle-même qu'une figure de la musique. »* (Didier, 2006.)

Le déplacement ou l'échange entre les deux sensations est également respecté en termes de temps. La construction dynamique du temps, que ce soit en termes de lenteur ou de rapidité, était également liée à la perception du *Je*, le narrateur interne. Au départ, le bonheur est illustré par une cadence rapide ; ensuite, avec l'arrivée de Mayensi, la narration ralentit pour

exprimer l'asphyxie de la situation et finalement une conclusion hâtive dépourvue d'amour. Ainsi, bien que les instants de joie soient décrits brièvement et qu'ils constituent les deux tiers de l'existence du personnage principal, le narrateur s'étale sur ses périodes d'amour et de douleur pour les détailler.

Stendhal affirmait que la musique possédait le pouvoir de « *rappeler le bonheur »* (Opiela, 2015, p. 332), et la représentation du panorama musical comme le seul capital initial des personnages reflète toute la diversité des sensations sonores à travers l'expérience de l'amour, où le sentiment amoureux se mêle à l'émotion musicale. Cet effet marque chaque lieu et chaque instant dans l'acte d'écrire. Une structure conçue pour que la musique occupe le devant de la scène dans chaque lieu et l'amour n'est présent que pour combler son vide.

Le roman adopte un rythme non linéaire, proche des types de la musique cubaine comme le tempo ou le boléro dont le rythme est caractérisé par les ruptures et les répétitions.

2. Une relation triptyque entre fiction, musique et poésie :

2.1. La *musication* du texte littéraire :

La *musication* (Marteau, 2015, p. 30) est un concept désignant la musicalité propre à un poème. Dans ce texte, chaque vocable est une note : *C'était un jour merveilleux ; pas une fausse note ne chahutait notre ivresse*. *Nous sommes rentrés aux aurores, la tête crépitant de décibels (p.86),* et chaque portrait est une romance : *« Jamais un rire ne m'a paru/ aussi grandiose qu'une symphonie » (p.69)*. Juan vit comme ces notes, il transfère ses sensations à l'écriture. Il est défini par son rapport à la musique : « *Je suis une voix ; Sans la musique, je ne suis qu'un écho anonyme lâché dans le vent. Je n'ai plus de veines, et donc plus de sang ; je n'ai plus d'os pour tenir debout ni de face à voiler. » (p.32)* Ainsi, la musique pénètre l'esprit des personnages et imprègne l'écriture.

En effet, l'écriture est performative en ce sens, elle affiche une certaine exemption sonore. Une « *matière verbale silencieusement sonore* » (Ruwet, 1972, p. 53), disait, une matière sonore par interprétation.

L'écriture se consacre entièrement au rythme, à savoir « *l'arrangement du mouvement de la parole dans le langage et dans l'écriture.* » (Ruwet, 1972, p. 53) Elle s'apparente à une forme de prose musicale, où la syntaxe devient souffle, mesure, cadence. Elle est à la frontière entre narration et mélodie, où chaque mot est choisi autant pour son sens que pour sa sonorité.

On est en fait face à un texte poème, les phrases sont agencées comme des vers libres, mesurés ou métriques : *« Elle veut renaître pour de vrai…le plus dévoué de ses sujets. » (p.92)* L'écriture est sensible à cette musique cubaine comme le note Gribenski : « *Musique et littérature : l'association de ces deux mots suscite immédiatement de nouvelles associations – poésie, chant, rythme, voix, musicalité, mélodie, harmonie, timbre, chanson… »* (Gribenski, 2004, p. 111). Le texte est rimé, rythmé, il n'est que cadence et répétition tel un chant : *« Elle ne tient pas à m'écouter/ Elle veut juste que je m'en aille/ Comme je suis venu/ Que je passe mon chemin sans me retourner. » (p.126)* L'auteur offre aux lecteurs une vision et une audition. On utilise des méthodes plus raffinées et spécifiquement littéraires pour construire cet univers de la musique, comme la représentation du chant dans l'écrit, l'attention portée à la caractérisation des personnages par le son et la voix : « *Je suis une note.* » (p.32)

Noms, verbes et adjectifs relatifs à l'ouïe envahissent et rythment l'écriture. La plupart du temps, le lecteur est dirigé vers cette thématique de l'ouïe, à entendre la vie des personnages d'une oreille attentive. S'ajoute à cette thématique, celle de la vue. L'auteur cultive tous les sons naturels et les présente à l'imagination : « *Le public m'a réclamé à gorge déployée ; il a scandé mon nom en tapant des pieds et des mains pour que je revienne sur scène. » (p.95)* La musique nécessite en ce cas « *des notes lexicographiques, des discours sur le silence, la hauteur, la longueur, le mouvement, la nuance, l'instrumentation, enfin l'exécution… elle est en discours.* » (Dotoli, 2016, p. 102) En effet, elle est présente par un lexique musical qui étoile l'ensemble du roman et par des termes techniques : « *Un soir de mars, à l'entrepôt, tandis que les musiciens rangeaient leurs instruments, Vava s'est mis à improviser un morceau avec sa guitare. Son*

jeu nous a estomaqués. Je me suis surpris à l'accompagner, d'abord avec des lalala, ensuite, les mots ont pris chair au rythme des notes. » (p.121) Elle est présente à travers des rythmes et des effets de refrain marquant les passages comme autant d'échos sonores. La vibration du texte crée un effet d'attachement entre le lecteur et la fiction : « *Quand il chante Don Fuego/ Tout autour devient beau/ Et les femmes en émoi/Lui tombent dans les bras.* » (p.96)

L'auteur cherche ainsi à donner une forme graphique au son : les phrases imitent les crescendos, les ralentis, les suspensions propres à la musique. Cette prose musicale fait appel à l'imagination auditive du lecteur. Il s'agit de proposer une musique véritablement inédite, celle typique des Caraïbes et une conception, mais une conception en mouvement sonore : *Il n'y a qu'un seul être sur terre capable d'arracher à un instrument de musique des sons aussi bouleversants que les sanglots du Seigneur : Panchito. (p.73/74)*

L'écrivain note de la simple bribe aux éclats des voix stridentes, du souffle du vent au bruit du ressac des vagues pour titiller l'imagination. Et tout est musique pure pour Juan dans ses moments de joie et tristesse : *Tout est musique pour moi, même le staccato de mes chaussures sur le trottoir.* (p.16). Le bruissement du vent, le claquement des vagues, les voix chantantes suivent les mouvements de l'âme angoissée : *Le halètement des vagues a quelque chose d'abrutissant. D'habitude, j'aime le fracas des flots qui se brisent contre le béton … Ce soir, n'importe quelle symphonie résonnerait en moi telle une huée.* (p.16)

L'auteur a créé un texte qui va au-delà de ces vers qui le rythment, il conçoit ainsi un roman qui dépasse la simple narration pour devenir une forme de *« livre partition. »* (Calle-Gruber & Coste, 2025, p. 15) Tout simplement, une harmonie, une consonance, une résonance, une symphonie est inscrite sur les pages.

2.2. Poésie et langage :

Pieds, rime, rythme, cadence, césure, hémistiche, strophe, des techniques qui furent la propriété exclusive de la poésie, et qui restèrent

longtemps une constante dans sa formation : *« Quand il chante Don Fuego/Les dieux se mettent au repos/Et dans le silence aux abois/On n'entend que sa voix. (p.121-122)*

Le passage de l'écriture poétique vers le chant et la musique est créateur de sens selon Charles Bonn : « *ce passage deviendra ainsi, dans une confusion voulue du signifiant et du signifié, créateur à son tour d'une nouvelle ambiguïté-matrice de sens* (Bonn, 1982, p. 8). Ainsi joue le roman sur le visuel du chant, sur l'apparence des mots dans l'espace de la page, sur une syntaxe fragmentée proche du vers métrique. Lisons cet extrait comme une strophe· :

« *…et, pour la première fois depuis longtemps, / j'ai senti un souffle ardent essorer ma chair.» (p.48), /*

Une ressemblance saisissante avec ces vers de Baudelaire :

« La musique …
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir ! » (Baudelaire, 2004, p. 95)

L'investissement du roman dans ses techniques poétiques et dans un glossaire musical lui a donné un caractère dialogique avec la versification. Le texte cherche à épouser la cadence et le rythme des sons à travers les *syllabes, les* mots, les phrases et le style. Mais le langage n'est pas capable de tout dire de la musique, notamment la sensation qu'elle procure. Balzac affirme que la musique dit tout sans décrire, mais ce que peignent les écrivains « *est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethowen est infini.*» (Jamain, 2005, p. 180)

Loin d'effacer la prose, la musique et la poésie en révèlent le potentiel caché de la fiction. Yasmina Khadra semble alors proposer une poétique nouvelle, où fiction, musique et poésie s'éclairent mutuellement.

2.3. Une esthétique romanesque influencée par les sons :

Les figures sonores, d'insistances ou d'amplification sont abondantes. Cet extrait en prose condense toute l'anaphore qui résonne tel un refrain dans toute l'œuvre : *Aucune peine, aucune épreuve, aucun sortilège ne me*

ferait souffrir maintenant que Mayensi est revenue pour moi. (p.82) Et examinons cette fusion entre gradation ascendante et parallélisme : *« Ce que je voulais, ce que j'espérais, ce dont je rêvais sans répit, c'était de me produire sur la plus grande scène de la terre. »* (p.66) L'écriture est dans un mouvement de répétition harmonisée et agréable.

Et toujours au rythme du *'M'*et des sons 'é' et 'i' du nom de Mayensi, entre allitérations et assonances, Don Fuego se dit une légende : *« Lorsque le rideau s'est levé et que j'ai vu Mayensi, au milieu des membres de ma famille, m'épier dans la lumière tamisée, je me suis emparé du micro et j'ai libéré ma voix comme on rend l'âme pour renaître à la légende. » (p.73)*

L'écrivain souligne avec raison l'effet sur les personnages quand la musique les absorbe complètement à travers des images anaphoriques et de gradation ascendante qui accentuent le volume de l'air musical : *« Nous quittons la table et sortons de la maison, aspirés par un gigantesque aimant. L'air apaisé du dehors se veut tapis volant pour porter chaque note qui monte, monte, monte très haut aviver le scintillement des étoiles. » (p.74)*

Bref, ce qui est affirmé par Beate Becher à propos de l'écriture de Yasmina Khadra, « *…elle est directe, elle dit tout, sans faut semblant. Elle est le contraire d'une écriture poétique, les mots n'ont pas la fonction de faire surgir quelque chose qui se cacherait au-dessous, ils disent ce qu'ils disent, ils décrivent ce qu'il faut démonter. Sans ornement, sans enjolivement, sans détour, sans recours à l'élégance, Yasmina Khadra réussit à rendre ses paroles transparentes à l'extrême »* (Burtscher Bechter, 2001, p. 39), se trouve complètement infidèle au style du roman.

2.4. La musique, une expression humaine déifiée :

« *Lorsque je tiens un micro dans mon poing, j'accède d'office au nirvana. » (p.9)* La métaphore musicale envahit progressivement le texte : le chant devient la voix de l'âme et un langage sacré. L'écriture s'apparente à une célébration d'une spiritualité sans religion. On retrouve ici une vision très proche de celle de Béatrice Didier qui disait que la musique « *est sacrée, profondément religieuse…Par elle la communication avec le divin s'opère.* » (Didier, 2006.) Chez Khadra, elle prend ce rôle d'élévation pour

les personnages : « *Le trompettiste, que la nuit couve précieusement, souffle dans son instrument comme souffle l'âme dans les corps inertes pour les ramener à la vie... comme si Dieu lui-même nous touchait de sa grâce.* » *(p.74)*

Et si Roland Barthes soutenait qu' «*il en est de la musique comme des autres arts, y compris la littérature : la forme la plus haute de l'expression artistique est du côté de la littérature* » (Barthes R. , 1957, p. 158), la musique dans ce texte se fait partition d'âme ; chaque mot touchant à l'intime, au spirituel, à la transcendance. La musique, dans ce roman, n'est pas qu'un art : elle est présence absolue et elle est quasi divine. Elle capitule l'essence de l'être, le seul rempart contre le vide, l'oubli et l'oppression. Dans La Havane cubaine littéraire, tout est chant, un monde où l'art remplace la religion. Khadra fait ainsi de la musique un élément fondateur d'une identité et d'une religion.

Conclusion:

Est-ce que Yasmina Khadra, à travers *Dieu n'habite pas La Havane,* se contente-t-il de nous raconter une histoire ? Non. En fait, ce roman représente un travail de création double, fictive du récit, et musicale de l'écriture. Il fusionne musique et fiction et propose une expérience esthétique totalement différente. Et qu'est-ce qui rend son langage différent ?

Les éléments hautement complexes, formels et entrelacés se combinent pour créer une belle forme littéraire, un style poétique, musical et narratif à la fois. Sur le plan thématique, la musique joue un rôle majeur dans les événements en tant que moyen de vie et de survie pour les personnages. Ces derniers ont les traits de la musique, ils sont définis comme des voix ou des notes. La musique est aussi le langage alternatif pour représenter l'amour, le temps et l'espace. Elle est le croisement du patent et du latent, du visible et du fictif, du sonore et du scriptural. Et étant donné que « *Le symbole est un essai de définition de toute réalité abstraite* » (Beigbeder, 1957, p. 5), la musique incarne et symbolise dans ce texte une divinité à part entière à la Havane.

Au fond, un renvoi référentiel attire le lecteur vers La Havane. Un renvoi qui veut joindre l'écriture au son afin de proposer un chant tracé et une sonorité graphique. Des effets musicaux sont traduits en mots, et une sémantique est mise au service de l'acoustique. La musique, la poésie et le roman s'entrelacent et forment un poème narratif et une figure allégorique de la création artistique.

Finalement, ce roman contemporain algérien d'expression française s'ouvre au reste du monde. La musique est sa manifestation, elle est l'aspect culturel d'une société autre que maghrébine. Elle procure aux lecteurs une perception nouvelle et différente qui abolit les frontières entre le roman et les autres formes d'arts. Elle prédomine la fiction et la poésie dans une relation conflictuelle au sein du texte de Khadra.

Liste Bibliographique :

- **Livres :**

- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques [1953],* Paris, Édition du Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies.* Paris, Seuil.
- Baudelaire, C. (2004). *Les fleurs du mal.* Paris, POCHET.
- Beigbeder, O. (1975). *La symbolique.* Paris, coll. « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France.
- Blanckeman, B. (2002). *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain.* Paris, Prétexte éditeur.
- Khadra, Y. (2016). *Dieu n'habite pas La Havane.* Paris, éd. JULLIARD.
- Khadra, Y. (2001). *L'Ecrivain* (éd. JULLIAD). Paris, POCKET.
- Metterand, H. (1987). *Le regard et le signe.* Paris, PUF.
- Opiela, A. (2015). *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval.* Paris, Honoré Champion.
- Proust, M. (2008). *La Prisonnière.* Paris, Le Livre de Poche
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie.* Paris, Le Seuil.

- **Thèses :**

- Bendib, S. (2023). *La construction figurale et la dimension représentative du sacré dans l'espace fictionnel. Le cas de Yasmina Khadra*,Thèse de doctorat en Science, Option Sciences du Texte Littéraire, Sous la direction du Professeur Benslimane Radia, Université Alger 2.
- Bonn, C. (1982). Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits, Thèse de doctorat

d'Etat, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, v 5. Université de Bordeaux 3.

- **Périodiques :**

- Burtscher Bechter, B. (2001). roman blanc, écrit (ure) noir(e) chez Yasmina Khadra. Dans S. l. BONN, *Etudes littéraires maghrébines N°15: Algérie : Nouvelles écritures.* Paris, L'Harmattan.
- Calle-Gruber, M., & Coste, M. (2025). *Sortie du livre « Michel Butor en musique »*. Archipel Butor: https://www.archipel-butor.fr/sortie-du-livre-michel-butor-en-musique/
- Didier, B. (2006). *George Sand et l'imaginaire de la musique.* Presses universitaires de Caen, pp. 215-223. https://books.openedition.org/puc/9822?lang=fr
- Dotoli, G. (2016). Les mots de la musique. *La langue française et le marché des arts : Poésie, musique, arts et entreprise* Paris, Hermann Editeurs. pp. 99-125.
- Gribenski, M. (2004). *Littérature et musique.* Labyrinthe: http://journals.openedition.org/labyrinthe/246, pp.111-130 ; DOI : https://doi.org/10.4000/labyrinthe.246
- Jamain, C. (2005). *Balzac et la musique*. IDÉE DE LA VOIX, pp.177-194. https://books.openedition.org/pur/30884?lang=fr
- Marteau, F. (1015). Dans le secret de la rencontre : reflexion profanes sur la mise en musique d'un poème. *Le choix d'un poème : La poésie saisie par la musique*. Rennes : PUR, pp. 29-45.
- Hamon, P. (2008). La littérature, un « magasin d'images ». *Nouveau Monde éditions | Sociétés & Représentations /1, n°25,* pp. 219-232. www. cairn.info