



**Université Mohamed Khider de Biskra**

Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et des Langues Etrangères  
Filière de Français

**AUCTORIALITE ET  
INTERTEXTUALITE DANS  
« *LA DERNIERE NUIT DU RAIS* » DE  
YASMINA KHADRA**

Mémoire élaboré en vue d'obtenir le diplôme de Master  
Option : Langues, littératures et cultures d'expression française

Présenté par : Ibtissem GUENDOUZ

Sous la direction de : Dr. Aziza BENZID

Année académique : 2016/2017



## **Remerciements**

*Mes remerciements vont à Dieu tout puissant pour m'avoir donnée la force de réaliser ce mémoire.*

*Mes chaleureux remerciements, ma sincère gratitude et ma reconnaissance vont, tout d'abord, à mes parents que leur amour et leur soutien restent un port de sécurité et de sérénité dans ma vie, dans les meilleurs et les pires moments.*

*Je tiens également, à remercier la directrice de ce mémoire, Madame Benzid Aziza pour l'intérêt qu'elle a accordé à ce travail et pour ses conseils avisés, je lui suis très reconnaissante pour sa constante disponibilité et son aide précieuse.*

*Je voudrais témoigner toute ma gratitude à Madame Guettafi Sibem pour ses conseils, ses remarques et sa générosité.*

*J'exprime également ma profonde gratitude à mes enseignants à l'université de Mohamed Khider -Biskra-, principalement Mme. Bellaçereg Nassima, M. Khider, Mme. Ouamane, M. Hammouda et Mme Bejaoui.*

*Ma gratitude et ma profonde reconnaissance sont adressées aussi aux membres du jury qui vont prendre la peine d'évaluer mon travail.*

*Je suis enfin reconnaissante à l'appui de tous mes collègues et mes amis*

## Dédicace

*A*

*Ma mère et mon père*

*Mes frères et mes sœurs*

*Toute ma famille surtout ma tante Farida*

*Et surtout à mon amie intime **Goudjil Chérine***

*Et à tous ceux qui, par un mot, m'ont donnée la force de continuer.*

## TABLE DES MATIERES

Remerciements

Dédicace

<b>INTRODUCTION</b> .....	06
<b>CHAPITRE I : Autour de l'auctorialité et l'ethos : éléments d'analyse</b> .....	11
I.1. Auctorialité : notions et acceptions .....	12
I.1.1. Entre auteur, autorité et auctorialité .....	12
I.1.2. Auteur implicite, scénographie auctoriale et posture .....	16
I.1.3. Ethos : de la rhétorique aux champs littéraires et linguistiques	18
I.2. De l'ethos du personnage à l'ethos de l'auteur .....	23
I.2.1. Contexte et cotexte du roman .....	23
I.2.2. L'ethos du personnage à travers l'énonciation .....	26
I.2.3. Khadra : être empirique vs Kadhafi : personnage fictif...	31
<b>CHAPITRE II : la singularité de l'écriture de Khadra</b> .....	35
II.1. Ecriture et caractéristiques .....	36
II.1.1. Le réel : source d'inspiration khadrine .....	36
II.1.2. La poétique du tragique chez Khadra .....	39
II.1.3. L'intertextualité : notion en mouvement.....	41
II.2. Pratiques intertextuelles dans le roman .....	45
II.2.1. Référence, citation, et allusion .....	45
II.2.2. Intertextualité titrologique .....	50
II.2.3. Intertextualité narrative .....	53
<b>CONCLUSION</b> .....	59
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	62
<b>ANNEXE</b> .....	67

# INTRODUCTION

*« L'homme est à la source de l'œuvre, mais ce qu'est cet homme ne peut être saisi que dans l'œuvre. »*

**Dominique Fernandez**

Depuis les années 1980, la littérature francophone connaît un essor considérable, marquée par une production grandissante, car elle se caractérise par une réception étendue chez les lecteurs, dépassant même les frontières de la France et des pays francophones. C'est grâce aux nombreux travaux de recherche réalisés sur cette littérature que des œuvres ont reçus, au cours des dernières années, plusieurs récompenses institutionnelles et littéraires.

Suivant cette optique, nous nous inscrivons dans le domaine de la littérature algérienne d'expression française et nous nous intéressons à l'un de ces écrivains majeurs: Yasmina Khadra qui a pu marquer son nom au sein du paysage littéraire algérien et même à l'échelle mondiale, grâce à la traduction de ses romans dans plus de 30 langues et d'ailleurs certaines d'entre elles ont fait des best-sellers au USA et en France, ce qui nous a motivés à choisir son avant dernier roman *La dernière nuit du rais* pour l'étudier.

Un roman de Yasmina Khadra est toujours *un événement*, mais *La dernière nuit du Rais* l'est encore plus parce que l'écrivain met en scène l'ex-dirigeant libyen Mouammar Kadhafi en évoquant ses derniers moments au cours de la nuit du 19 et 20 novembre 2011, où le *Frère Guide* est assassiné par les rebelles dans les environs de Syrte au terme d'une guerre civile sanglante.

En effet, ces dernières heures sont l'occasion pour le bédouin et le militaire de faire un bilan rétrospectif de sa vie, en révélant quelques secrets essentiels qui fondent ses besoins pathologiques: le besoin de séduire et de posséder les femmes et le besoin de dominer les hommes.

Khadra prend, ici, la plume à la première personne du singulier comme si c'est le Rais lui-même qui raconte en direct ce qu'il vit et ressent, c'est ce qui nous a marqués lors de la première lecture du roman également, les ressemblances de quelques passages ou citations avec des autres dehors ainsi que

proche du titre et la narration de ce roman avec celui de Victor Hugo, par conséquence, nous adoptons pour notre recherche l'intitulé suivant: Auctorialité et intertextualité dans *La dernière nuit du Rais* de Yasmina Khadra.

D'une part, l'auctorialité désigne l'image, voire la position de l'auteur mise en jeu par rapport à son texte comme le montre le passage suivant : « *parler de l'auctorialité d'un auteur, c'est donc poser la question de son statut dans l'écriture, la notion d'auctorialité consiste donc à envisager l'auteur comme une instance de régulation du texte, en dehors de toute prétention à déterminer le sens. Parler alors de l'auctorialité présente dans un discours (littéraire ou non) <sup>1</sup>»*. D'après Gallinari, parlant de l'auctorialité intègre la notion d'éthos, cette notion qui a été reprise par l'analyse de discours en se basant sur des anciens traités de rhétorique.

D'autre part, lors de la production du texte littéraire, un écrivain ne se réfère pas seulement à la réalité, mais aussi, aux textes précédents, donc le texte littéraire devient un carrefour et un lieu de rencontre de déjà-dit et déjà-vu, qui se manifeste par *l'intertextualité*.

D'ailleurs, l'intertextualité consiste à déceler les traces d'un texte lu dans un autre, d'après Julia Kristeva, le texte se construit comme une mosaïque de citations, c'est-à-dire il y a des relations qui nouent les textes entre eux, s'interpénètrent et influent l'un sur l'autre, autrement dit, un texte n'est jamais vierge, autrement dit, dans chaque texte, il y'a d'autres textes, par conséquence, l'intertextualité sera *la mémoire des œuvres*<sup>2</sup>.

Par conséquence, ces constatations nous amènent à formuler notre problématique de la façon suivante :

---

<sup>1</sup> GALLINARI, Mellianro Mendes, *La clause auteur : l'écrivain, l'éthos et le discours littéraire*, disponible sur: <http://aad.revues.org/663>, consulté le : 12 novembre 2016.

<sup>2</sup> TIPHAINE, Samyault, *L'intertextualité*, Nathan, Paris, 2004, p. 33.



Dans quelle mesure, l'image de l'auteur (l'auctorialité) se présente-elle dans le roman ? L'intertextualité peut-elle être une manifestation de l'auctorialité ?

Afin de répondre à notre problématique, nous proposons les hypothèses suivantes :

- L'auctorialité se réaliserait à travers des éléments biographiques de l'auteur et un style d'écriture particulier.
- Le rapport intertextuel du roman de Khadra avec *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo, pourrait être un signe de la présence de l'image de l'auteur.

De plus, à travers cette étude, nous cherchons à démontrer la présence implicite de l'image de l'auteur dans la fiction, et également élucider le rapport intertextuel du roman de Yasmina Khadra avec d'autres textes, mais précisément avec celui d'Hugo, à travers les différentes formes de l'intertextualité ainsi que le rapport de l'intertextualité avec la notion de base *l'auctorialité*.

En effet, pour mener à bien notre étude nous envisageons une méthode analytique basée sur le texte lui-même et nous aurons recours à trois approches qui semblent les plus adéquates pour établir notre recherche : une approche biographique, une approche narratologique et une autre intertextuelle.

Premièrement, l'approche narratologique : le terme de « *narratologie* » est d'abord proposé par Tzvetan Todorov en 1969, repris plus tard par Gérard Genette qui a approfondi les recherches portant sur cette approche<sup>3</sup>, cette dernière consiste à analyser le texte avec son co-texte.

En effet, Louis Hebert le souligne « *la narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire narrée dans les textes, à la structure du récit, c'est-à-dire de la narration qui est faite*

---

<sup>3</sup> IBO, Lydie, *Approche comparative de la narratologie et de la sémiotique narrative*, disponible sur : <http://greenstone.lecames.org/collect/revu/index/assoc/>, consulté le : 19 novembre 2016.

de l'histoire, et aux interactions dynamiques entre ces deux structures <sup>4</sup>». C'est ce que nous allons faire lors de cette analyse, décortiquer les éléments narratifs et textuels du texte afin de démontrer la présence implicite de l'image de l'auteur dans le texte.

Deuxièmement, l'approche biographique qui nous permet de faire recours à des éléments de la biographie de l'auteur pour les lier à ceux du personnage protagoniste. Dernièrement, nous optons pour l'approche intertextuelle qui nous permet de déceler des liens intimes et étroits avec *Le dernier jour d'un condamné* d'*Hugo* et d'autres textes à travers les différentes formes de l'intertextualité.

En outre, notre travail de recherche s'articulera autour de deux chapitres, dont le premier s'intitule : autour de l'auctorialité et l'ethos : éléments d'analyse, dans ce chapitre, nous allons, tout d'abord, clarifier le terme de l'auctorialité et le prendre comme objet central de la recherche avec la notion de l'auteur et l'autorité, encore les notions « scénographie auctoriale », « l'auteur implicite », « posture » et « ethos », par la suite nous allons analyser l'énonciation dans le texte et les éléments qui unissent le personnage et l'auteur pour démontrer la présence de l'image de l'auteur.

Ensuite dans le deuxième chapitre qui s'intitule : la singularité de l'écriture de Khadra, nous allons tout d'abord étudier le réel comme une source d'inspiration, le tragique et l'intertextualité comme forme d'écriture connues chez Khadra, par la suite nous allons projeter la lumière sur le terme d'intertextualité avec ses différentes formes, en faisant l'analyse avec trois formes: la référence, la citation et l'allusion.

---

<sup>4</sup> HEBERT, Luis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, Université de Québec, Canada, 2013, p. 40.

Egalement nous allons approcher notre corpus avec celui de Victor Hugo au niveau titrologique et narratif en essayant de décortiquer les différents éléments intertextuels présents entre ces deux romans.

Arrivé à la fin de notre travail de recherche, une conclusion s'impose pour clore ce mémoire où il sera question d'une évaluation de notre travail et une vérification de la validité de nos hypothèses de recherche.

# CHAPITRE I

## Autour de l'auctorialité et l'ethos : éléments d'analyse

*« De toute œuvre, qu'elle soit, chétive ou illustre, se  
dégage une figure, celle de l'écrivain. »*

*Victor Hugo*

Dans ce présent chapitre, nous allons aborder la notion de l'*auctorialité* qui est toujours liée avec deux notions principales, à savoir, l'autorité et l'auteur qui se confondent souvent avec la scénographie auctoriale, la posture et l'ethos. En plus, nous allons essayer d'identifier l'image de l'auteur en se basant sur des éléments textuels comme l'énonciation du personnage pour identifier l'ethos du personnage et par la suite l'ethos de l'auteur par les éléments biographiques de Yasmina Khadra qui ressemblent à ceux du protagoniste.

## **I.1. L'auctorialité : notions et acceptions**

### **I.1.1. Entre auteur, autorité et auctorialité**

L'auteur est celui qui donne naissance au texte par l'acte de l'écriture, et le fait vivre en le communiquant au monde par la publication et c'est aux lecteurs de le rendre éternel par le biais de l'acte de lecture, l'auteur n'est nullement situé en marge du discours littéraire et même le sens du discours est inséparable de son auteur, il est donc, l'une des questions les plus évoquées dans les études littéraires.

Par ailleurs, il est l'âme qui inspire le texte, lui donne sa substance et détermine sa signification, il est l'autorité absolue du texte : c'est son imagination, ses idées et ses soucis qui sont transmits dans le texte. Dans le dictionnaire Larousse : l'auteur est le créateur, le réalisateur d'une chose et le responsable d'un acte, ce mot vient du latin *auctor* dans le sens de celui qui augmente la confiance, c'est le garant à la différence de l'écrivain qui est spécifiquement le créateur d'une œuvre littéraire et artistique<sup>1</sup>. Presque la même définition donnée dans le dictionnaire du littéraire

*L'auteur d'un texte est celui qui l'a écrit, aussi bien en littérature qu'en tout autre domaine [...] auteur se distingue d'écrivain, qui concerne la littérature seule [...] auteur, par son étymologie, se rattache au latin auctor, dérivé du verbe*

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire LAROUSSE*, Larousse, 2006, p. 130.

*audeo (augmenter, garantir). Au Moyen âge ce mot réfère à l'autorité et désigne le grand auteur qui a une crédibilité considérable, par exemple Aristote ou les pères de l'église <sup>2</sup>.*

De ce fait, l'auteur est une présence importante à la création des œuvres littéraires, il en assume la responsabilité, il est presque impossible « *de reconnaître un objet de lecture lorsqu'il est détaché de ce "fantôme", quelquefois révélé à l'avance, quelquefois fabriqué par la lecture elle-même, qu'est l'auteur. Généralement, son absence finit par générer une sensation d'inconfort <sup>3</sup>.* ».

Parlant de l'auteur, revient à penser à son statut dans un monde qui change constamment dont les avis des théoriciens et des critiques, se diffèrent d'un théoricien à un autre, d'une époque à une autre et d'un courant à un autre.

D'un côté, il y en a qui est avec la pertinence de sa connaissance et de son intention pour déterminer la signification de l'œuvre et de bien comprendre et analyser le contenu, à titre d'exemple : les intentionnalistes, Lanson et Sainte Beuve. D'un autre côté, il y en a qui ont remis en question la position de l'auteur, ils ont déconstruit la notion de l'auteur en tant qu'un élément *organisateur* du texte, alors, ils ont proclamé la disparition de l'auteur, ce dernier ne devient qu'un sujet contenu dans une *clôture* textuelle, à titre d'exemple : Proust dans son *Contre Sainte Beuve*, Michel Foucault dans *Qu'est ce qu'un auteur* <sup>4</sup> ?, et Roland Barthes dans *La mort de l'auteur* <sup>5</sup>.

D'autre part, au sens premier du terme, le concept d'autorité a deux acceptions différentes : d'un sens, elle signifie, selon l'une des définitions

---

<sup>2</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p.p. 40-41.

<sup>3</sup> GALLINARI, Mellianro Mendes, *La clause auteur : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire*, disponible sur : <http://aad.revues.org/663>, consulté le : 12 novembre 2016.

<sup>4</sup> Article de Michel Foucault publié conférence donnée devant la Société française de philosophie, la version du texte connu dans le monde anglo-saxon : "What is an author?" provient d'une conférence donnée à l'université de Buffalo et s'est trouvé imprimé dans *Textual Strategies*, mais il y a quelques différences entre les deux textes.

<sup>5</sup> Article de Roland Barthes publié pour la première fois en 1968.

données par *Larousse*, le pouvoir, reconnu ou non, d'autre sens le terme d'autorité comprend aussi l'idée de quelque chose que l'on peut posséder plus ou moins, quelque chose que l'on peut s'efforcer d'atteindre<sup>6</sup>.

Dans « *Qu'est-ce qu'un auteur ? Généalogie de l'autorité* », Antoine Compagnon souligne que « *auteur* » et « *autorité* » sont liés à travers leurs étymologies *auctor* et *auctoritas* qui se renvoient à la racine indo-iranienne d'*aug-* qui désigne « *la force, notamment divine* », ou notamment, « *un pouvoir d'une nature et d'une efficacité particulières, un attribut que détiennent les dieux*<sup>7</sup> ». Compagnon explique aussi qu'en Grèce ancienne, l'auteur avait une autorité divine, il avait le statut de « *maître de vérité* » puisque c'était les dieux qui parlaient à travers lui<sup>8</sup>.

De sa part, la *figure* auctoriale est présente comme une nécessité à la lecture, le lecteur recherche spontanément à percevoir celui qui, a écrit le texte, Barthe souligne « *dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienné*<sup>9</sup> ».

Alors, nous remarquons que quoiqu'il soit le degré de la neutralité et l'objectivité de l'auteur, *une figure* apparaît explicitement ou implicitement qui renvoie à son image « *l'écrivain n'est pas l'homme, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'œuvre*<sup>10</sup> », c'est Hugo qui a parlé pour la première fois du concept « *figure* », selon lui, l'écrivain n'est pas l'homme, l'être réel mais c'est l'image de lui qui se dégage d'après son texte. Il stipule, encore, que dans le romantisme, l'importance n'est pas donnée à l'œuvre-objet mais plutôt, elle est liée au sujet de

---

<sup>6</sup> *Dictionnaire LAROUSSE*, Larousse, Paris, 2006, p. 134.

<sup>7</sup> COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours à l'Université de Paris IV-Sorbonne UFR de Littérature française et comparée, disponible sur : [http : // www.fabula.org/compagnon/auteur7.php](http://www.fabula.org/compagnon/auteur7.php), consulté le : 17 décembre 2016.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 45.

<sup>10</sup> Hugo in DIAZ, José-luis, *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 4.

la littérature : l'auteur biographique, on s'intéresse par sa vie personnelle, pour expliquer l'œuvre littéraire<sup>11</sup>.

En effet, étudier l'auctorialité présente dans un texte littéraire ou non, consiste à chercher l'image de l'auteur mise en jeu, cette dernière n'est pas facile à cerner parce qu'elle est attachée à l'auteur qui se confond, parfois, avec le narrateur ou le personnage

*Parler de l'auctorialité présente dans un discours littéraire ou non consisterait à dire quelle est la définition ou l'image de l'auteur mise en jeu, jeu complexe parce que l'auteur finit par être un personnage, une construction socio-historique. ... il faut élucider comment l'auctorialité ou la notion de l'image de l'auteur naît au cœur d'un processus complexe d'énonciation (littéraire ou non) à partir de contrats tacites de communication<sup>12</sup>.*

En fait pour comprendre l'auctorialité de l'écrivain, il faut prendre en considération le contexte social, idéologique et esthétique de l'œuvre, ainsi que la matérialité du discours et les indices de l'énonciation, au même temps, il faut prendre en compte le lecteur qui participe à la construction du sens du texte, donc, l'auctorialité naît au cœur d'un système d'énonciation, à partir de contrats implicites de communication entre l'auteur et le lecteur.

Par conséquent, la figure auctoriale est le fruit d'une convention entre l'instance de la production et celle de réception du texte, Gallinari déclare que :

*l'auctorialité est une sorte de clause particulière du contrat complexe de communication qu'un individu social « propose » (sur un mode qui n'est pas nécessairement conscient) à son auditoire dans son activité de production discursive .on peut lire cette clause et construire le figure auctoriale (souvent*

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> GALLINARI, Melliandro, Mendes, *Op. cit.*



*tacite) à travers les éléments discursifs et linguistiques dont se composent le discours<sup>13</sup>.*

De surcroît, les théoriciens partagent l'idée que, dans sa globalité, l'auctorialité renvoie à l'image de l'auteur à travers son texte, mais le concept utilisé est différent d'un théoricien à un autre, Booth et Ruth Amossy utilisent « *auteur implicite* », José Luis Diaz parle de *scénographie auctoriale*, Bourdieu opte pour la notion « *posture* » et Dominique Maingueneau préfère la notion de *l'ethos*.

### **I.1.2. Auteur implicite, scénographie auctoriale et posture**

La notion d'image d'auteur s'attache à « *auteur implicite<sup>14</sup>* », l'idée de Booth est que se manifeste dans le texte une figure implicite d'auteur distingue de l'auteur empirique et du narrateur fictionnel. Selon lui : chaque lecteur se fait une image de l'auteur du texte qu'il lit, que ce soit par les faits discursifs ou par des connaissances biographiques, antérieurs à la lecture comme le souligne Darby David 2001 « *un auteur implicite est le produit de négociations entre les royaumes intratextuels et extratextuels<sup>15</sup>* ».

En effet, chaque lecteur possède plus ou moins des informations sur l'écrivain voir sur la personne civile, qu'il peut croiser avec les données textuelles dans son portrait de l'auteur implicite.

Dans un article, paru en 2002 dans la revue *Sprachkunst*, Sandra Heinen définit l'auteur implicite comme une inférence reposant sur un texte donné, elle propose de comprendre la notion d'auteur implicite comme l'image d'un auteur qui se font les lecteurs lorsqu'ils lisent un ou plusieurs de ses textes en tenant compte de toutes les informations disponibles à son sujet.

---

<sup>13</sup> GALLINARI, Melliandro, Mendes, *Op. cit.*

<sup>14</sup> Notion proposée par Booth en 1961.

<sup>15</sup> DARBY, David, in MEIZOZ, Jérôme, *Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur*, disponible sur : <https://aad.revues.org/667>, consulté le : 16 novembre 2016.

De plus, dans son ouvrage « *L'écrivain imaginaire* », José Luis Diaz influencé par *les fonctions de l'auteur* de Michel Foucault, a fait la distinction entre les divers niveaux de l'auteur : l'auteur réel qui est la personne de la vie quotidienne qui a une identité civile, un domicile et une biographie, l'auteur textuel qui est l'auteur du livre, où son nom apparaît sur la première page de couverture, et le sujet du texte qui adopte un style et une manière de s'adresser au lecteur, dernièrement, l'écrivain imaginaire qui est l'auteur tel qu'il se figure et se représente dans son texte<sup>16</sup>.

D'ailleurs, dans un entretien avec José Luis Diaz<sup>17</sup>, ce dernier affirme que la notion de scénographie auctoriale, fonctionne, d'abord au plan de l'écrivain imaginaire, il ne l'a pas liée à la mise en texte, le style, le choix générique et le dispositif énonciatif, mais plutôt, il l'a liée à l'image de soi proposée et des postures adoptées, donc elle n'est pas question seulement de comment écrire ? Comment poser sa voix ? Quel genre choisi ? Mais plutôt la question : qui être en tant qu'écrivain sur la scène littéraire et qui être en tant que homme.

Quant à la notion de *posture*, elle est proposée pour la première fois par Michel Bourdieu, en 1992, lors de ses recherches dans le domaine du champ littéraire, selon Barthes « *l'orateur énonce une information et en même temps, il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela*<sup>18</sup> ». D'après Alain Viala, la notion de posture désigne une manière singulière d'occuper « *une position* » dans un champ, pour lui, la posture d'un écrivain fait partie de sa « *manière générale d'être* », c'est-à-dire, un auteur négocie sa position dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi.

---

<sup>16</sup> DIAZ, José-luis, *Op. cit.*

<sup>17</sup> AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, *Autour des « scénographies auctoriales » entretien avec José-luis Diaz, auteur de l'écrivain imaginaire 2007*, disponible sur : <https://aad.revues.org/678>, consulté le : 16 janvier 2017.

<sup>18</sup> BARTHES, Roland, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, disponible sur [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236), consulté le : 05 avril 2017.

Ensuit, le concept de « *posture* » prend pour Meizoz un sens plus large, du point de vue de la production d'une image de soi, il inclut, à la fois « *les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne*<sup>19</sup> ».

Pour lui, ce concept est défini comme « *les conduites énonciatives et institutionnelles complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire*<sup>20</sup>», donc, l'image d'auteur qui est produite et assumée par lui dans un positionnement délibéré est inséparable d'une stratégie de positionnement dans le champ littéraire, et elle est une construction auctoriale, textuelle et une déduction du lecteur, donc, elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, et le lecteur.

De plus, Jérôme affirme encore, que la notion de posture inclut deux dimensions indissociables : une dimension non-discursive (*le non-verbal*), à savoir les conduites sociales et une dimension discursive (*le verbal*) qui renvoie à l'ethos discursif, il précise aussi, que la position institutionnelle de l'auteur s'accorde avec l'ethos discursif qui peut même la modifier au cours de l'interaction ; c'est-à-dire que l'autorité du locuteur ne se produit pas seulement par le social (dehors du texte) comme le souligne Bourdieu , mais elle se réalise par la négociation simultanée , Ruth Amossy de sa part, a souligné qu'on ne peut pas couper l'ethos discursif de la position institutionnelle du locuteur.

### **I.1.3. Ethos : de la rhétorique aux champs littéraires et linguistiques**

L'ethos qui sera la notion de base de notre pratique, est une notion dont la définition et le contenu sont mouvants parce qu'elle est inscrite dans plusieurs contextes de recherches. Nous allons clarifier cette notion et la manière dont les diverses disciplines l'appréhendent, dès sa première apparition avec la rhétorique

---

<sup>19</sup> MEIZOZ, Jérôme, *Op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

d'Aristote à son intégration dans les champs de recherche littéraire et linguistique.

En effet, le terme « *ethos* » a une double écriture : la première est *èthos* (ou êthos), vient du grec ancien ἦθος qui, dans un sens premier, désigne le « *séjour habituel, lieux familiers, demeure* » ou « *coutume, usage* », « *manière d'être ou habitudes d'une personne, caractère* », « *disposition de l'âme, de l'esprit* », « *caractère de la cité* » et, par extension, les « *mœurs* » et la deuxième écriture est éthos (du grec ἔθος), il a une acception similaire à celle d'êthos, mais signifie plus spécifiquement la coutume et l'usage<sup>21</sup>.

Selon le dictionnaire du littéraire, cette notion est définie comme « *un ensemble de principes et de valeurs qui modèlent des comportements. L'ethos est alors l'ensemble des manières d'être et de faire, il est donc l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours* <sup>22</sup> », donc elle représente l'image de soi d'un sujet parlant, lorsqu'il prend la parole ou cette image existe dans le dire et dépend de lui.

Comme un aperçu, la notion d'ethos est évoquée pour la première fois dans la rhétorique d'Aristote, dans le cadre de la pratique oratoire comme une pratique d'influence et un travail de persuasion et d'argumentation avec deux autres preuves : Logos et pathos<sup>23</sup>, dont le logos renvoie au discours, pathos renvoie au destinataire et l'ethos est lié au destinataire ou au locuteur, Aristote a donné la grande importance à l'ethos par rapport à logos et pathos qui viennent pour le renforcer, comme le souligne cette citation

*En, rhétorique, le terme d'ethos désigne la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur, pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user d'arguments valides (logos) et toucher les cœurs (pathos) : il lui faut aussi*

---

<sup>21</sup> BAILLY, A, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 894.

<sup>22</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Op. cit.*, p. 258.

<sup>23</sup> MEIZOZ, Jérôme, *Op.cit.*

*affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance*<sup>24</sup>.

Dans les recherches que le sociologue Bourdieu a fait sur la notion de l'ethos, il a suivi le point de vue d'Isocrate et non celui d'Aristote, selon lui, le pouvoir des mots appartient à des conditions institutionnelles de leur production et de leur réception, il insiste sur le rôle important des conditions institutionnelles de la production et de leur réception : un discours ne peut avoir d'autorité que s'il est prononcé par une personne adéquate et dans la bonne situation pour que le discours aie d'impact.

En fait, Bourdieu intègre la notion de l'ethos, dans le cadre de ses études du concept d'*habitus*<sup>25</sup> où on peut distinguer deux composantes de l'habitus : l'*ethos* qui désigne la forme intériorisée, non consciente de la morale qui règle la conduite quotidienne et l'*hexis* correspond aux postures, dispositions du corps, rapports au corps, également intériorisés inconsciemment par l'individu au cours de son histoire, ainsi que ces deux éléments sont indissociables.

De plus, les recherches sur les interactions sociales que le sociologue Goffman fait, ont contribué à l'analyse de la notion de l'ethos, il montre que toute interaction sociale demande une expression d'eux même des acteurs, volontaire ou involontaire, qui contribue à influencer les autres, c'est ce qui donne naissance à ce qu'on appelle image de soi.

Oswald Ducrot a évoqué la notion d'ethos dans la théorie de la polyphonie énonciative qui pour lui « désigne, de manière très générale, la présence dans un énoncé ou un discours de « voix » distinctes de celle de l'auteur de l'énoncé <sup>26</sup> », cela veut dire la pluralité des voix narrative dans le texte, plus de la voix de l'auteur du discours, alors il affirme que l'énonciation exige la présence d'un énonciateur et pour

---

<sup>24</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Op. cit.*

<sup>25</sup> L'ensemble des dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation.

<sup>26</sup> DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, p. 201.

arriver à cerner la notion d'ethos, il a fait la distinction entre le locuteur et l'énonciateur : le premier en tant que l'auteur du discours et le deuxième est le responsable de l'acte illocutionnaire.

Ainsi qu'il parle de l'être réel, du locuteur et de l'énonciateur, en mettant en relief l'unicité du sujet parlant, donc analyser le locuteur dans le discours, ce n'est pas analyser ce qu'il dit implicitement de lui, mais les apparences que ses propres paroles lui confèrent, et c'est à cet instant là qu'il aborde la notion d'ethos, ainsi qu'il n'évoque que l'*ethos non-verbal*, qui concerne la personnalité du locuteur.

Dans le domaine de l'analyse de discours, la notion de l'ethos est reprise et élaborée par le linguiste français Dominique Maingueneau qui distingue tout d'abord, la personne qui est l'être civil, l'écrivain qui a la fonction auteur au champs littéraire et l'inscripteur qui est l'énonciateur textuel, en fait, les trois instances énonciatives d'un texte littéraire que Maingueneau a définies, rappellent les trois egos dans le traité mathématique analysé par Foucault.

Maingueneau explique que c'est l'inscripteur qui « *est à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'institution littéraire qui donne du sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant*<sup>27</sup> », encore il l a définit l'ethos comme « *ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours*<sup>28</sup>».

Alors, le linguiste préconise, par cette citation, l'image de l'orateur et la figure implicite du locuteur, il ne dit pas : je suis ceci et cela, mais il le montre à travers sa manière de parler et s'exprimer ainsi qu'il se base sur la réflexion d'Aristote, mais « *le renouveau des problématiques de l'ethos en analyse du discours s'est fait autour*

---

<sup>27</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p.p. 107-108.

<sup>28</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 104.

*de l'ethos proprement discursif, celui qui ressort de l'énonciation. C'est d'ailleurs cet ethos discursif qui intéresse Aristote quand il présente sa typologie des « preuves » dans la Rhétorique (1378a)<sup>29</sup> ».*

De plus, Maingueneau rapproche la notion d'ethos de celle de « ton » (voix), qui renvoie tant à l'oral qu'à l'écrit et qui suppose un caractère et une corporalité. Donc, il a introduit cette notion aux textes écrits et même elle leur donne une grande importance, tandis que la rhétorique aristotélicienne a lié cette notion juste à l'oralité.

De surcroît, au courant de ses recherches Maingueneau distingue un ethos discursif d'un ethos prédiscursif ou préalable : pour le premier, c'est ce que l'énonciateur montre de soi dans son texte, c'est l'image qu'il donne de lui-même, soit par les outils verbaux qu'il utilise ou par sa façon d'énoncer, donc il est lié à l'instance énonciative et non à l'individu réel comme la notion de l'ethos a été définie par Aristote.

Tandis que le deuxième correspond à l'image qu'un énonciateur peut faire sur l'énonciateur avant sa prise de parole à titre d'exemple sa vie, son statut social, ses fonctions institutionnelles, son caractère et son pouvoir, ce point de vue est aussi celui d'Isocrate, Cicéron et Quintilien.

Selon Amossy<sup>30</sup>, l'ethos prédiscursif est en relation étroite avec l'image préalable que l'auditoire peut avoir de l'orateur, ou du moins avec l'idée que celui-ci se fait de la façon dont ses allocutaires se perçoivent à l'intérieur de l'ethos discursif, Maingueneau distingue également dire et montrer ou il confirme que l'ethos se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Professeur émérite à l'université de Tel-Aviv, elle est la rédactrice en chef de la revue en ligne « *argumentation et analyse du discours* ».

## I.2. De l'ethos du personnage à l'ethos de l'auteur

### I.2.1. Contexte et cotexte du roman

*La Dernière Nuit du Raïs* appartient à cette catégorie de romans consacrés à des êtres qui furent de chair avant d'être de papier, ce roman est publié en 2015, chez la maison d'édition *Julliard* dans 207 pages, dans cette œuvre, Khadra redonne vie à l'ancien président Libyen : sa vie charnelle, cérébrale et spirituelle, il présente le protagoniste Mouammar Kadhafi comme un personnage mégalomane et tyrannique.

Sachant que Mouammar Kadhafi est le chef de l'état militaire de la Libye depuis 1970, après un coup d'état qu'il a fait contre le roi Idris El Mahdi, ce dernier qui était en Turquie. En février 2011, le printemps arabe atteint la Libye et souligne la segmentation du pays en plusieurs parties.

En fait, entre les ruines d'un présent sombre et un passé déséquilibré, Khadra raconte la dernière nuit du 19 au 20 octobre 2011 et les dernières heures qui précèdent l'arrestation et la mort de Kadhafi, ce dernier qui fait un flashback sur ses souvenirs passés, depuis sa naissance dans une communauté déshéritée du nord de la Libye, son enfance dans le clan bédouin des Ghous, son adolescence complexe, ses études militaires, son échec amoureux et sa prise de pouvoir par un coup d'Etat en 1969.

*La dernière nuit du Raïs*, se présente comme un regard sur la Libye d'hier, d'avant-hier, d'aujourd'hui et peut-être de demain. Egalement, il est le portrait d'un homme qui ici a un nom et un prénom, mais aussi un portrait universel de ces tyrans qui règnent l'Histoire et notre monde actuel.



D'ailleurs, en répondant à la question, pourquoi avoir choisi Mouammar Kadhafi comme personnage ? Pourquoi pas un autre dictateur, comme Saddam Hussein par exemple ? Khadra répond clairement

*Kadhafi est un personnage multiple, troublant, insaisissable, un véritable défi pour un romancier. Tenter de le cerner est un fantasme orgasmique. Ce souverain alliait l'humilité à l'extravagance avec une rare habileté. Il était son rêve et son délire, son miracle et son propre otage, la générosité et la cruauté la plus expéditive. Son cas me fascinait et m'interpellaient depuis des années. Kadhafi portait en lui un formidable argument romanesque avec ses frasques et ses sorties spectaculaires, ses coups de gueule et ses accès de folie, ce qui n'est pas le cas de Saddam, un tyran plat, un monstre abyssal dont le charisme reposait exclusivement sur la terreur qu'il incarnait<sup>31</sup>.*

Donc, ce qui intéressait l'auteur, comme il l'a souligné dans plusieurs interviews, c'est la particularité de la personnalité de Kadhafi, c'est la multiplicité de Mouammar Kadhafi, là où certains dictateurs modernes tel que Saddam Hussein qui semblent être purement et simplement des brutes.

De plus, Kadhafi n'est pas seulement un homme assoiffé de pouvoir, c'est aussi un homme convaincu de faire le bien de son peuple, par conséquent, il est capable de faire la plus grande cruauté et la plus émouvante munificence, comme s'est mentionné dans ce passage « *je ne tolère pas que l'on discute mes ordres, que l'on remette en question mes jugements, que l'on fasse la moue devant moi. Ce que je dis est parole d'Évangile, ce que je pense est présage. Qui ne m'écoute pas est sourd, qui doute moi est damné. Ma colère est une thérapie pour celui qui la subit, mon silence est une ascèse pour celui qui le médite* » (D.N.R.<sup>32</sup> p. 87.)

En fait, Kadhafi, pour ses fidèles, il est l'égal d'un Dieu, « *cette guerre bâclée que l'on mené contre ma légende- n'est qu'une épreuve de plus sur ma feuille de route. Ne sont-*

---

<sup>31</sup> FLOUX, Florence, Yasmina Khadra : « *Avec Kadhafi, l'expérience d'écriture a été incroyablement physique* », disponible sur : <http://www.20minutes.fr/culture/1674235-20150828-yasmina-khadra-kadhafi-experience-ecriture-incroyablement-physique>, consulté le : 19 janvier 2017.

<sup>32</sup> Abréviation de *La dernière nuit du Raïs*.

ce pas les épreuves qui forgent les dieux ? » (D.N.R. p. 13), mais, pour la foule il n'est plus qu'une bête traquée.

En revanche, le Raïs n'avait pas peur de la mort, ce qui l'effraie, c'est le déshonneur, il était convaincu qu'il a été le bienfaiteur de son peuple qui le trahit, il le dit explicitement : « *sans moi la Libye ne serait qu'un désastre sans nom et sans lendemain, je ne suis pas un dictateur, je suis le vigile implacable, la louve protégeant ses petits, les crocs plus grands que la gueule* » (D.N.R. p. 88), il le confirme d'avantage, lorsqu'il voit que la Libye lui doit tout, il déclare « *la Libye me doit tout, si elle part en fumée aujourd'hui, c'est parce qu'elle est indigne de ma bonté* » (D.N.R. p. 175).

De plus, il y a du *Macbeth* (selon les critiques) en lui, d'un orgueil démesuré, cet orgueil qu'on appelle l'*hybris*, il est convaincu d'avoir un destin hors du commun « *je suis le soldat d'Allah, la mort est mon sacré, ma place est au paradis, aux côtés des prophètes, entouré d'anges et de houris, et sur ma tombe d'ici-bas, il y aura autant de couronnes que de fleurs dans une prairie* » (D.N.R. p.133).

Egalement, il se croit animé et guidé par une voix, il se pense un être d'exception, et même, il se croit à l'image de bon Dieu, comme l'indique le passage suivant « *je suis le soldat d'Allah, la mort est mon sacré, ma place est au paradis, aux côtés des prophètes, entouré d'anges et de houris, et sur ma tombe d'ici-bas, il y aura autant de couronnes que de fleurs dans une prairie* » (D.N.R. p.133).

Par conséquent, c'est une réflexion sur la personnalité de cette personne qui a passé toute sa nuit, sans jamais se renier, au contraire, il confirme « *Dieu est avec moi [...] j'ai renversé le cours du destin comme on retourne les cartes qu'on refuse de servir* » (D.N.R. p. 12). Alors, à travers la présentation du portrait de Kadhafi, Khadra a écrit l'égoïsme, la mégalomanie, la folie, le narcissisme exacerbé de ces hommes qu'on les appelle *dictateurs* et qui se prennent eux même pour des sauveurs, des guides, des demi-dieux, voire des dieux.

### I.2.2. L'ethos du personnage à travers l'énonciation

Le narrateur du récit de notre roman est lui-même le personnage protagoniste, qui est indiqué clairement dans le roman à travers quelques passages, à titre d'exemple « *je suis Mouammar Kadhafi* » (D.N.R. p. 12), l'ethos du narrateur est mis en exergue, à travers les marques de l'énonciation qui projettent l'image d'un personnage, ce dernier rapporte des faits qu'il a vus de ses propres yeux comme un témoin fiable qui fonde en vérité les événements qu'il relate.

D'ailleurs, une marque d'énonciation est un terme qui révèle la présence de celui qui parle dans un énoncé, dont il y en a plusieurs termes qui l'expriment : « *déictiques* », « *embrayeurs* », « *marqueurs* », « *indices* », « *shifters* » ; ce sont les éléments linguistiques qui n'ont pas de référent précis hors de leurs contextes de production.

Autrement dit, il faut connaître l'environnement spatio-temporel dans lequel il a été produit ainsi que l'émetteur et le destinataire de l'énoncé, pour qu'on puisse lui attribuer un référent, comme le confirme K. Cogard, « *la spécificité des déictiques est qu'il s'agit de « signes indiciels » qui réverbèrent le cadre énonciatif (locuteur, temps et espace), ce qui n'est pas le cas de toutes les unités de la langue<sup>33</sup>* ». Donc, cette partie d'étude pratique sera consacrée aux marques de l'énonciation du narrateur à travers : les déictiques de personne, la spatialité et la temporalité.

Le personnage-narrateur Mouammer Kadhafi s'énonce à la première personne du singulier « *je* » avec sa mégalomanie atroce « *je suis celui par qui le salut arrive* » (D.N.R. p. 12), il ajoute « *je refuse de croire le glas des Croisés sonne pour moi* » (D.N.R. p. 13), encore il dit « *je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme* » (D.N.R. p. 13).

---

<sup>33</sup> COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Champs universités Flammarion, Paris, 2001, p. 233.

Mais il y a un dédoublement du « je », il y a pas un seul « je » dès le début à la fin du récit. Selon J.-M. Adam, il est possible dans les récits à la première personne de distinguer ce dédoublement du personnage grâce à la distance temporelle qui sépare le « je narré » du « je narrant » : « dans le récit à la première personne, ce dédoublement du même personnage est renforcé par une distance temporelle et sémiotique : JE-passé-narré, sujet de l'énoncé VS JE-présent-narrant, sujet de l'énonciation<sup>34</sup> ».

Dans notre roman, le Je narrant apparaît presque dans tout le roman dès le début jusqu'à la fin, comme l'indique ces passages : « je rejoins mes fideles au rez-de-chaussée » (D.N.R. p. 29), « j'entends une voiture je me rue sur le corridor » (D.N.R. p. 46), « je suis en train d'étudier les différentes possibilités de repli vers le sud » (D.N.R. p. 49), « je me réveille en sursaut, la poitrine emballée, je me mets sur mon séant, me prends la tête à deux mains, bouleversé par mon cauchemar » (D.N.R. p. 67), « je suis en train de lire le coran, reclus dans ma chambre » (D.N.R. p. 129).

Tandis que le Je narré apparaît dans les passages où le personnage-narrateur fait un flash-back vers des souvenirs passés : « quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'emmener dans le désert » (D.N.R. p. 9), « mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Khadhafa ses épopées oubliées et son lustre d'antan » (D.N.R. p. 11), « je me rappelle la nuit du vendredi 28 mars 2003 qui a vu un déluge de feu s'acharner sur Bagdad » (D.N.R. p. 130).

En effet, les pronoms personnels sont des sujets grammaticaux qui sont susceptibles de renvoyer à différentes personnes, Si l'on veut qu'un même signe réfère à la même personne tout au long de notre énonciation, chaque sujet, donc chaque « je », nous apparaît comme étant à chaque fois des personnes différentes parce qu'il n'y a pas un seul narrateur.

Ce dialogue simple entre Kadhafi et un de ses fideles montre explicitement ce jeu des « je »

---

<sup>34</sup> ADAM, Jean, Michel, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1994, p. 226.

*-J'adore mes fils. Cela ne m'empêche pas de les désapprouver parfois. Dans ta famille, on m'aime, je n'en disconviens pas .cependant, certains ont du me reprocher de petites choses, des décisions rapides, des erreurs ordinaires.*

*-Je n'ai jamais entendu un proche contester quoi que ce soit venant de vous, monsieur.*

*-Je ne te crois pas.*

*-Je le jure, monsieur. Personne dans ma famille ne vous critique.*

*-Ce n'est pas possible. Le prophète Mohamed lui-même est critiqué.*

En effet, Les véritables personnes dans la communication sont d'une part « je » et de l'autre « tu » qui sont les interlocuteurs dans une énonciation et dont il faut les distinguer du « il » qui reste en dehors de la communication entre les interlocuteurs, comme dans quelques passages du texte « *il est mort, monsieur. Il y a un mois, il est tombé dans une embuscade. Il s'est battu comme un lion. Il a même tué plusieurs de ses assaillants avant de succomber* » (D.N.R. p. 18), dans ce passage là, on parle d'un personnage absent du récit et de la situation d'énonciation.

Pour « je » et « tu », ils sont respectivement l'énonciateur et le coénonciateur qui sont inséparables et dont les rôles peuvent être réversibles, autrement dit, ils ne peuvent exister l'un sans l'autre et peuvent assumer, en particulier dans une discussion, à tour de rôle les deux rôles d'énonciateur et de coénonciateur.

Dans le roman, cette relation de dialogue entre « je » et « tu » est apparait beaucoup plus dans les premières pages ou l'énonciateur s'adresse directement à son coénonciateur, Kadhafi discute en directe avec ses fideles, à titre d'exemple dans ce passage qui contient un dialogue entre Kadhafi et Mostefa ou les deux interlocuteurs sont présents dans la situation d'énonciation

*-Quel est ton nom ?*

*-L'homme est surpris par ma question. Sa pomme d'Adam tressaute dans son cou rugueux*

*-Mostefa, frère Guide.*

*-Quel âge as-tu ?*

*-Trente-trois ans*

*-Trente-trois ans, répète-je, attendri par sa jeunesse, j'ai eu ton âge, il y a une éternité. C'est si loin que je ne m'en souviens presque pas.*

*-Tu es à mon service depuis quand, Mostefa ?*

*-Depuis treize ans, monsieur.*

*-Je n'ai pas l'impression de t'avoir vu avant.*

*-Je remplace les absents ... je m'occupais du parc auto. (D.N.R. p. 17)*

Contrairement au « *je* » en tant que personnage que l'on rencontre dans l'œuvre de Khadra, le « *tu* » en tant que personnage reste beaucoup moins apparent, cela est sans doute du au fait que les personnages dialoguent peu entre eux.

Quant à la temporalité, dans notre corpus, nous constatons deux temporalités distinctes qui s'alternent tout au long de la narration du récit : « *le temps de l'écriture* » et « *le temps de la narration* », autrement dit, le présent et le passé se cohabitent l'œuvre khadrine, faisant chacun référence non seulement à deux temporalités différentes mais aussi à différentes instances énonciatrices.

D'une part, nous y voyons apparaître le passé, celui de l'enfance et l'adolescence du narrateur-personnage d'une manière des flash-back à titre d'exemple dans le passage suivant où le personnage se rappelle ses souvenirs à l'école primaire dont il montre comment ses collègues le suivent et ses enseignants ne l'aiment pas : « *à l'école de Sebha, puis à celle de Mistrata, mes camarades buvaient mes paroles jusqu'à l'ébriété. Ce n'était pas moi qui les encerclais avec mes diatribes, mais la voix qui chantait à travers mon être. Mes instituteurs ne me supportaient pas... à l'académie militaire, ma vocation de trublion ne fit que s'affirmer* » (D.N.R. p. 93).

D'autre part, le présent, celui de l'écriture, qui renvoie à l'actuel, comme l'indique ce bref extrait « *je rejoins mes fideles au rez-de-chaussée* » (D.N.R. p. 30). En effet, tout au long du roman, le narrateur-personnage trace des moments passés, au même temps, il ne cesse d'un autre côté de s'interroger sur ce qu'il vit au présent. Par ailleurs, ce va et vient dans le texte entre le temps de l'écriture et le temps de la narration peut s'expliquer avec les éléments qui régissent le rythme d'un récit, le narrateur-personnage relate des événements passés dans un présent de narration.

De plus la spatialité : à coté des indications spatiales *absolues* comme les noms propres se rapportant à des lieux permettant de définir où exactement l'énonciation a lieu, il y en a les marqueurs spatiaux appelé *déictiques spatiaux* mais ils ne suffisent pas eux seuls à déterminer le lieu exact de l'énonciation.

En effet, nous assistions tout au long du roman à plusieurs renvois aux indications spatiales *absolues* à titre d'exemple : *Syrte, Misrata et Benghazi*, Ces renvois sont d'une grande précision et permettent donc de donner un aspect réaliste au texte.

Il est tout à fait clair que la fonction première de l'espace construit par le texte est de susciter chez le lecteur une impression de vérité ou effet de réel assez suffisant pour gagner son adhésion aux éléments qu'il lit, Yves Reuter confirme cette idée : « *les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte*<sup>35</sup> ».

---

<sup>35</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 35.

### I.2.3. Khadra : être empirique vs Kadhafi : personnage fictif

Yasmina Khadra est un écrivain algérien d'expression française, il est né le 10 janvier 1955 à Kenedessa à Bechar dans le Sahara algérien pendant la période coloniale, selon lui : *« je suis né dans le Sahara, dans le tribu des Daoudi Menia. Les Daoui ont toujours été des poètes à travers les âges, je suis arabisant de formation .petit je voulais devenir poète comme El-Moutanabi. Par la suite, j'ai rencontré Albert Camus et j'ai complètement changé de cap<sup>36</sup> »*.

Pour le protagoniste dans le roman Mouammar Khadhafi, lui aussi, il était arabe, Bedouin, comme il le dit Kadhafi dans le premier paragraphe qu'il a prononcé *« quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'amener dans le désert. Pour lui, plus qu'un retour aux sources... mon oncle était un poète sans gloire et sans prétention, un bédouin pathétique d'humilité »* (D.N.R. p. 9), donc Khadra, tout comme son personnage, ils sont des arabes, maghrébins et bédouins qui viennent du Sahara.

Yasmina Khadra le confirme encore *« par ailleurs, comme Kadhafi, je suis né dans le désert, dans une tribu, au Maghreb, je suis arabo-berbère comme lui, de la même religion, et j'ai été, moi aussi, soldat. Ces facteurs m'ont permis de mieux saisir la mentalité et la personnalité de mon personnage<sup>37</sup> »*.

En fait, Yasmina Khadra n'est qu'un pseudonyme, de son vrai nom Mouhamed Moulessehoul, à propos de ce pseudonyme , il annonce qu'il n'était pas autorisé par l'armée à utiliser son vrai nom , c'est pourquoi, il lui fallait un nom de plume pour vivre sa passion pour la littérature, il ajoute encore qu'il est

---

<sup>36</sup> MERAHI, Youssef, *Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*, Sedia, Alger, 2007, p. 20.

<sup>37</sup> DAN, Bercea, *Interview. Yasmina Khadra, « La dernière nuit du rais »* : *« depuis toujours, je voulais écrire mon « Antigone » à moi, disponible sur : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/yasmina-khadra/review/>, consulté le : 04 janvier 2017.*



fier de porter un pseudonyme féminin, par ce qu'il est celui de sa femme, la femme brave et éclairée qui a su le relever quand il fléchissait.

Effectivement, c'est dans « *l'écrivain* » que Yasmina Khadra a dévoilé sa vraie identité ou il a révélé son statut d'ex-militaire aussi : son père était un officier de ALN en 1958, c'est pour quoi il l'a envoyé à l'école militaire des cadets dès l'âge de 9 ans ou il a passé 36 ans , Kadhafi , aussi, il était officier « *je n'étais qu'un jeune officier désabusé dont les coups de gueule ne dépassaient guère le contour de ses lèvres* » (D.N.R. p. 12).

D'une part, la misère a eu sa place dans l'enfance de Yasmina Khadra comme aussi dans l'enfance de Kadhafi, Yasmina Khadra a fait allusion à la misère qu'il a vécu, lorsqu'il a parlé des poèmes et des chansonnettes qu'il écrit, il déclare « *lorsque la misère nous devenait insupportable, nous nous mettions à chanter mes paroles à tue-tête comme autant de promesses*» (D.N.R. p. 93), la misère que Kadhafi a vécue est plus atroce, il l'explique dans le roman

*Enfant, j'ai connu la faim, la culotte rafistolée et les savates trouées, et j'ai longtemps trainé pieds nus sur les cailloux brulants. La misère était mon élément, je ne mangeais qu'une fois sur deux, toujours la même nourriture à base de tubercules lorsque le riz venait à manquer ? Il m'arrivait de rêver d'une cuisse de poulet jusqu'à me noyer dans ma salive* (D.N.R. p. 16).

D'autre part, la politique était un domaine d'intéressante soit pour Khadra ou Kadhafi, ce dernier, il est devenu président ou Rais comme il est mentionné dans le roman « *en 1972, trois ans après mon intronisation la tête du pays* » (D.N.R. p. 64), c'était le 01 septembre 1969, Kadhafi a mené un coup d'état avec un groupe d'officier contre le roi Idriss Al-Mahdi quand il était soigné en Turquie.

Egalement pour Yasmina Khadra, la politique a eu son importance dans ses écrits et même dans sa vie réelle, il a même voulu embrasser une carrière politique, quand il a essayé, en vain, de se présenter à l'élection présidentielle algérienne, à propos de cela, il déclare au figaro « *je confirme me porter candidat à*

*l'élection présidentielle algérienne de 2014* », il ajoute « *mon but et simple* », il explique encore, « *c'est faire changer les choses en Algérie, j'ai 99% de chance de ne pas être élu, mais je veux jouer cet espoir*<sup>38</sup> ».

De plus, dans le roman, on indique la première histoire d'une fille qui n'a pas pu éteindre : « *j'ai contracté ce mal sublime qu'on appelle l'amour à l'école de Sebha, dans le Fezzan tribal. J'avais quinze ans, Faten était la fille du directeur* » (D.N.R. p. 58), mais le père de Faten ne l'a pas accepté plutôt l'a méprisé en disant « *je suis certain que vous trouvez une fille de votre sang qui vous rendra heureux* » (D.N.R. p.63). Par conséquent il était le jour le plus triste de l'existence de Kadhafi comme il le dit clairement.

En revanche, après qu'il est devenu Rais, il s'est vengé : « *j'ai cherché Faten, elle était mariée à un homme d'affaires et mère de deux enfants. Mes gardes me l'ont ramené un matin. En larmes je l'ai séquestrée durant trois semaines, abusant d'elle à ma convenance. son mari fut arrêté pour une prétendue histoire de transfert illicite de capitaux. Quant à son père, il est sorti un soir se promener et ne rentra jamais chez lui* » (D.N.R. p. 64).

Pareil pour Yasmina Khadra, sa première histoire d'amour a échouée, qui a été explicitement raconté dans « *La rose de Blida*<sup>39</sup> », à propos de cette histoire d'amour, il déclare : « *qui de nous n'est pas tombé amoureux de son institutrice, ou de son infirmière, ou de sa voisine ? Et puis pourquoi parler de courage quand on évoque un souvenir de collégien, une histoire inachevée, irréalisable, insensé*<sup>40</sup> ? » Il ajoute « *non, non ! C'était platonique, platonique !* », Pour dire qu'il n'y avait pas de relation sexuelle envers sa bien-aimée.

Le sentiment d'amour est fort chez Khadra envers son pays, comme il l'est chez Kadhafi malgré ses gestes maladroits et ses actions injustifiables. Kadhafi

---

<sup>38</sup> DAN, Bercea, *Op. cit.*

<sup>39</sup> Nouvelle de KHADRA, publiée en 2006.

<sup>40</sup> MERRAHI, Yousef, *Op. cit.* p. 84.

est convaincu qu'il aime son pays et ce qu'il fait est pour son pays et son peuple même dans les dernières heures, il n'a pas regretté, il confirme : « *grâce à moi, et à moi seul, le père de la révolution, l'enfant béni du clan des Ghous venu de son désert semer la quiétude dans les cœurs et dans les esprits* » (D.N.R. p. 173).

Egalement, Yasmina Khadra, tout comme Kadhafi, ils ont une certaine volonté de se changer, de changer quelque chose, de réaliser leurs rêves et d'aider leurs pays, comme le souligne Khadra « *tout ce que je sais, c'est que j'ai voulu devenir écrivain, je le suis aujourd'hui* » (D.N.R. p. 21). Et encore « *j'étais un enfant, un adolescent qui refusait d'abord le destin qu'on lui imposait* » (D.N.R. p.23).

Khadra va au fond de sa volonté et ses rêves , il se croit et il a pu réaliser ce qu'il rêvé, il le confirme davantage , en disant encore à Youcef Merrahi : « *donnez-moi une rame de papier et j'irai à la conquête du monde ... et c'est ce rêve qui m'a conçu contre vents et marée, j'ai rêvé, j'ai cru dur comme fer à ce rêve et je l'ai réalisé ... j'aimerais être utile à quelque chose, aller vers les gens, en faire des amis, des compagnons. J'aimerais écrire des romans capables de rapprocher les consciences*<sup>41</sup> ».

En guise de conclusion, nous pouvons souligner que l'auctorialité, notion nouvelle au champ des recherches littéraire, se lié souvent à l'image de l'auteur. Au niveau textuel, l'image de l'auteur se manifeste à travers les points de ressemblances entre le personnage Mouammar Kadhfi et l'auteur Yasmina Khadra : les deux sont des arabes, maghrébins, musulmans et sont nés dans le Sahara, également ils ont un penchement politique, en plus, les deux, ils sont rêveurs, ambitieux et ils adorent leurs pays.

---

<sup>41</sup> MERRAHI, Youcef, *Op. cit.*, p. 23.

## CHAPITRE II

### Singularité de l'écriture de Khadra

*«Mais écrire c'est se placer dans ce qu'on appelle maintenant un immense intertexte, c'est-à-dire placer son propre langage, sa propre production de langage dans l'infini même du langage.»*

**Roland Barthes**

## II.1. Ecriture et caractéristiques

Dans ce présent chapitre, nous allons analyser trois éléments d'écriture Khadrienne qui rendent son style différent, à savoir, l'inspiration du réel, le tragique et l'intertextualité comme forme d'écriture, souvent, utilisée chez Khadra, en plus d'une analyse titrologique et narrative du rapport intertextuel de notre corpus avec celui de Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné*.

### II.1.1. Le réel : source d'inspiration khadrienne

L'écrivain est le porte-parole de sa société, il est le témoin de l'époque dont il fait partie, ce que R. Barthes confirme en disant que « *l'écriture est un acte de solidarité historique, elle est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire<sup>1</sup>* ». Autrement dit, la création littéraire est indissociable de l'environnement social et politique dans lequel elle est produite.

D'ailleurs, cette attitude de l'auteur de défendre une cause politique, morale ou sociale à travers son texte est nommée *engagement*, en outre, le littéraire se met au service de la réalité sociale, étant donné qu'il y a beaucoup d'écrivains qui s'engagent avec leurs réalités, à titre exemple : Victor Hugo, cet écrivain engagé qui a usé sa plume pour combattre l'injustice, il a pris position, dans ses écrits, par rapport à des préoccupations sociales et politiques de son époque.

En Algérie, Yasmina Khadra est considéré par les critiques comme un écrivain exemplaire sur l'engagement, il se base sur le réel et l'actuel comme une source d'inspiration d'écriture, il a écrit sur les événements au niveau de l'Algérie, ainsi qu'à l'échelle mondiale dont il a abordé le conflit Israélo-palestinien dans

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, p. 18.

son roman *L'attentat*, le conflit au moyen –Orient et le règne des talibans dans *Les hirondelles de Kaboul*, ainsi que le terrorisme en Irak dans *Les sirènes de Bagdad*.

Selon Yasmina Khadra « *les écrivains sont des prophètes, des visionnaires, des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde. Ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité. Devenir l'un des phares qui bravent les opacités de l'égarement*<sup>2</sup> ». Donc, cet écrivain recherche souvent un effet du réel, ses textes se veulent conformés à la réalité sociale, culturelle et politique, celle des lecteurs Algériens et encore le reste du monde.

En traçant la dernière nuit que le guide libyen Mouammar Kadhafi a vécu avant sa mort tragique, le réel et l'actuel dans le roman se manifeste sur deux niveaux : le premier est les événements réels tandis que le second apparaît à travers la vie réelle de Kadhafi.

Premièrement, dès le début du roman, on constate la véracité des événements, grâce aux vraies dates données ; la première est la date détaillée qui conforme à celle de la dernière nuit que Kadhafi, le dirigeant libyen, a vécu, il la montre clairement au début du roman « *Syrte, Districte 2, Nuit du 19 au 20 octobre 2011* » (D.N.R. p. 9).

Le deuxième événement que l'auteur a évoqué est le coup d'état fait par Mouammar Kadhafi contre Mahdi, il donne la date et le lieux de cet événement, et même le nombre des membres, le passage suivant illustre cela : « *j'ignore pourquoi, malgré sa fidélité, il n'a jamais réussi à me rassurer tout à fait, camarade de promotion à l'Académie militaire de Benghazi, il était à mes côtés lors du coup d'état de 1969 et faisait partie des douze membres du Conseil de commandement de la révolution* » (D.N.R p. 30).

Egalement, il aborde le printemps arabe et le sort du président tunisien Ben Ali dont il voit qu'il a prévu leur sort, lui et Saddam Hussein : « *misérable Ben Ali,*

---

<sup>2</sup> <http://www.yasmina-khadra.com/bibliographie>, consulté le : 21 janvier 2017.

*fier de son embonpoint de maquereau endimanché et content de prostituer son pays au plus offrant. Je n'ai jamais réussi à le sentir, cette boursouflure maniérée. Je n'aimais ni sa coupe de cheveux ni son charisme de pacotille » (D.N.R. p. 41), il ajoute que « les révoltes arabes m'ont toujours barbé, un peu comme les montagnes qui accouchent d'une souris » (D.N.R. p. 43).*

De plus, il fait rappel à la date qui conforme à l'invasion de l'Irak par les Etats-Unis contre la parti de Saddam Hussein qui a conduit à la défaite de l'armée irakienne et l'exécution de Saddam Hussein, Mouammer Kadhafi prononce « *je me rappelle la nuit du vendredi 28 mars 2003 qui a vu un déluge de feu s'acharner sur Bagdad, j'étais cloué dans mon fauteuil, chez moi à Bab-elAzizya* » (D.N.R. p. 130).

D'un autre coté, tous les noms des personnages cités dans le roman sont des personnes réelles, tout en commençant par Mouammar Kadhafi lui-même « *je suis Mouammmar Kadhafi* » (D.N.R. p. 12), et ses fils Moutassim et Seif el Islam : « *c'est mon fils Moutassim, responsable de la défense de syrte* » (D.N.R. p. 15), il ajoute : « *mon brave fils Seif el-islam ! S'il était à mes cotés, il me vengerait de ces mines défaites* » (D.N.R. p. 34), et sa fille Khadija « *pour Khadija, mon ange et mon soleil* » (D.N.R. p. 39), ainsi qu'on cite des noms des lieux réels tels que *Syrte, Benghazi, la Libye et Misrata*.

En outre, les noms des personnes qu'il connaît, renvoient à des vraies personnes : « *le général Abou Baker Younes Jaber, mon ministre de la défense* » (D.N.R. p. 29), il ajoute : « *beaucoup de mes ministres se sont livrés. Moussa Koussa, que j'ai hissé la tête du ministère des affaires étrangères, a demandé l'Asile politique aux Anglais. Et Abderrahmane Shelghame, mon porte-étendard à l'ONU* » (D.N.R. p. 31), lorsqu'on fait recours à la vie réelle de Kadhafi, on trouve qu'Abou Baker, Younes Jaber, Moussa Koussa et Abderrahmane Shelghame sont des proches et des responsables libyens.

### II.1.2. La poétique du tragique

La tragédie est un genre dramatique caractérisé par la représentation des événements tristes qui provoquent la catharsis et la purgation des passions, en fait, le tragique se manifeste dans la tragédie, la situation tragique est une situation où la mort frappe, ou dont l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable<sup>3</sup>.

Yasmina Khadra est l'un des écrivains, qui a pu plonger dans la tragédie que l'Algérie a vécue à partir de 1992, il a produit des œuvres ancrées dans la réalité politique et sociale que la critique appelée *la littérature d'urgence*, tel que : *A quoi rêvent les loups* et *Les agneaux du seigneur*. De Surcroit, Yasmina Khadra est le chef de file du roman policier algérien durant la décennie noire, son roman est différent par rapport au roman noir connu, sa particularité réside dans son engagement qui se mêle avec le tragique.

Ainsi, *La dernière nuit du Rais* conforme aux règles de trois unités de la tragédie classique : l'unité du temps, lieu et action, dont les événements se déroulent dans un seul lieu qui est près de Syrte, l'unité du temps est aussi respectée où les actions se déroulent durant la nuit du 19 au 20 octobre 2011, ce qui est mentionné dès le début du roman : « *Syrte, district 2, nuit du 19 au 20 octobre 2011* » (D.N.R. p. 9), dernièrement, l'action qui est la mort attendue du Kadhafi par les rebelles libyens, se conforme à l'unité de l'action.

---

<sup>3</sup>ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p. 780.



Ainsi, en répondant à la question : Pourquoi avoir choisi une unité de temps et de lieu comme cadre? Yasmina Khadra déclare « *nous sommes à un moment de vérité*<sup>4</sup> ».

En plus, Kadhafi a l'air un héros tragique, grâce à ses caractéristiques qui se conforment à ceux d'un héros tragique dont le destin provoque la catharsis et pitié et qui est à la fois coupable et innocent.

D'une part, coupable, le personnage est aveuglé par ses passions ; l'*hybris*, cette démesure d'orgueil qui le guide, il dit « *je suis un être d'exception, la providence incarnée que les dieux envient et qui a su faire de sa cause une religion* » (D.N.R. p. 89). Il ajoute encore « *je suis le soldat d'Allah, la mort est mon sacre.ma place est aux paradis, aux cotes des prophètes, entouré d'anges et de houris, et sur ma tombe d'ici-bas, il y'aura autant de couronnes que de fleurs dans une prairie* » (D.N.R. p. 133), il est alors confronté au Destin, bien souvent synonyme de divinité ou du moins, de transcendance.

D'autre part, innocent, il est alors le jouet de cette transcendance, de cette mystérieuse fatalité, cette dernière est figurée par la voix qui a guidé Kadhafi, tout au long de sa vie

*Je ne sais que cette voix qui m'interpelle du très fonds de mon être et qui fait vibrer mes tripes tel un virtuose les cordes d'un luth. C'est elle qui m'a incité à renverser une monarchie, depuis toujours, je savais que j'étais venu au monde pour le marquer de mon empreinte, éclairé par cette voix cosmique qui rugit en moi chaque fois que le doute se pointe, qui me prouve tous les jours que je suis un bémol des cieux (D.N.R. p. 90).*

---

<sup>4</sup> ZIMMERMANN, Pascal, *Yasmina Khadra se glisse dans la peau de Mouammar Kadhafi*, disponible sur:<http://www.tdg.ch/culture/yasmina-khadra-glisse-peau-mouammar-kadhafi> consulté le : 17 novembre 2016.

### II.1.3. L'intertextualité : une notion en mouvement

Le texte littéraire est un carrefour, un lieu de rencontre de plusieurs codes qui subissent *une transgression* par l'écriture, cette dernière qui met en avant un éclatement de tous les codes, exprimé selon Barthes et Julia Kristeva par l'intertextualité qui a cassé les normes les plus solides, en exprimant une pluralité discursive qui se traduit par la polyphonie du texte.

En effet, un texte n'existe jamais tout seul, il fait le plus souvent partie d'un livre (recueil, discours, roman, pièce de théâtre), c'est-à-dire d'un ensemble d'autres textes qui entrent en résonance avec lui, et contribuent à lui donner son sens. Par conséquent, le roman s'ouvre aux mots de l'autre, et renvoie à l'ensemble de la littérature, c'est cette importance donnée au « *texte* » dans les années 60, qui a permis à la notion d'intertextualité d'évoluer et de se développer.

En fait, l'intertextualité renvoie à l'ensemble des traces laissées dans un texte donné par un ou plusieurs textes antérieurs, mais l'intérêt c'est de montrer ce qu'il fait des éléments qu'il reprend afin de montrer son objectif.

La notion d'intertextualité est apparue d'abord sous la plume de Kristeva en proposant de rendre en français la notion de dialogisme proposée par le théoricien russe Bakhtine, dans deux articles édités dans la revue TEL QUEL et repris ensuite dans son ouvrage *Semiotiké*. En 1967, elle remplace la notion de *dialogisme* par celle de *l'intertextualité* qu'elle introduit dans le champ de la critique littéraire française, autour du groupe *Tel Quel*<sup>5</sup> par le biais de leurs publications.

D'une autre part, le dialogisme de Bakhtine a été considéré par les lecteurs comme « *imprécis* », alors qu'ils ont vite reconnu « *l'intertextualité* » pour éviter cette imprécision du concept bakhtinien « *l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se*

---

<sup>5</sup> Ouvrage collectif signé par plusieurs noms tels : Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva

réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation)<sup>6</sup> ».

Pour la notion d'*intertextualité*, Julia Kristeva, propose la définition suivante: «*l'intertextualité est l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* » elle affirme encore que «*l'intertextualité est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre*<sup>7</sup> », Roland Barthes déclare que «*le texte est une productivité [...] Il déconstruit la langue de communication, de représentation, ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue*<sup>8</sup> ».

En effet, pour une définition générale, l'intertextualité est une référence à un texte antérieur, mais en réalité, cette notion est plus compliquée, voire étendue, elle connaît diverses formes qui rendent sa définition définitive et restreinte, presque impossible. Dans le dictionnaire du littéraire, l'intertextualité se définit comme

*Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autre<sup>9</sup>.*

Quant à Gérard Genette, il élabore une typologie différente de l'intertextualité perçue par Kristeva, Barthes, et les autres, il propose un autre concept pour désigner l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec la notion même de textualité, c'est la *transtextualité*, qui englobe cinq types de relations.

---

<sup>6</sup> PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 7.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland, *La Théorie du texte*, disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> consulté le : 20 décembre 2016.

<sup>9</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Op. cit.*, p. 392.

Premièrement, l'architextualité qui désigne la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale laquelle il se appartient, deuxièmement, la paratextualité qui concerne la relation entre le texte avec son paratexte cela veut dire tout ce qui entoure le texte à titre d'exemple le titre et préface, ainsi que la métatextualité qui appartient à la relation de commentaire qui unit un texte d'un autre). Finalement, l'hypertextualité qui renvoie aux relations de dérivation qui relient deux textes.

Michael Riffaterre, de sa part, il distingue l'intertexte de l'intertextualité en insistant sur un autre aspect qui est la réception, il pense que c'est au lecteur d'identifier l'intertextualité grâce à sa mémoire et à ces différentes lectures, comme il le confirme « *l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapport entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première*<sup>10</sup> ».

Par conséquence, l'intertextualité a plusieurs fonctions et l'effet de sens n'est repérable que partir du régime selon lequel est formé l'intertexte, donc elle pourrait avoir plusieurs fonctions : premièrement, une fonction référentielle dont le récit se réfère à un ou des textes connus par le lecteur, il donne l'illusion qu'il se rapporte au réel. Ces lectures jouent aussi un autre rôle : elles nous introduisent dans l'univers de référence culturel et idéologique du personnage et contribuent ainsi à le caractériser.

Deuxièmement, une fonction éthique dont le renvoi intertextuel témoigne de la culture du narrateur, renforce son éthos, c'est-à-dire sa crédibilité et autorise le *sujet* à parler, donc les références intertextuelles contribuent à établir une communication entre narrateur, auteur et lecteur, car elles actualisent le savoir encyclopédique du lecteur.

---

<sup>10</sup> RIFFATERRE, Michael, *La trace de l'intertexte*, disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330), consulté le: 20 février 2017.

Troisièmement, une fonction argumentative dont la référence à un texte connu peut servir comme argument d'autorité et justifier ainsi un propos ou une attitude.

Quatrièmement, une fonction herméneutique ou le renvoi à l'intertexte détermine un double décodage, le sens d'un passage intertextuel étant le produit de l'interaction du sens original et du sens contextuel, « *un texte, n'est jamais isolé et tire son sens de relations médiates avec d'autres textes puisqu'il n'est jamais qu'une occurrence d'un genre* <sup>11</sup> », La rencontre des références mythiques, bibliques, philosophiques et socio-historiques montre comment les personnages s'inscrivent dans une réalité autre (différente) et se renouvellent au fil de la création.

Cinquièmement, une fonction ludique dont tout intertexte appelle un jeu de décodage de la part du lecteur, invitant celui-ci à y participer et suscitant une connivence culturelle entre l'auteur et son public. Plus la réception est créatrice, plus le texte s'enrichit, devient porteur de sens nouveaux, s'actualise dans des époques différentes. Sixièmement, une fonction critique qui apparaît surtout lors du travail parodique, ironique auquel est soumis le cliché.

Dernièrement, une fonction métadiscursive qui consiste à présenter un personnage qui se situe par rapport à ses lectures constitue une mise en abyme du fonctionnement du processus de la lecture, chaque lecture signifie identification, appropriation amplification et dépassement d'un modèle.

---

<sup>11</sup> RASTIER, François, *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989, p. 16.

## II.2. Pratiques intertextuelles dans le roman

### II.2.1. Référence, citation, et allusion

Le roman, en tant que produit littéraire, fait appel à plusieurs lectures sous différentes approches littéraires à titre d'exemple thématique, pragmatique ou sémantique, ces approches nous aident à comprendre l'ensemble des éléments de base composant sa structure et sa construction interne.

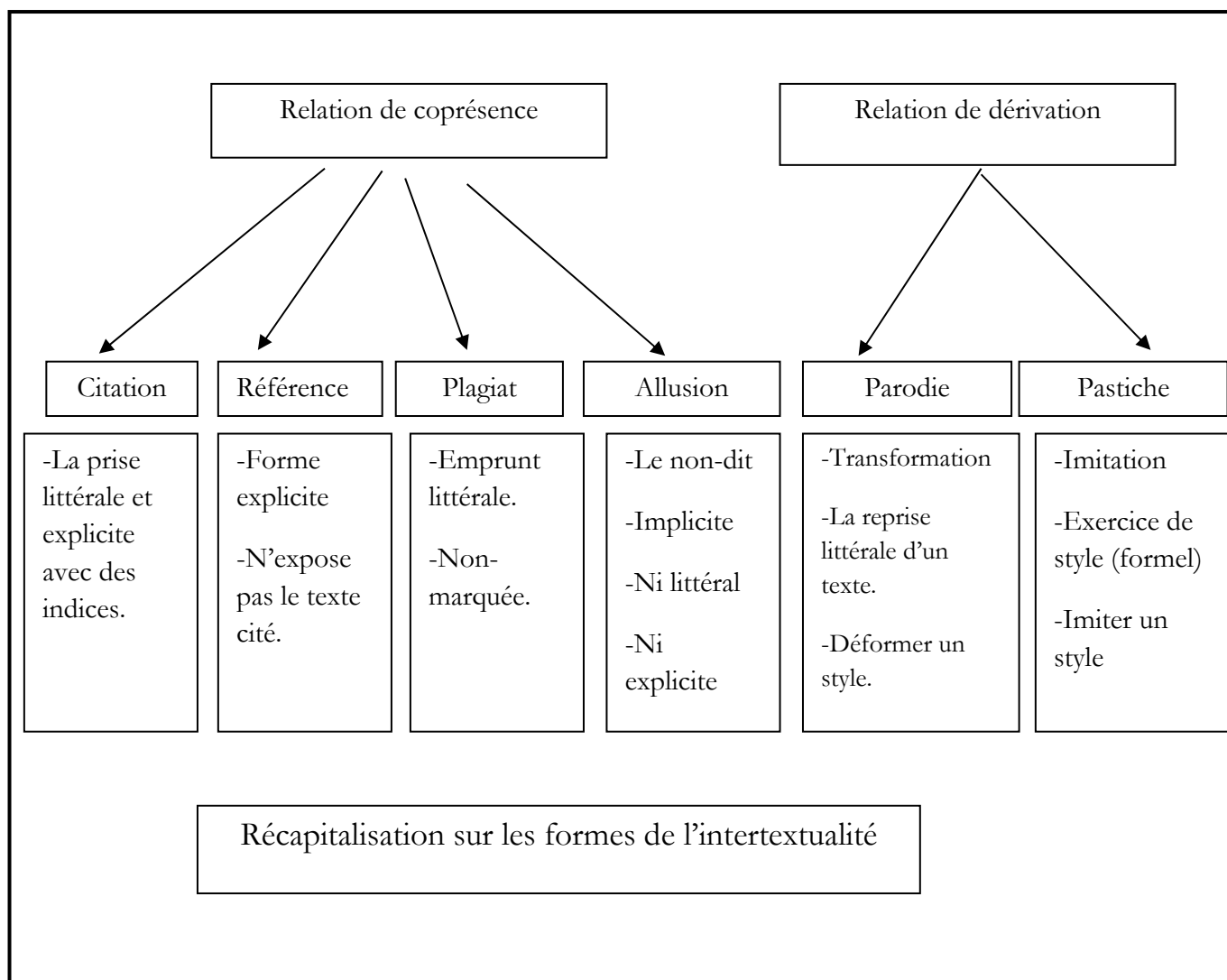
Et comme tout produit littéraire, le roman a recours à l'intertextualité qui résulte d'un travail effectué sur un certain choix spécifique de rapport textuel, où le personnage romanesque, avec tout ce qu'il comporte de caractérisations, est la composante constitutive et principale pour montrer ces rapports.

D'ailleurs comme nous avons vu dans la présentation de cette notion, l'intertextualité est une notion nouvelle dans le champ de la critique littéraire, ses origines remontent au plus loin, dans les travaux des théoriciens russes, qui concernent : l'autonomie du texte littéraire, le dialogisme et la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine.

Cette notion a connu une énormément utilisation dans plusieurs domaines de recherche : la littérature comparée, la stylistique et la linguistique, en ce qui concerne : la réception de Roland Barthes, les pratiques intertextuelles de Gérard Genette, l'intertexte de Michel Riffaterre, par conséquence, l'intertextualité représente un appoint certain à la force du texte et à sa signifiante.

De sa part, Julia Kristeva a considéré cette notion comme une *interaction textuelle*, autrement, tout texte, consciemment ou inconsciemment, se croise avec d'autres textes, de ce fait l'intertextualité est une forme d'écriture très connu et beaucoup utilisée dans les écrits de Khadra.

Dans ses recherches, Gérard Genette a distingué deux types de relations intertextuelles : le premier type se base sur les relations de co-présence entre deux ou plusieurs textes tel que : la citation, l'allusion, la référence et le plagiat, tandis que le deuxième type renvoie aux relations de dérivation qui unissent un texte à un autre texte, tel que : la parodie et le pastiche.



Dans notre analyse intertextuelle, nous allons faire recours à trois formes d'intertextualité qui sont : la référence, la citation et l'allusion. Premièrement la référence, elle n'expose pas le texte cité, mais y renvoie le lecteur aux textes par les indices textuels comme les noms des personnages, d'auteurs, les titres, les œuvres.

En fait, lorsque nous lisons les romans de Khadra, nous découvrons aisément l'intégration des références culturelles, comme il fait appel, dans ses romans policiers surtout, à des noms de culture algérienne tel que : Tahar Ouattar comme un écrivain arabophone, *l'Emir Khaled*, *Ben Badis*, *l'Emir Abdelkader*, *El Mokrani*, *Bouâmama*, comme des figures historiques et d'autre font partie du champ culturel mondial comme Akkad, Nietzsche et Verlaine.

Dans *La dernière nuit du rais*, Yasmina Khadra fait, encore, recours à des noms des prophètes : Kadhafi ressemble lui-même à des prophètes qui ont été des orphelins : Mohamed, Issa, il prononce « *elle (renvoie à la voix) m'assurait que je n'avais pas à rougir de mon statut d'orphelin, que le prophète Mouhamed n'avait pas connu son père, et issa le christ non plus* » (D.N.R. p.92).

La mégalomanie de Kadhafi va jusqu'au bout lorsqu'il se voit comme Moïse avec toute sa puissance, il confirme « *j'étais moïse descendant de la montagne, un livre vert en guise de tablette* » (D.N.R. p. 173). En outre, il fait appel à des noms révolutionnaires arabes tel que Saddam Heïssin et Gamal Abdel Nasser : « *je noyautais déjà certaines cellules de protestation et rêvais d'une grande révolution qui m'élèverait au rang d'un Mao ou d'un Gamal Abdel Nasser* » (D.N.R. p. 93), encore « *je les avais avertis : ce qui était arrivé à Saddam Hussein les menaçait eux aussi* » (D.N.R. p. 41), également, il aborde des noms des révolutionnaires mondiales, lorsqu'il dit : « *au Chili, on regrette Pinochet, en Espagne, Franco, en Irak, Saddam, en Chine, Mao* » (D.N.R. p. 164).



De plus, il a beaucoup parlé de Van Gogh qui est un peintre, Il entend une voix qui le guide et le protège tout au long de son existence dont le passage suivant montre pour l'importance de cette voix pour lui

*Mon histoire avec Vincent van Gogh remonte à mes années du lycée, en feuilletant un beau-livre emprunté à un camarade de classe, j'étais tombé sur un autoportrait d'un peintre... je me souviens, j'étais resté littéralement hypnotisé par le personnage. ...je n'ai pas grand-chose en commun avec Van Gogh, à part peut être la misère que j'ai connue enfant et qui l'acheva (D.N.R. p. 68).*

Deuxièmement, la citation qui est désignée la reproduction d'un court extrait, dans la rédaction d'un texte, elle se définit, selon Gérard Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans référence précise<sup>12</sup> », dans le but de renforcer l'impact sur le lecteur.

De ce fait, la citation prouve que les personnages engendrés dans le texte littéraire reflètent clairement la culture de l'écrivain et donnent même une idée précise de la bibliothèque intérieure qu'il s'est constituée.

La citation peut avoir deux espaces, soit dans l'épigraphe soit dans le fond du texte, dans notre corpus, l'écrivain, avant d'entamer le récit, commence par des vers du poète et mathématicien persan Omar Khayyâm, sous forme d'un épigraphe

*Si tu veux t'acheminer  
Vers la paix définitive,  
Souris au destin qui te frappe  
Et ne frappe personne.*

---

<sup>12</sup> GERARD, Genette, *Palimpsestes, la littérature en second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.

Cela justifie l'influence de la pensée orientale sur l'auteur, Yasmina Khadra lui-même qui a confirmé qu'il avait le talent d'écrire des poèmes en arabe mais il n'était pas encouragé par les enseignants d'arabe c'est pourquoi il a opté pour le roman en français, il confirme :

*Quand j'écris en arabe, je fais de la poésie ; quand j'écris en français, je fais du roman, je suis arabisant de formation. Petit je voulais devenir poète comme El-Moutanabbi. Par la suite, j'ai rencontré Albert Camus et j'ai complètement changé de cap. Mes professeurs d'arabe ne m'ont pas encouragé. A chaque fois que je leur proposais mes poèmes, c'était carrément l'humiliation que je subissais de leur part. ils me reprochaient des maladresses alors que je n'avais que quatorze ans<sup>13</sup>.*

En fait, la citation au début assure une fonction introductrice du texte, puisqu'elle explicite quelque chose qui est au fond du texte où on trouve trois citations écrites en guillemet et en italique : La première, il s'agit d'un proverbe russe « *yazık moi vrag moi « avertit le proverbe russe* » (D.N.R. p. 51) qui veut dire ma langue est mon ennemie, mais pour les deux autres citations, la référence n'est pas citée « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » (D.N.R. p. 19), et « *la seule façon de grandir est de tuer le père* » (D.N.R. p. 25).

Dernièrement l'allusion qui se base sur l'implication et sur l'analogie à une chose connue (événement, un personnage, un ouvrage ...etc.), dans notre corpus, il y en a pas mal des mots, des noms et des passages des textes qui font allusion à d'autres éléments dehors du texte, à titre d'exemple : l'utilisation du mot phénix « *je sortirai du chaos plus fort que jamais, tel le phénix renaissant de ses cendres* » (D.N.R. p. 13), cette symbolique du Phénix, l'oiseau mythologique qui renaît de ses cendres.

---

<sup>13</sup> MERAHI, Youcef, *Entretien avec Yasmina Khadra, qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*, Sedia, Alger, 2007, p. 25.

Ensuite Kadhafi se ressemble lui-même au prophète Mouhamed, lorsqu'il a dit « *ce n'est pas possible, le prophète Mouhamed lui-même est critiqué* » (D.N.R. p. 24). Il fait allusion à l'histoire du prophète avec Kouraiche, lorsqu'il était critiqué et accusé par les opposants.

### II.2.2. Intertextualité titrologique

La titrologie comme une partie du paratexte est une discipline moderne qui s'intéresse aux titres des œuvres littéraires, cette notion a été récemment étudiée par les travaux des deux fameux théoriciens : Gérard Genette et Léo Hoek.

En fait, la lecture du roman débutera dès la première page de couverture où le titre est représenté comme « *l'état civil d'un texte : cette page de titre, qui peut en marquer le nom (le titre) la profession (la fonction du titre qui prélude au contenu du texte), le domicile (la marque de l'éditeur) la date de la naissance (l'année de la publication) et l'autorité émettrice (le nom d'auteur)*<sup>14</sup> ».

Autrement dit, le titre est le point de départ dans l'analyse romanesque, ainsi qu'il est une clé d'entrée à tout texte littéraire, cet élément paratextuel implique une volonté ou non la lecture du roman. Certes, l'explication et l'interprétation du titre permettront d'établir un contrat entre le lecteur et l'œuvre.

Selon G.Genette « *le titre est une construction et une chose, construites dans le but de la réception et de la connotation*<sup>15</sup> », R. Barthes va plus loin dans sa définition, il stipule que le titre « *est une contrainte interprétante et un index qui dirigent l'attention sur l'objet du texte, en donnant sur lui plus ou moins d'informations*<sup>16</sup> ». Pour Christiane

---

<sup>14</sup> HOEK, Léo, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, Paris, 1982. p. 33.

<sup>15</sup> GERARD, Genette, *La structure et les fonctions du titre dans la littérature*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/>, consulté le : 20 février 2017.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland, *L'analyse textuelle d'un conte d'E.Poe, dans l'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985, p. 329.

Achour et Simone Rezzoug, le titre se présente comme « emballage », « mémoire ou écart » et « incipit romanesque »<sup>17</sup>.

Alors, le titre est une véritable porte d'entrée à un livre, il a dirigé souvent l'attention des théoriciens à sa grande importance dans la multiplication des études en littérature.

Il est aussi, un discours sur le texte d'où, nous nous sommes intéressés à son grand intérêt et son ressemblance explicite avec d'autre titre, d'ailleurs, dès la première lecture du titre de notre corpus, on constate spontanément la ressemblance de ce titre avec celui du *dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.

D'une part, Victor Hugo est un écrivain, poète et dramaturge français engagé, il a publié son premier recueil de poèmes *Odes* il est le chef d'un groupe de jeunes écrivains, il publie en 1827 sa première pièce de théâtre en vers, *Cromwell*, puis *Orientales* et *Hernani*. Il s'impose comme le porte-parole du romantisme.

En 1829, il a publié de façon anonyme *Le dernier jour d'un condamné* qui constitue un violent réquisitoire contre la peine de mort, ses œuvres principales : *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *Les Châtiments*, *Les Contemplations* et *le Dernier jour d'un condamné*.

D'autre part, dans ce dernier, il raconte l'histoire d'un homme qui a été condamné à mort mais son nom et son identité ne sont pas identifiés et même le crime qu'il a fait pour être condamné, il raconte ce qu'il vit pendant les dernières semaines de sa vie en racontant sa vie en prison ainsi qu'il nous parle de ses sentiments de peurs et d'espoir, de sa famille :sa fille, sa femme et sa mère, et il raconte aussi quelques bribes de son passé.

---

<sup>17</sup> CHRISTIANE Achour, REZZOUG, Simone, *Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1985, p. 28.

Premièrement nous allons aborder la structure de ces deux titres qui se commencent toutes les deux par un article défini « *le* » pour le titre de Hugo et « *la* » pour le titre de Yasmina Khadra, après, ils utilisent le même adjectif « *dernier* » mais il est masculin pour Hugo et « *dernière* » féminin pour Khadra, cette utilisation de cet adjectif renvoie à la fin fatale du destin de ses deux personnages.

De plus, Khadra a utilisé « *nuit* » comme déterminant qui renvoie à la temporalité, en parallèle, Hugo a utilisé « *jour* » comme déterminant qui renvoie également à la temporalité ; la nuit qui est une partie du jour, elle conforme au temps du récit, le personnage / Rais a passé vraiment juste une nuit en narrant ce récit, également, le condamné qui a passé tout un jour en narrant malgré qu'il a passé cinq semaines en prison, avant de commencer la narration.

Encore, l'utilisation de « *de* » et pareil dans les deux titres pour indiquer un complément du nom « *un condamné* » et « *du rais* » dans l'article de ces mots il ya une différence, Hugo a utilisé un article indéfini et Khadra a utilisé un article défini.

En effet, on peut justifier cela pour la célébrité de la personne, d'une part, lorsqu'on parle d'un condamné, c'est une personne n'est pas connue et même son nom et son identité n'ont pas indiqué dans le récit, il est le symbole de tous les condamnés à mort.

D'autre part, on a utilisé l'article défini pour Rais, d'un côté parce qu'on connaît qui est ce Rais lors de la lecture, le Rais déclare son nom et son prénom donc il est identifié comme l'illustre l'extrait suivant : « *je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme. S'il y a moins d'étoiles ce soir dans le ciel de Syrte et que ma lune paraît aussi mince qu'une rognure d'ongle, c'est pour que je demeure la seule constellation qui compte* » (D.N.R. p. 13), en fait c'est Kadhafi, et qui ne connaît pas cette personne ?!

D'un autre côté on peut justifier autrement cette utilisation, si on lie le titre avec le texte, cela renvoie à la mégalomanie du Kadhafi, ce dernier qu'il se voit connaître dans tout le monde qu'il est comme le bon Dieu comme il le prononce clairement dans le récit « *je suis comme le bon Dieu* » (D.N.R. p. 177)

### II.2.3. Intertextualité narrative

De plus de l'intertextualité titrologique, quelques points de la narration dans notre corpus sont similaires à ceux de V. Hugo, l'intertextualité au niveau de la forme apparaît clairement lors de la première lecture du roman.

En fait, au niveau de la narration, *La dernière nuit du Raïs* se ressemble au dernier jour d'un condamné : tout d'abord au niveau de l'utilisation du premier pronom personnel du singulier « *je* »

D'une part, dans *Le dernier jour d'un condamné*, le narrateur-personnage s'exprime à la première personne du singulier, en utilisant le « *je* » et au présent de l'indicatif, comme l'indique ce passage extrait du roman

*Voilà cinq semaines que j'habite avec cette pensée, toujours seul avec elle, toujours glacé de sa présence, toujours courbé sous son poids ! ... Maintenant, je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée ! je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude : condamné à mort !* (D.J.C.<sup>18</sup> p. 53).

Autrement dit, cet extrait montre que le cerveau du narrateur n'est plus capable de produire des idées, tant il est vidé par l'idée de la mort qui le consume, comme il l'ajoute encore dans un autre extrait « *il est dix heures. O ma pauvre petite fille ! Encore six heures, et je serai mort ! Je serai quelque chose d'immonde qui trainera sur la table froide des amphithéâtres* » (D.J.C. p. 124).

---

<sup>18</sup> Abréviation du *dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.

D'autre part, dans notre corpus, le personnage-narrateur utilise la première personne du singulier « *je* » pour s'exprimer à titre d'exemple, le passage suivant : « *je suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait suffire à garder la foi. Je suis celui par qui le salut arrive. Je ne crains ni les ouragans ni les mutineries* » (D.N.R. p. 12).

Par conséquent, dans les deux œuvres, le seul point de vue est celui du narrateur, le personnage-narrateur s'adresse à lui-même, n'ayant pas d'interlocuteur, cela fait allusion au principe d'un monologue intérieur et même cela renforce l'effet du réel dans le texte.

De surcroît, l'italique qui est un caractère typographique penché vers la droite, contraste avec le romain qui est un caractère droit, donc, il permet de mettre en évidence des mots ou des passages et de les distinguer et les différencier du texte principal.

Cette forme d'écriture typographique, est omniprésente dans le roman de Hugo, soit les mots argot comme : « *il y a du raisiné sur le trimar (du sang sur le chemin) [...] épouser la veuve (être pendu) [...] un cachemire d'osier (une botte de chiffonnier) [...] la cône (la mort) [...] la placarde (la place des exécutions)* » (D.J.C. p.p. 64-65).

Egalement, des autres mots et expressions, à titre d'exemple : *papa* (D.J.C. p. 150), *les hommes* (D.J.C. p. 62), *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis. Pièces* (D.J.C. p. 69), *que cela n'était pas dans le programme* (D.J.C. p. 84), *monsieur* (D.J.C. p. 100), *transféré* (D.J.C. p. 104), *ma chambre* (D.J.C. p. 122).

Encore, dans notre corpus, l'italique a lieu dans plusieurs formes : comme citation comme dans les deux exemples suivants : « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » (D.N.R. p. 19), « *Dieu seul est infailible !* » (D.N.R. p. 88) et « *ce qui compte n'est pas ce qu'on emporte, mais ce qu'on laisse derrière soi* » (D.N.R. p. 188).

Des expressions : « *pour Khadija, mon ange et mon soleil* » (D.N.R. p. 39), « *British Army Staff* » (D.N.R. p. 59), « *vous trouverez une fille de votre rang* » (D.N.R.

p. 64) « *Allabouakbar* » (D.N.R. p. 184), *Des mots : les disparus* (D.N.R. p. 39), *une amazone* (D.N.R. p. 55), *votre sang* (D.N.R. p. 63), *Kheima* (D.N.R. p. 65), *Falaqa, t'emporte, el Darado Canyon* (D.N.R. p. 80), *Batard* (D.N.R. p. 111), et même des passages, à titre d'exemple le dernier passage écrit en italique : « *tu n'étais que d'une oreille, celle que tu prêtes volontiers à tes démons, tandis que l'autre reste sourde à la raison* » (D.N.R. p. 206 ).

La plupart du temps, un texte est composé en caractères romains, les caractères droits dont on se sert couramment. Les caractères italiques, inclinés vers la droite, peuvent être utilisés de deux façons différentes.

D'une part, dans une utilisation libre l'auteur pourrait utiliser l'italique pour attirer l'attention du lecteur sur un mot ou une expression qui est une notion essentielle ou qui apporte une nuance importante à son propos, il peut aussi les utiliser lorsqu'il veut faciliter le repérage des idées principales.

D'autre part, l'italique est parfois imposé dans un certain nombre de cas, et tout auteur ou éditeur doit se conformer à ces règles. Pour les titres de livres, de journaux, de revues, de tableaux. Cette utilisation est obligatoire. Les italiques distinguent certains passages du reste du texte. Ainsi, les indications qui s'adressent directement au lecteur, les devises, les maximes, les dictons et les proverbes, les locutions latines, les citations, les mots et les expressions qui appartiennent à une langue étrangère sont composés en italiques.

Egalement, l'analepse qui est un procédé d'écriture, introduit une action qui s'est déroulée chronologiquement avant l'action en cours, au sein de la continuité narrative, comme on intervient un souvenir ou un incident du passé, il rompt la chronologique normale du récit.

Effectivement, les pensées du condamné oscille entre l'expression de sa peur et les souvenirs d'un passé heureux irrémédiable, pourtant que le récit commence du moment où l'action est déjà engagé, l'auteur fait ellipse de sa



situation heureuse avant son arrestation par retour en arrière (flash-back), comme illustre ce passage « *autrefois, car il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme. Chaque jour, chaque heure, chaque minute avait son idée. Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisie, c'était toujours fête dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre* » (D.J.C. p. 53).

Encore il le dit explicitement en montrant qu'il se rappelle des souvenirs passés :

*Que veux-tu ? Voilà mon histoire à moi. Je suis fils d'un bon peïgre ; c'est dommage que charlot ait pris la peine un jour de lui attacher sa cravate. ... à six ans, je n'avais plus ni père ni mère ; l'été, je faisais la roue dans la poussière au bord des routes, pour qu'on me jetât un sou par la portière des chaises de poste ... à neuf ans, j'ai commencé à me servir de mes louches, de temps en temps je vidais une fouillouse, à dix ans, j'étais un marlou. Puis j'ai fait des connaissances, à dix-sept, j'étais un grinche* (D.J.C. p-p. 115-116).

Dans notre corpus, les analepses sont très présents, à titre d'exemple le passage suivant « *mon oncle était un poète sans gloire et sans prétention, un bédouin pathétique d'humiliation qui ne demandait qu'à dresser sa tente à l'ombre d'un rocher et tendre l'oreille au vent surfant sur le sable, aussi furtif qu'une ombre* » (D.N.R. p. 9)

En somme, en tant qu'ils consistent à effectuer un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration Les flashbacks amènent la richesse, profondeur, crédibilité et émotion à l'histoire, et dans le cas de notre corpus ils ont beaucoup plus, une valeur explicative et ils servent à éclairer le passé des personnages.

De plus, la fin d'un roman est l'achèvement du récit qui est le soulagement d'une tension et une déception de quitter l'émotion de la lecture, elle a un statut particulier, ce sont les derniers mots, le dernier souvenir que le lecteur gardera de l'œuvre, et cette impression détermine l'image qu'il fait de cette rencontre. En

effet, dans l'explicit<sup>19</sup> des deux romans soit notre corpus ou celui de « *Le dernier jour d'un condamné* » la fin est ouverte, donc c'est un explicit sans conclusion.

Dans « *Le dernier jour d'un condamné* » à la fin, « *ah ! Les misérables ! Il me semble qu'on monte l'escalier... QUATRES HEURES* » (D.J.C. p. 165), le condamné garde l'espoir jusqu'à quelques moments avant l'exécution, mais à ce moment-là les bourreaux préparent l'exécution, c'est une clause ouverte, aux lecteurs d'imaginer la fin puisque pour l'auteur ce qui compte c'est la dénonciation de l'horrible peine de mort.

Dans notre corpus, par « *Mais il est trop tard* » Yasmina Khadra termine le récit, la narration s'arrête là où Kadhafi/personnage s'est arrêté, nous pouvons justifier cela par le fait de la célébrité de ce personnage : tout le monde connaît la fin de l'histoire et le reste après l'arrestation et la mort de Kadhafi, encore l'auteur peut-être n'a pas voulu changé le narrateur interne à un narrateur extérieur qui termine la narration.

En bref, les fins ouvertes frustrent énormément les lecteurs, elles les laissent réfléchir en posant des questions et elle peut aussi être un appel à l'imagination du lecteur.

En guise de conclusion, Yasmina Khadra a un style d'écriture qui permet de construire une image de lui dans son œuvre. Tout d'abord, il se base sur le réel comme une source d'inspiration dans la majorité de ses écrits comme dans notre corpus dont il se base sur des événements réels et il met en relief la dernière nuit d'une personne réelle, notre corpus se conforme ainsi aux règles de la tragédie moderne où le personnage renvoie à l'héro tragique moderne.

---

<sup>19</sup> L'explicit est un terme latin employé en analyse littéraire pour désigner les dernières lignes d'une œuvre

De surcroit, l'intertextualité a une grande part dans le roman qui se manifeste à travers des formes intertextuelles, à savoir , l'allusion, la référence et la citation, en plus de le titre du roman, la forme et la narration qui ressemblent à ceux du *dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.

# CONCLUSION

*« Un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres, qu'il écrive très bien ou très mal en définitive importe peu, l'essentiel est qu'il écrive et qu'il soit, effectivement, présent dans ses livres. »*

**M. Houellebecq**

A l'issue de ce travail qui s'effectue autour de la notion de l'auctorialité et l'intertextualité, dans *La dernière nuit du Rais* de Yasmina Khadra, en fait, notre problématique de départ s'est articulée autour de la manière de la présentation de l'auctorialité dans le roman et de l'intertextualité comme un signe de cette auctorialité, dans l'objectif de montrer que l'image de l'auteur est présente implicitement.

Dans notre recherche, nous avons tout d'abord, porté notre attention sur la notion de l'auctorialité présentée comme l'image de l'auteur, nous avons essayé de la cerner en la rapprochant avec des notions utilisées dans le même sens : auteur, autorité, scénographie auctoriale, posture et ethos, et en se basant sur les études sur l'ethos de Dominique Maingueneau.

A propos de cette notion auctorialité, nous pouvons souligner que pour chercher l'image de l'auteur dans le texte, il faut étudier les éléments textuels, et en se basant au même temps sur des éléments extratextuels qui ont une relation avec le contexte de la production de l'œuvre, la vie de l'auteur et ses conduites sociales, donc c'est la particularité de l'auctorialité de réunir les deux niveaux d'analyse.

Par conséquence, afin d'arriver à notre but, nous avons commencé par l'ethos du personnage dans le l'œuvre, à travers les marques de l'énonciation, après, nous avons mis en relief l'auteur comme un être empirique en le liant avec le personnage du roman, ensuite, nous avons pris l'auteur comme un écrivain qui a une écriture particulière, tout cela pour montrer que l'auteur est présent dans son écrit.

Ensuit, cette analyse a mis en évidence un point essentiel : l'intertextualité, en effet, notre travail a consisté donc à repérer les traces intertextuelles dans cette œuvre que nous allons interroger en cherchant comment des autres textes

étrangers qui traversent le texte source, nous avons essayé de repérer l'ensemble des intertextes existants dans le roman, que ce soit des intertextes implicites qui se présentent sous forme de pratiques intertextuelles : citations, référence, allusion ou des intertextes au niveau titrologique et narratif avec *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.

En effet, lors de notre analyse du corpus, nous avons pu établir le lien qui existait entre l'auctorialité et l'intertextualité; l'intertextualité comme un procédé d'écriture khadrienne a contribué à la réalisation de l'image de l'auteur. Alors, nous confirmons nos deux hypothèses, l'auctorialité se réalise par la subjectivité du personnage narrateur et par conséquent les points de similitudes entre lui et l'auteur, ainsi que l'écriture particulière de l'auteur à travers le tragique et l'aspect réel, l'intertextualité comme procédés d'écriture chez Khadra.

Pour conclure, nous signalons que dans *La dernière nuit du Rais*, il y a d'autres thèmes intéressants autant que notre thème à titre d'exemple : la mégalomanie, le tragique et la polyphonie, ce qui ouvre la perspective pour d'éventuelles recherches plus approfondies sur l'œuvre.

**REFERENCES**  
**BIBLIOGRAPHIQUES**

## Corpus

KHADRA, Yasmina, *La dernière nuit du Rais*, Casbah, Alger, 2015.

## Autres romans de l'écrivain

1. KHADRA, Yasmina, *Les agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1998.
2. KHADRA, Yasmina, *L'écrivain*, Julliard, Paris, 2001.
3. KHADRA, Yasmina, *Les hirondelles de Kaboul*, Julliard, Paris, 2002.
4. KHADRA, Yasmina, *L'attentat*, Julliard, Paris, 2005.
5. KHADRA, Yasmina, *Les sirènes de Bagdad*, Julliard, Paris, 2006.
6. KHADRA, Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, Paris, 2008.
7. KHADRA, Yasmina, *Qu'attendent les singes*, Julliard, 2014.

## Ouvrages théoriques

1. ADAM, Jean, Michel, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1994.
2. AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, PUM, Toulouse, 2003.
3. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
4. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
5. BARTHES, Roland, *L'analyse textuelle d'un conte d'E. Poe, dans l'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985.
6. CHRISTIANE Achour et REZZOUG, Simone, *Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1985.
7. COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Champs universités Flammarion, Paris, 2001.
8. DIAZ, José-luis, *L'écrivain imaginaire, scénographie auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, Paris, 2007.
9. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.
10. GERARD, Genette, *Palimpsestes, la littérature en second degré*, Seuil, Paris, 1982.



11. HEBERT, Luis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, Université de Québec, Canada, 2013.
12. HOEK, Léo, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, Paris, 1982.
13. HUGO, Victor, *Le dernier jour d'un condamné suivi de Claude Gueux*, Talantikit, Bejaia, 2015.
14. MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.
15. MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1994.
16. MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004.
17. MERAH, Youcef, *Entretien avec Yasmina Khadra, qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*, Sedia, Alger, 2007.
18. PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
19. RASTIER, François, *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989.
20. REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2005.
21. TIPHAINE, Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.

### Mémoires et thèses

1. FLICI, Kahina, *L'intertextualité Dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet*, Mémoire de Magister, Université Mouloud Maamri Tizi-Ouzou, 2011.
2. ALP, Eylem, Aksoy, *l'énonciation et la polyphonie dans l'œuvre d'Anne Ernaux*, thèse de doctorat, Université de Hacettepe, Ankara, 2012.

**Dictionnaires et encyclopédies :**

1. ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.
2. BAILLY, A, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950.
3. *Dictionnaire LAROUSSE*, Larousse, Paris, 2006.

**Articles sur internet :**

1. AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, *Autour des « scénographies auctoriales » entretien avec José-luis Diaz, auteur de l'écrivain imaginaire 2007*, disponible sur : <https://aad.revues.org/678>.
2. BARTHES, Roland, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, disponible sur [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236).
3. BARTHES, Roland, *La Théorie du texte*, disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.
4. COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours à l'Université de Paris IV-Sorbonne UFR de Littérature française et comparée, disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.
5. DAN, Bercea, *Interview. Yasmina Khadra, « La dernière nuit du rais » : « depuis toujours, je voulais écrire mon « Antigone » à moi*, disponible sur : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/yasmina-khadra/review>.
6. DOMINIQUE, Maingueneau, *Auteur et image d'auteur en analyse du discours*, disponible sur : <http://aad.revues.org/351>, <http://aad.revues.org/660>.
7. FLOUX, Florence, *Yasmina Khadra : « Avec Kadhafi, l'expérience d'écriture a été incroyablement physique »*, disponible sur : <http://www.20minutes.fr/culture/1674235-20150828-yasmina-khadra-kadhafi-experience-ecriture-incroyablement-physique>.
8. FOUCAULT, Michel (2001) : *« Qu'est-ce qu'un auteur ? »*, disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.

9. GALLINARI, Melliandro, Mendes, *La "clause auteur" : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire, argumentation et Analyse du Discours*, disponible sur : <http://aad.revues.org/663>.
10. GERARD, Genette, *La structure et les fonctions du titre dans la littérature*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar>.
11. IBO, Lydie, *Approche comparative de la narratologie et de la sémiotique narrative*, disponible sur : <http://greenstone.lecames.org/collect/revu/index/assoc>.
12. MEIZOZ, Jérôme, *Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur*, disponible sur : <https://aad.revues.org/667>.
13. RIFFATERRE, Michael, *La trace de l'intertexte*, disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330).
14. ZIMMERMANN, Pascal, *Yasmina Khadra se glisse dans la peau de Mouammar Kadhafi*, disponible sur : <http://www.tdg.ch/culture/yasmina-khadra-glisse-peau-mouammar-kadhafi>.

### Sitographies

1. <http://www.academia.edu>
2. <http://www.espacefrancais.com>
3. <http://www.fabula.org>
4. <http://www.persee.fr>
5. <http://www.universalis.fr>
6. <http://www.yasmina-khadra.com>

# **ANNEXE**

**Interview avec Yasmina Khadra: « Avec Kadhafi, l'expérience d'écriture a été incroyablement physique » par Florence Floux <sup>1</sup>**

Yasmina Khadra a planté ses décors dans de nombreux pays: l'Algérie, l'Afghanistan, l'Irak, Israël... Il a inventé beaucoup de personnages: un boxeur, une enseignante, un chirurgien, un paysan... Mais il ne s'était encore jamais glissé dans la peau d'un dictateur paranoïaque, héroïnomane et poursuivi par un peuple qui n'a qu'une envie: se venger d'un règne sanguinaire de quarante-deux ans.

Dans *La dernière nuit du Raïs* (éditions Julliard), l'auteur de *L'Attentat* nous conte les dernières heures de Mouammar Kadhafi. Un récit exalté, torturé et vertigineux qui emmène son lecteur dans les profondeurs d'une âme damnée. Entretien.

**-Pourquoi avoir choisi Mouammar Kadhafi comme personnage ? Pourquoi pas un autre dictateur, comme Saddam Hussein par exemple ?**

Kadhafi est un personnage multiple, troublant, insaisissable, un véritable défi pour un romancier. Tenter de le cerner est un fantasme orgasmique. Ce souverain alliait l'humilité à l'extravagance avec une rare habileté. Il était son rêve et son délire, son miracle et son propre otage, la générosité et la cruauté la plus expéditive. Son cas me fascinait et m'interpellait depuis des années. Kadhafi portait en lui un formidable argument romanesque avec ses frasques et ses sorties spectaculaires, ses coups de gueule et ses accès de folie, ce qui n'est pas le

<sup>1</sup> FLOUX, Florence, *Yasmina Khadra : « Avec Kadhafi, l'expérience d'écriture a été incroyablement physique »*, disponible sur : <http://www.20minutes.fr/culture/1674235-20150828-yasmina-khadra-kadhafi-experience-ecriture-incroyablement-physique>, consulté le : 19 janvier 2017.

---

cas de Saddam, un tyran plat, un monstre abyssal dont le charisme reposait exclusivement sur la terreur qu'il incarnait.

**-Pourquoi avoir choisi d'écrire à la première personne ?**

Je choisis souvent le «je» dans mes romans. C'est ma façon de me dissoudre dans le personnage, de le vivre pleinement de l'intérieur. Avec Kadhafi, cette expérience a été incroyablement physique. Je ressentais ses peurs, ses doutes, ses colères et comme lui, malgré l'issue que tout le monde connaît, je pensais qu'il allait s'en sortir. Bizarrement, je me croyais en mesure de changer le cours de l'histoire comme s'il s'agissait d'une fiction. J'ai vécu des moments étranges en écrivant ce roman. Jamais je n'ai connu une telle impression avec mes autres romans.

**-Comment avez-vous fait pour vous mettre dans la peau de Kadhafi ?**

Kadhafi est un personnage emblématique dans le monde arabe. Il suscitait autant d'interrogations que d'enthousiasme et habitait une bonne partie du débat politique au Maghreb. Dans un sens, il m'était presque familier. Je n'ai eu aucune peine à «squatter» ses états d'âme.

**-Comment vous êtes-vous documenté sur sa vie ?**

Je le suis depuis une trentaine d'années. Certaines anecdotes dans le roman, je les tiens d'un proche collaborateur de Kadhafi. J'ai aussi fait des recherches.

**-Avez-vous, tel un acteur, emprunté parfois à des expériences/ressentis personnels ?**

Je me situe aux antipodes de Kadhafi, mais j'ai une certaine connaissance du facteur humain pour cerner et me substituer à mes personnages. Le *New York Times* a écrit que j'étais « capable de dire l'homme partout où il se trouve ». J'essaye de mériter cette prédisposition flatteuse et contraignante à la fois.

**-Vous avez fait de Kadhafi un personnage de roman. Et pourtant, vous avez emprunté beaucoup de codes à la tragédie. Pourquoi ?**

Pour rester dans ce que la tragédie a de plus intime et instructif. Kadhafi aurait inspiré Sophocle.

**-Kadhafi voit sa vie défiler au cours de ses dernières heures. On entrevoit alors ses blessures intimes. Comme dans *L'Attentat*, vous semblez vouloir remonter aux racines du mal... Pour mieux l'expliquer, ou le comprendre ?**

C'est vrai, mais expliquer n'est pas cautionner car rien ne justifie le meurtre et rien ne légitime l'atteinte aux libertés.

**-Vous ne pensez pas que l'on naît monstre ? On le devient forcément, selon vous ? Même un tyran sanguinaire comme Kadhafi ?**

Je suis incapable de répondre à cette question. C'est peut-être pour cette raison que j'écris : pour comprendre l'Homme, cette merveille de la nature capable de tous les miracles sauf celui d'accéder au bonheur définitif.

**-Travaillez-vous sur un nouveau livre actuellement ?**

Je m'intéresse surtout au cinéma. J'ai fini un scénario pour Forest Whitaker et suis en train de travailler sur un projet ambitieux pour la télé française.

**Interview. Yasmina Khadra, «*La dernière nuit du Raïs*» : *Depuis toujours, je voulais écrire mon «Antigone» à moi*, par Bercea Dan <sup>2</sup>**

Yasmina Khadra publie cette année *La dernière nuit du Raïs*, en retraçant de l'intérieur la chute du régime libyen et la mort de Mouammar Kadhafi. Si par sa perspective narrative et par sa thématique nous avons tendance à le rapprocher du roman de Victor Hugo « Le dernier jour d'un condamné » ou de ce que la littérature hispano-américaine appelle *novela del dictador*, l'auteur, lui, se reconnaît plutôt dans la perspective shakespearienne du *Roi Lear*. On sait l'intensité avec laquelle cet écrivain à fleur de peau interroge le monde et son époque, et on comprend sa fascination pour un personnage si romanesque «regroupant tous les excès», comme il aime le définir.

Cette fascination n'enlève en rien le risque d'un tel exercice d'écriture surtout s'agissant d'un personnage sur lequel l'Histoire n'a pas encore fait ni son deuil ni son travail de mémoire. Mystique, paranoïaque, mégalomane, dictateur ou victime de ses délires, sorcier ou prisonnier de sa propre folie, qui était Mouammar Kadhafi ? Et qui est-il pour que l'auteur s'insinue dans son for intérieur aux dernier moments de sa vie, aux instants les plus intimes où toute vie est convoquée devant le tribunal de sa conscience ? Ce sont des questions auxquelles Yasmina Khadra apporte ici ses réponses.

**-Pourquoi un roman sur Mouammar Kadhafi?**

Parce qu'il était justement de tous les excès, ce qui faisait de lui un authentique personnage littéraire. Pour un écrivain, c'est une source d'inspiration intarissable. J'aurais pu lui consacrer plusieurs romans. J'ai choisi de raconter sa fin, à la première personne du singulier, pour puiser dans son intimité les moments forts de ses états d'âme. La dernière nuit est un moment de vérité d'une extraordinaire

<sup>2</sup> DAN, Bercea, *Interview. Yasmina Khadra, « La dernière nuit du raïs » : « depuis toujours, je voulais écrire mon « Antigone » à moi*, disponible sur : [http : //salon-litteraire.linternaute.com/fr/yasmina-khadra/review/](http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/yasmina-khadra/review/), consulté le : 04 janvier 2017.



révélation. J'étais presque en état de transe en rédigeant cette nuit de tous les délires.

**-En quoi sa chute a-t-elle aussi un caractère romanesque ?**

Son lynchage a été vu par des millions d'internautes. Nous avons assisté en direct à l'exercice de la barbarie extrême. J'ai été choqué malgré les horreurs que j'avais vécues dans ma chair et dans mon esprit durant la décennie noire (la guerre terroriste) qui a failli dépeupler mon pays l'Algérie. J'aurais préféré que Kadhafi s'explique devant un tribunal. Ses lyncheurs lui avaient confisqué la parole. J'ai tenté de la lui rendre, pour qu'il nous parle de ce qu'il a été, de ce qui a fait de lui un dictateur.

**-Peut-on entreprendre un vrai travail de documentation sur ce sujet ? Quelles ont été vos sources ?**

Hormis la vidéo de sa mise à mort, je n'avais pas besoin de me documenter. Les informations que je relate dans mon livre, je les tiens de ses proches collaborateurs, des officiers libyens que j'avais rencontrés au début des années 1980 en Russie. Par ailleurs, comme Kadhafi, je suis né dans le désert, dans une tribu, au Maghreb, je suis arabo-berbère comme lui, de la même religion, et j'ai été, moi aussi, soldat. Ces facteurs m'ont permis de mieux saisir la mentalité et la personnalité de mon personnage.

**-Aviez-vous d'emblée l'intention d'écrire un roman historique ?**

J'ai écrit un roman. Chaque lecteur est appelé à le lire comme il lui convient. Pour moi, ça reste un roman. Depuis toujours, je voulais écrire mon « Antigone » à moi. La tragédie grecque m'a toujours fasciné. Kadhafi est un héros de la tragédie moderne, cette dernière n'étant que le renouvellement de la tragédie authentique, les hommes n'ayant rien retenu de l'Histoire.

**-Peut-on parler d'allégorie, de pamphlet, ou d'une tragi-comédie ?**

Ni d'allégorie ni de pamphlet ni de tragi-comédie. Il s'agit d'un roman qui met la fiction au service d'une réalité historique afin d'accéder à notre part de responsabilité dans ce qui chamboule les rapports humains. Mon roman est une réflexion sur le rapport de force, sur le pouvoir comme une possession démoniaque, sur la mentalité d'un peuple et sur la tragédie des temps modernes.

**-Pourquoi écrire à la première personne du singulier ?**

Pour m'approprier pleinement les états d'âme, les angoisses et la raison de mon personnage. J'ai écrit la majorité de mes romans à la première personne du singulier. Cela m'implique davantage dans mon texte.

**-Vous lui prêtez votre voix et votre plume, mais aussi vos yeux lorsqu'il regarde le désert et le lever du soleil et vos oreilles pour écouter le silence.**

Forcément, lorsqu'on vient de la même culture et du même univers. Mais la comparaison s'arrête là. Je n'ai aucune sympathie pour les tyrans. Cependant, je ne juge pas Kadhafi et ne le condamne pas. Je mets à nu certaines de ses vérités pour que l'on puisse sortir des stéréotypes et des procès d'intention. Il est grand temps pour nous de réapprendre à opter pour notre libre arbitre afin d'échapper aux manipulations médiatiques et aux surenchères politiques.

**-Il croit être «la mythologie faite homme», «celui par qui le salut arrive».**

Je pense que tous les dictateurs se croient investis d'une mission cosmique. C'est la raison pour laquelle ils perdent le contact avec la réalité des choses. Leurs certitudes se muent en vérités absolues et leurs engagements en projets prophétiques. Il n'est pas rare que certains d'entre eux se prennent pour des dieux. Dans cette attitude, la mégalomanie agit comme une overdose de prétention et la folie n'est jamais bien loin.

**-Son examen de conscience tourne immanquablement en sa faveur.**

Kadhafi, en renversant le roi Idriss 1er et en proclamant la « République des masses », était animée par les plus belles intentions du monde. Il a réussi ce qu'aucun souverain avant lui n'avait réussi : il a unifié des tribus hautement incompatibles, hautement hostiles les unes aux autres depuis des siècles et en a fait une nation homogène.

Dire que Kadhafi n'a rien fait pour son peuple est une grossièreté. Son problème, il arrivait souvent de faire du mal en croyant faire du bien. Sa mise en quarantaine par les dirigeants arabes et sa farouche obsession de se donner une visibilité internationale, notamment en narguant les Grandes puissances occidentales et en finançant le terrorisme international, l'ont dévoyé. Il est devenu tyrannique parce qu'il ne pouvait plus s'inscrire dans une révolution valorisante comme il le souhaitait. Au lieu de continuer de bâtir une nation, il s'est taillé un costume beaucoup plus grand pour lui, et il a fini par ne plus savoir quelle image il donnait de lui.

**-Que dire de son langage aux derniers moments de sa vie ?**

Son langage trahit un homme qui découvre brusquement sa fragilité. Il est aux abois, coupé du reste du monde, et la situation lui échappe de plus en plus. Kadhafi est dans le doute pour la première fois de sa vie de souverain. Il ne se connaissait pas un tel état d'âme. Il ne se reconnaissait plus.

**-Il est critique à l'adresse des dirigeants arabes.**

Kadhafi avait toutes les raisons de détester les dirigeants arabes. Ils l'avaient déçu, trahi, et certains complotaient contre lui. Par ailleurs, lui qui était venu avec les meilleures intentions du monde, il découvrait que les dirigeants arabes n'avaient pas d'ambition pour leurs peuples, que c'étaient des prédateurs et des

---

prévaricateurs, et qu'ils se complaisaient dans leur statut de rois fainéants lorsqu'ils n'étaient pas les marionnettes des intérêts occidentaux.

**-Il y a même un dialogue imaginaire avec Saddam Hussein. Que lui reproche-t-il ?**

On ne peut pas tout raconter. Le lecteur a besoin de découvrir certaines choses par lui-même. La lecture est un voyage jalonné de surprises. Alors pourquoi la gâcher en dévoilant ce qui la rendrait intéressante.

**-Il n'échappe pas à la paranoïa du complot, alors que beaucoup de ses proches avaient déjà quitté le navire.**

La trahison est le propre des courtisans et des profiteurs. Dès que ces flatteurs s'aperçoivent qu'ils n'ont plus rien à glaner, ils sont les premiers à se retourner contre leur bienfaiteur. Ça arrive partout en hautes sphères. Et ça ne date pas d'hier.

**-«Je suis seul devant le destin et le destin regarde ailleurs.» Quel sens donner à ces mots?**

Exactement le sens de ce qui est écrit. Kadhafi se sent abandonné par Dieu.

**-Peu avant sa mort, il tombe en plein délire mystique. Ne va-t-il pas trop loin dans sa folie ?**

La folie est par vocation un éloignement démesuré de la raison, et par définition une confusion absolue.

**-Peut-on parler de votre livre comme d'une sépulture symbolique réservée à ce personnage?**

Mon roman est un roman, rien de plus.

## Résumé

Dans ce présent travail, nous nous inscrivons dans le domaine de la littérature algérienne d'expression française, en s'intéressant à un écrivain majeur : Yasmina Khadra et son avant dernier roman *La dernière nuit du Rais*, nous étudions l'auctorialité et l'intertextualité dans ce roman. De surcroît, nous cherchons à démontrer l'image de l'auteur (auctorialité) présente implicitement ; étant donné que, l'étude de l'auctorialité se base sur deux niveaux d'analyse : le textuel et l'extratextuel, en commençant par l'ethos du personnage pour arriver à celui de l'auteur, ainsi que l'intertextuel qui est un élément de base de notre recherche car c'est une caractéristique fréquente chez notre écrivain, considérée comme un indice de l'auctorialité.

## Abstract

In this present work, we are involved in the field of the Algerian literature of French expression, especially in a major writer Yasmina Khadra, and his novel *La dernière nuit du Rais*, we study the auctoriality and the intertextuality in the novel, moreover, we try to demonstrate the image of the author (auctoriality) present implicitly. Since the study of auctoriality is based on two levels of analysis : textuel and extratextuel. Starting with the ethos of the character to arrive at the ethos of the author, as well as the intertextuality which is a basic element of our research because it is a characteristic frequent in novels of Khadra, seen as an index of the auctoriality.