REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANCAISE

**N° de Série : 97/D3C/22**
**N° d'ordre : 03/FR/22**

# *Thèse*

En vue de l'obtention du diplôme de Doctorat LMD

**Option** : Littérature Francophone et Comparée

# Poétique du roman dans *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra

**Présentée par :**
Youcef Islam MALEK

**Sous la direction de :**
Docteure Amel MAOUCHI

**Soutenue devant le jury composé de :**

| | | |
|---|---|---|
| **Président :** | Chafik ZEGHNOUF | MCA Université Les Frères Mentouri Constantine 1 |
| **Rapporteur :** | Amel MAOUCHI | MCA Université Les Frères Mentouri Constantine 1 |
| **Examinateur :** | Yasmina KHAINAR | MCA Université LesFrères Mentouri Constantine 1 |
| **Examinateur :** | Soumeya MERAD | MCA ENS Université Salah Boubnider Constantine 3 |

**Constantine : 21/12/2022**

## Sommaire

**Introduction générale** **07**

**Partie 1 : Analyse du contenant et du contenu dans *La dernière nuit du Raïs*** **20**

Chapitre 1 : La structure du récit dans *La dernière nuit du Raïs* 23
Chapitre 2 : Analyse interprétative de l'intrigue 59

**Partie 2 : La Poétique du Personnage Dictateur** **99**

Chapitre 1 : Le personnage dictateur comme signe 102
Chapitre 2 : Le personnage dictateur comme sujet d'action 134

**Partie 3 : La dimension historique dans les œuvres de Yasmina Khadra et dans le roman du dictateur.** **168**

Chapitre 1 : Histoire, fiction et réalité dans l'œuvre de Yasmina Khadra 171
Chapitre 2 : Le roman du dictateur ; un roman à teneur historique 208

**Conclusion générale** 249

**Bibliographie** 253

**Annexes** 263

**Dédicace**

Maman,
J'aurais aimé…
J'aurais aimé que tu assistes à l'achèvement de ce travail.
J'aurais aimé te voir pleurer de joie.
J'aurais aimé voir la fierté dans tes yeux.
J'aurais aimé te prendre dans mes bras et te dire que j'ai réussi.
Ce travail est pour toi…

A mon très cher père, tu as toujours été un modèle pour moi, un exemple de persévérance et de courage même face aux plus grandes épreuves de la vie.

A Akram, un frère qui n'est plus des nôtres, mais qui vit dans nos cœurs.

## Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude au Professeur Hassen Boussaha. Je vous remercie infiniment, car vous m'avez été d'une grande aide grâce à vos conseils, votre confiance et votre disponibilité. Loin d'être un directeur de recherche pour moi, vous avez été un mentor.

Ma profonde reconnaissance au Docteure Amel Maouchi d'avoir bien voulu assurer la continuité de mon travail de recherche. Vos conseils, votre disponibilité et votre soutien m'ont été d'une grande aide lors des moments de doute.

Je tiens foncièrement à exprimer tous mes respects et toute ma gratitude au Docteur Chafik Zeghnouf d'avoir bien voulu présider le jury de ma soutenance.

Mes vifs remerciements aux examinatrices : Docteure Yasmina Khainar et Docteure Soumeya Merad pour avoir accepté de lire et évaluer mon travail.

Je tiens aussi à remercier toutes personnes ayant de près ou de loin contribué à l'élaboration de ce travail de recherche. Je remercie mon frère Mohamed Saber qui a toujours été présent lors des moments difficiles, mes sœurs Maya, Rym, Sara et Nawel qui m'ont soutenu.

Je remercie aussi mes amis Borhane, Haithem, Yacine, Aya et Rania qui m'ont été d'un grand soutien psychologique quand le doute me rongeait l'esprit.

J'ai commencé mon cursus en 2011, et durant ces années d'études, j'ai rencontré beaucoup de personnes qui m'ont aidé à atteindre mon objectif. Je tiens donc à remercier toutes les personnes : enseignants, camarades, collègues et amis sans lesquels je ne serais pas arrivé là où je suis aujourd'hui.

## Liste des tableaux et des figures

**Tableau.1.** Tableau représentant l'enchainement des évènements dans *La dernière nuit du Raïs*……67
**Figure 1 :** Schéma quinaire de Jean-Michel Adam…….…..62
**Figure 2 :** Schéma quinaire représentant la séquence narrative secondaire dans *La Dernière nuit du Raïs*.……64
**Figure 3 :** Schéma quinaire représentant la séquence narrative principale dans *La Dernière nuit du Raïs*. ……..66
**Figure 4** : Schéma représentant une évolution linéaire des évènements présents dans *La Dernière nuit du Raïs* ……..70
**Figure 5 :** Schéma représentant une évolution circulaire des évènements passés dans *La Dernière nuit du Raïs*.…….…….71
**Figure 6 :** Le dessin d'une courbe de la tension narrative du roman selon Baroni.…….……..77
**Figure 7 :** Schéma représentant les possibilités éventuelles du futur du personnage de Mansour.…….……..92
**Figure 8 :** Schéma représentant les possibilités éventuelles du futur du personnage de Moutassim.……..……...……..…94
**Figure 9 :** Représentation en carré du modèle actantiel de Greimas.……..136
**Figure 10 :** Schéma du programme narratif selon Greimas.……142
**Figure 11 :** Schéma représentant le programme narratif du personnage de Koyaga……..……..…..……145
**Figure 12 :** Schéma représentant le programme narratif du personnage de Kadhafi.……..…….……149
**Figure 13 :** Schéma représentant le programme narratif du personnage du général.……154

# Introduction générale

## Introduction générale

L'écrivain façonne son texte afin qu'il s'accorde formellement avec le message qu'il veut transmettre à son lecteur. Chaque auteur possède ses propres procédés, mais il faut préciser que ces derniers sont universels. Il est alors fréquent de trouver certaines similitudes dans des textes qui appartiennent à différents écrivains.

Comme toute autre œuvre artistique, le texte littéraire découle du travail esthétique de son auteur, qui met en œuvre certaines techniques permettant de donner à son écriture un caractère littéraire. Ce travail ne se centre pas uniquement sur l'aspect stylistique, l'écrivain va au-delà du travail formel.

Le texte littéraire répond à des structures très complexes qui diffèrent d'un genre à un autre. De ce fait, les techniques utilisées pour créer chaque genre sont dissemblables à leur tour. Vincent Jouve précise dans son ouvrage *Poétique du roman* qu' : *« il demeure hors de doute que les grands genres et le récit obéissent à des règles précises qui permettent de les définir : la poésie, le théâtre, le récit ne fonctionnent pas de la même façon »*[1]. Effectivement, ces trois grands genres ne répondent pas aux mêmes règles.

Le genre littéraire le plus étudié est le roman, car sa longueur ainsi que sa complexité offrent une multitude de manières de l'approcher. En effet, le genre romanesque permet un élargissement dans son étude qui n'est pas seulement formelle et qui s'ouvre à un champ bien plus vaste que celui de l'analyse interne du texte. Il est cependant important de préciser que l'étude formelle ou interne du texte demeure la plus importante et la plus essentielle, car le point de départ de l'analyse textuelle est bel et bien le texte lui-même.

Il est très difficile de cerner le véritable sens du roman, mais aussi impossible de donner une définition exhaustive de ce dernier en raison des différents facteurs qui

[1]Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2012, p.07.

régissent son fonctionnement, ainsi que la multitude de dimensions qui existent au sein de ce genre littéraire.

Le roman est composé de plusieurs éléments qui le caractérisent et qui le différencient des autres genres littéraires. Il est une œuvre imaginaire, écrite sous forme de prose et ayant une longueur particulière. Il se compose de plusieurs évènements qui s'articulent autour d'une intrigue, sa composante la plus importante et l'essence même de sa création. Se centrant sur la narration, l'écriture d'un texte romanesque suit la volonté de l'écrivain, le texte s'adapte au message que l'auteur veut transmettre et à son idéologie, mais aussi aux attentes du lectorat. Il est donc pertinent de souligner qu'il existe plusieurs sous-genres de roman : roman autobiographique, historique, d'aventure, policier, etc.

Notre recherche s'articule autour d'un sous-genre romanesque bien précis, celui du « roman du dictateur». Trouvant ses sources dans la littérature hispano-américaine des années 1960, ce sous genre narratif aborde le thème de la dictature à travers l'analyse de l'être dictateur qui consiste à présenter un personnage particulier représentant un modèle de pouvoir tyrannique. Loin de n'être qu'une œuvre fictive, le roman du dictateur puise dans l'Histoire afin d'aborder les thèmes politiques qui rendent compte d'une période historique, mais aussi afin d'analyser et critiquer le pouvoir détenu par une figure autoritaire.

Nous avons choisi comme corpus principal de notre étude *La dernière nuit du Raïs*[2] de Yasmina Khadra, car nous estimons que ce roman est porteur de la thématique de la dictature. Nous pouvons aussi dire que nous avons choisi de travailler sur le romancier, car il est algérien et nous portons un très grand intérêt à la littérature algérienne de langue française. Nous serions très intéressé de comparer cette dernière à d'autres littératures.

Yasmina Khadra est l'un des auteurs les plus connus et les plus lus de la scène littéraire francophone. De son vrai nom, Mohammed Moulessehoul, cet écrivain des

[2] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* Paris, Julliard, 2015.

plus talentueux, est né à El-Kenadessa, Willaya de Bechar en Algérie le 10 janvier 1955. Il a suivi sa scolarisation à l'école des Cadets de la Révolution où il a décroché son baccalauréat en 1975, et a rejoint l'académie de Cherchel d'où il est sorti avec le grade de sous-lieutenant en 1978.

C'est en suivant sa carrière de militaire qu'il découvre et embrasse le monde littéraire. Il publie plusieurs œuvres sous le pseudonyme de Yasmina Khadra en raison des circonstances politiques et sociales qui régnaient en Algérie durant le début de sa carrière d'écrivain, ainsi que son statut de militaire, qui ne lui permettait pas d'écrire et de publier ses romans avec son véritable nom.

En 2000, il quitte l'armée pour se consacrer entièrement à sa carrière d'écrivain, c'est d'ailleurs en 2001 qu'il publie son livre autobiographique *L'écrivain*[3], dans lequel il dévoile son identité masculine.

Ses écrits connaissent de nos jours un franc succès et sont traduits en plusieurs langues ou même adaptés au cinéma. Yasmina Khadra est toujours vivant et continue d'écrire. En 2015, il publie *La dernière nuit du Raïs* et en 2016, *Dieu n'habite pas la Havane*[4], en 2018, *Khalil*[5], etc.

Le roman au centre de notre étude littéraire, *La dernière nuit du Raïs*, est un roman publié aux éditions Julliard en août 2015. Cette œuvre, où se mêlent la politique et la littérature, raconte les évènements qui ont eu lieu durant la dernière nuit de la vie de l'ancien chef d'Etat de la Lybie Mouammar Kadhafi.

Dans ce roman, Yasmina Khadra, se met dans la peau de Mouammar Kadhafi qu'il présente comme *un dictateur*. Outre le fait de raconter ses dernières heures, il intègre dans un mélange de réalité et de fiction, des flashbacks sur la vie de l'ancien guide. L'œuvre devient alors une biographie fictionnalisée du personnage principal.

[3] Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2001.
[4] Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas La Havane*, Paris, Julliard, 2016.
[5] Yasmina khadra, *Khalil*, Paris, Julliard, 2018.

Le Raïs porte, dans la trame romanesque, plusieurs masques : il est un homme bon, un homme mauvais, un sauveur, un tueur, un dictateur et même dans certains passages un dieu qui contrôle tout ce qui l'entoure.

Ce roman de 207 pages nous donne un regard sur une vie des plus fascinantes, mais des plus paradoxales en même temps, celle d'un homme qui a voulu faire du bien en utilisant les mauvais moyens. L'homme, qui a vécu comme une divinité parmi les siens, adulé de tous, finit par mourir dans les plus atroces souffrances, subissant mille et une tortures de la part de ceux, qui selon lui, pouvaient se sacrifier juste parce qu'il le désirait.

Notre travail portera sur l'étude des techniques romanesques. Nous nous focaliserons donc sur la poétique du roman dans *La dernière nuit du Raïs*. En d'autres termes, nous essaierons de rendre compte des procédés utilisés par l'auteur pour fictionnaliser les faits réels.

Pour ce faire, nous aurons besoin de faire une analyse comparative entre notre corpus et deux autres œuvres appartenant au même genre romanesque : *L'Automne du patriarche*[6] de Gabriel Garcia Marquez et *En attendant le vote des bêtes sauvages*[7] d'Ahmadou Kourouma.

Écrit en langue espagnole, *l'Automne du patriarche* est un roman qui raconte parallèlement la vie et la fin d'un vieux dictateur grotesque qui a gouverné un pays supposé exister dans les rives des caraïbes. Ayant conservé le pouvoir durant plus de cent ans, le personnage est décrit comme un homme qui se perd dans sa décrépitude, mourant à petit feu et n'ayant que des souvenirs lointains qui lui rappellent qu'il a jadis été un orphelin élevé par sa mère, Bénédiction Alvarado.

*En attendant le vote des bêtes sauvages* raconte l'histoire d'un maître chasseur du nom de Koyaga, qui grâce à la magie qu'il obtient de sa mère Nedjouma et d'un

[6] Gabriel Garcia Marquez, *El otono del Patriarca.* Plaza y Janés. Barcelone, 1975, Traduction, Claude Gouffon, *L'automne du Patriarche,* Paris, Grasset, 1976.
[7] Kourouma Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes savages*, Paris, Seuil, 1998.

marabout, réussit à prendre le pouvoir de son pays en assassinant le président et en massacrant tous ses autres rivaux. Personnage reflétant l'image du dictateur africain, Koyaga est présenté comme un tyran qui n'accepte aucune forme de rébellion. Il arrive aussi, à l'image des autres dictateurs, à échapper à plusieurs tentatives d'assassinat, mais finit par échouer dans sa politique de gouvernement et voit son pouvoir commencer à chuter.

Nous justifions ce choix d'abord par le fait que les trois romans font parties du même genre romanesque, à savoir le roman du dictateur. Ils présentent donc tous les trois l'ascension et la chute d'un dictateur. En outre, leurs auteurs ont vécu dans des pays qui sont loin d'un point de vue géographique et ils ne partagent pas la même culture, ce qui nous offre en tant que lecteur une multitude d'images sur le type de personnage en question.

Notre lecture s'inscrit dans le domaine de la littérature générale et comparée dans la mesure où il existe un lien entre les différents textes abordés, un lien d'idées et de perception : « *La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire.* »[8]

En se référant aux propos de Jean-Louis Haquette, nous soulignons la convergence des idées ayant la même source qui est le personnage dictateur. Nous soulignons aussi l'existence d'une différence de perception dans le sens où il y a plusieurs images sur le même type de personnage. Nous effectuerons alors une étude comparative entre les représentations du personnage dictateur chez les trois écrivains.

Il est néanmoins préférable de souligner que l'une des œuvres n'est pas issue de la littérature francophone, *l'Automne du patriarche* est une œuvre de la littérature espagnole, nous travaillerons donc sur une œuvre traduite où notre étude privilégiera l'aspect sémantique et non l'aspect formel ou stylistique.

[8] Jean-Louis Haquette, *Lectures européennes : introduction à la pratique de la littérature comparée*, France, édition Bréal, collection « Littérature & co », 2005, p.9.

Afin d'éclaircir notre sujet de recherche, nous aurons besoin de définir certaines notions qui se trouvent être très importantes dans notre travail :

Qu'est-ce que la poétique ? La poétique, en tant que discipline, est née avec *La poétique* d'Aristote. Ce dernier la définit comme : *« l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale »*[9]. Il est certain que cette discipline a connu une histoire très mouvementée. Depuis sa première acception, le terme s'est modelé en fonction des mouvements et des écoles qui ont apporté plusieurs regards sur la discipline, ses principes et son objet d'étude.

En tant qu'étude interne du texte littéraire, la poétique fait appel à d'autres disciplines pour compléter son analyse. La création verbale est liée au caractère linguistique de son étude. Il est donc logique que la discipline fasse appel aux sciences du langage. Le structuralisme, qui est le courant linguistique phare des sciences du langage, est donc à lier à la poétique : « *les travaux du structuralisme ont montré que son utilisation comme outil analytique s'impose, étant donné le support verbal de l'œuvre littéraire ».*[10]

Il est difficile voire impossible de définir exhaustivement le mot poétique en raison de l'ambiguïté qui entoure son acception. Le mot peut être perçu et accepté sous différents regards. Définie par Aristote, le précurseur comme : *« l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale »*[11], la poétique a pour premier et principal objectif de faire montre de la singularité du discours littéraire, c'est une : « *discipline cherchant à établir les règles qui définissent dans son ensemble le discours littéraire et dont chaque œuvre ne constitue qu'une application particulière. »*[12]

---

[9] Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995, p.193, cité par Maroua Daroui, *Poétique du roman chez Shan Sa*, thèse de doctorat, directeur de recherche ; professeur Boussaha Hassen, constantine, université des frères Mentouri, 2018, p.183.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] Philippe Forest et Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005, p. 325

L'étude poétique se propose comme finalité, dans l'analyse du texte littéraire, de repérer des caractéristiques communes du discours littéraire, en se basant sur l'observation et l'analyse, et de dégager par la suite les normes régissant la littérarité de certains textes en particulier :

> *« L'entreprise poéticienne se caractérise, de manière incontournable, par un double mouvement, une démarche fondamentalement binaire. C'est qu'il s'agit, pour le spécialiste du domaine, dans une première étape, d'adopter une démarche inductive, qui consiste à partir de l'observation et de la description (l'analyse) des produits culturels et esthétiques, issus de l'activité littéraire : les œuvres. Phase foncièrement analytique, si l'en est. La seconde étape consiste en normes et lois générales découlant de l'observation de textes singuliers. »*[13]

Le poéticien s'attarde donc à une double tâche en suivant un raisonnement inductif qui le mènera à établir un modèle de littérarité à travers la lecture d'une pluralité de textes portant en eux des analogies. Il : *« vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre »*[14]

La poétique est l'une des premières disciplines de la théorie littéraire. Si Aristote se centre davantage sur la tragédie en négligeant dans un sens la comédie et l'épopée : « *Présenter la Poétique comme une théorie de la littérature peut donc surprendre, dans la mesure où Aristote n'y traite en réalité que la seule tragédie, dont il affirme, d'ailleurs, au dernier chapitre, la supériorité sur l'épopée »*[15]. La discipline va, au cours de son développement, voir un élargissement remarquable dans son sémantisme. En passant par *le formalisme russe*, *le cercle bakhtinien*, *l'école morphologique*, *le New Criticism*, *les néo-aristotéliciens* de Chicago et bien d'autres écoles qui l'abordent avec une pluralité de visions, qui furent plus ou moins

---

[13] Mohamed-Salah Dadci. *Instantanés et destins : les personnages dans les nouvelles de Daniel Boulanger*. Thèse de doctorat, Constantine, 2016, p. 129.

[14]Tristan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. Poétique 2*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 19.

[15] Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Nathan/Université,Coll. Lettres Sup, 2001, p.16.

complémentaires, elle a vu un ensemble innombrable de travaux qui ont voulu la façonner, parmi eux, ceux de Bakhtine, de Mukarovsky, Hamburger, Barthes, Genette, Todorov, Bremond, Vincent Jouve, etc.

Une ou des poétiques ? La polysémie du concept réside dans son acception, son utilisation ainsi que ses dérivations. En tant qu'adjectif, le mot caractérise tout ce qui est porteur d'une beauté stylistique ou tout ce qui a trait à la poésie. Si l'on aborde le terme comme un nom, on peut alors parler à la fois de discipline littéraire, d'approche littéraire ou même de *théorie de la littérature.*

En d'autres termes, il existe une poétique générale portant sur ce qui caractérise le discours littéraire et une pluralité d'autres poétiques définissant les normes ou les particularités d'un genre, d'un auteur, d'un thème, etc.

Bien que divergentes dans leur sémantisme, les deux poétiques, générale que l'on utilise au singulier et particulières utilisées au pluriel, sont complémentaires dans la mesure où, en dépit de la divergence de l'envergure de leur objectif, il reste essentiellement le même, Gérard Dessons souligne :

> *« En réalité, il n'y a pas véritablement d'opposition théorique entre un point de vue général et un point de vue particulier de la poétique. Ou plutôt, ces deux perspectives ne devraient pas s'opposer, l'étude de la poétique étant inséparable de l'étude des poétiques particulières, dans un mouvement dialectique »*[16].

La complémentarité des deux poétique(s) réside dans leur interdépendance : bien que dans certains cas, les poétiques particulières se séparent de la poétique générale, il est important de souligner que c'est de cette dernière qu'elles découlent, et qu'il est donc inconcevable qu'elles s'en dissocient entièrement.

Qu'est-ce que la poétique du roman ? Dans son ouvrage intitulé *Poétique du roman*, Vincent Jouve définit la poétique ainsi : *« Le terme poétique est entendu dans*

[16] Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 8.

*son acception la plus générale d'étude des procédés internes du texte littéraire. »*[17] Elle s'interroge donc sur ce qui constitue le texte littéraire et dans notre cas le roman.

Lorsque l'on parle de poétique, le terme est généralement associé au discours littéraire, en d'autres termes, à l'acception générale de ce dernier. Il est cependant fréquent de l'utiliser pour désigner des poétiques bien plus particulières :

> *« On évoque aussi couramment de nombreuses poétiques particulières. On peut s'intéresser à la poétique en générale, mais aussi à la poétique romantique, à la poétique de Zola, voire à la poétique des Misérables. Dans l'absolu, la poétique se donne pour but de rendre compte de la totalité des œuvres littéraires. »*[18]

En partant du principe qu'il existe deux types de poétiques (une poétique générale et une poétique particulière), la seconde complète la première et s'interroge sur les procédés propres à un écrivain ou à une œuvre. Elle va où la première ne peut aller. Si l'on prend comme exemple la poétique propre à un écrivain et que l'on dégage les différentes techniques qu'il utilise pour écrire ses romans, elles diffèreront de celles d'un autre écrivain. A moins qu'il n'y ait une relation d'influence entre auteurs, ces derniers utiliseront des techniques différentes dans leurs écritures.

Dans notre étude, nous nous réfèrerons à l'acception de la poétique du roman de Vincent Jouve que nous trouvons la plus adéquate quant à la réalisation de notre recherche. Cela dit, il est possible que nous fassions appel à d'autres regards si nécessaire est de le faire.

Après une lecture attentive de notre corpus principal et de notre corpus secondaire, ainsi que certaines recherches faites sur notre sujet, nous avons pu mettre en exergue certaines constatations : Dans les trois romans, le personnage principal est présenté comme un dictateur sanguinaire qui ne répond que par la violence.

---

[17] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p.17.

[18] Vincent Jouve, *De quoi la poétique est-elle le nom ?* , dans Fabula-LhT, n° 10, L'Aventure poétique, dir. Florian Pennanech, décembre 2012, URL : http : //www.fabula.org/lht/10/jouve.html, page consultée le 18 mai 2017.

N’acceptant ni erreur ni refus, les trois personnages historiques, et dans le cas de notre recherche, personnages romanesques, sont dessinés comme des tyrans. Cette image du personnage est un « *portrait universel de tous les dictateurs déchus* ». Les auteurs nous présentent la vie de trois personnages ayant comme source d’inspiration des personnages historiques qui ont réellement existé. Il est cependant important de constater que les romanciers ont apporté certaines modifications par rapport aux biographies des personnages historiques.

Kadhafi est présenté sous plusieurs angles, le romancier nous offre une multitude de regards sur le héros du roman. En partant du regard psychanalytique jusqu’à celui du littéraire, l’auteur joue avec les mots, utilisant plusieurs procédés littéraires, mêlant fiction et réalité pour dessiner l’image d’un être atypique.

Koyaga, inspiré de Gnassingbé Eyadema, est présenté comme un homme à part, destiné, dès son enfance, à faire de grandes choses. Il évolue dans un monde ou le pouvoir et la magie ne font qu’un.

Le président inspiré de Juan Vicente Gómez, est un personnage vieux, mais dont l’immortalité factice laisse croire à son peuple qu’il est un dieu vivant sur terre et qu’il est doté de pouvoirs divins.

Dans des œuvres, où se mêlent divers thèmes, un travail stylistique très minutieux ainsi qu’un regard psychanalytique détaillé sur le personnage dictateur, les trois romanciers essayent d’adapter une image littéraire à un personnage politique.

L’espace est aussi un élément très important, il est symbole de solitude et de mal-être, ou même de vision apocalyptique et chaotique. Le héros qui assume le rôle de narrateur dans *La dernière nuit du Raïs*, décrit les derniers instants de son existence tout en ressassant certains souvenirs pour raconter les évènements les plus marquants de sa vie.

En considérant que le roman du dictateur se présente comme une biographie fictive d’un personnage historique, et en confrontant notre corpus principal à notre

corpus secondaire, nous émettons le questionnement qui suit, et qui fera office de problématique dans notre recherche :

- Comment Yasmina Khadra intègre-t-il le fait réel dans une dimension romanesque ?
  - *La dernière nuit du Raïs* répond-il aux caractéristiques du roman du dictateur ?
  - Quels sont les procédés d'écriture mis en œuvre par l'auteur pour faire passer Mouammar Kadhafi de personnage historique à personnage romanesque ?
  - Quelles sont les différentes représentations du personnage dictateur qui existent dans les trois romans ?
  - Existe-t-il un modèle type du personnage dictateur ?
  - Peut-on considérer le roman du dictateur comme un roman historique ?

Nous tenterons de répondre à notre questionnement en introduisant les hypothèses que nous considérons comme réponses provisoires à notre problématique : *La dernière nuit du Raïs* répond aux caractéristiques du roman du dictateur. Yasmina Khadra se centre dans sa narration sur le « je », un « je » suprême qui contrôle et qui dépasse le simple statut de narrateur tout en représentant un personnage dictateur qui se compare à une divinité. Il existe un portrait littéraire universel du personnage politique dictateur que nous retrouvons dans les trois romans et qui se caractérise par une enfance démoniaque, un règne de contrôle et de violence, une déchéance inattendue, etc. L'histoire est une constante dans le roman du dictateur ; or, il est impossible d'affirmer si le roman du dictateur a les mêmes caractéristiques du roman historique.

Nous ambitionnons par notre travail de recherche à répondre aux interrogations que nous venons d'émettre. En effet, nous envisageons, en premier lieu, de voir si notre corpus principal peut être qualifié de roman du dictateur. De plus, Les auteurs des trois romans présentent des biographies de personnages historiques en introduisant un effet de fiction, ce qui est le propre du roman

historique. Nous cherchons à voir s'il y a lieu de dire que notre corpus répond aux mêmes caractéristiques du roman historique.

Nous tenterons aussi de dégager l'image du personnage politique dictateur que nous offre Yasmina Khadra en la comparant à celles des deux autres auteurs pour déterminer s'il existe une image propre au personnage dictateur dans la littérature mondiale.

En somme, l'objectif principal de notre recherche se résume à voir comment Yasmina Khadra transforme Mouammar Kadhafi en personnage romanesque.

Afin de répondre à notre problématique et réaliser nos objectifs de recherche, nous ferons appel à ces approches :

- En premier lieu, nous entamerons l'étude du *corps du roman* dans *La dernière nuit du Raïs,* Nous y solliciterons la narratologie qui nous servira à l'étude de la structure du récit et des procédés énonciatifs tels que le statut du narrateur, la voix narrative et la focalisation exercée par le narrateur. Nous ferons par la suite une étude de l'histoire dans le roman en faisant appel aux travaux de Raphaël Baroni afin d'analyser la mise en intrigue dans le roman et déterminer comment l'auteur arrive à garder une certaine tension narrative.
- En deuxième lieu, nous nous centrerons sur le personnage. Afin de comprendre et de dégager les différentes représentations du personnage dictateur, nous ferons appel aux travaux de Philippe Hamon qui nous aideront à déterminer, à travers l'étude de l'être de Kadhafi, Koyaga et du président, s'il existe des constantes propres à ce type de personnage. Nous aborderons ensuite le personnage en faisant appel à la sémiotique narrative. En se référant aux travaux de Greimas, nous ferons une analyse du programme narratif des trois personnages afin de savoir si le personnage dictateur se rapproche de l'image de l'antihéros.
- La troisième et dernière partie de notre travail débouchera sur une étude de la dimension du réel et de l'Histoire dans les romans de Yasmina

Khadra et dans le roman du dictateur. Notre analyse sera envisagée selon une démarche déductive. En d'autres termes, nous partirons d'un constat général sur les œuvres de Yasmina Khadra pour démontrer qu'il use des mêmes techniques afin de fusionner le réel et le fictif dans ses romans. Nous ferons par la suite une étude comparative entre les trois romans du dictateur afin de délimiter leur dimension historique et étudier la possibilité de leur appartenance au genre historique.

# Partie 1 : Analyse du *contenant* et du *contenu* dans La dernière nuit du Raïs

## Introduction partielle

Chaque roman présente une histoire, une aventure qui emporte le lecteur à la découverte d'un nouveau monde ou d'une nouvelle vision de celui auquel il appartient. Pour ce faire, l'auteur met en œuvre certains procédés qui doivent être en adéquation avec l'histoire qu'il raconte, qui permettent de captiver le lecteur, et qui donnent une structure bien précise à au roman.

Comme le souligne Vincent Jouve, *le cœur* et le *corps* du roman sont deux aspects fondamentaux dans l'étude de *la poétique du roman*. Les deux composantes du roman, à savoir le support qui est le récit et le contenu qui est l'histoire, doivent être étudiées en parallèle afin de dégager leurs structures :

> *« Parallèlement à la narratologie qui s'intéressent aux structures du récit (du contenant), la sémiotique narrative se penche sur les structures de l'histoire (du contenu). Alors que la première analyse les matériaux utilisés pour raconter, la seconde étudie ce qu'on raconte. Le postulat de la sémiotique et qu'on peut dégager des structures sur le plan du signifié comme sur celui du signifiant. »*[19]

Il est essentiel d'analyser les différentes structures narratives ainsi que l'enchainement et le rythme du déroulement des évènements afin de catégoriser le roman. Nous postulons que *La dernière nuit du Raïs* est un roman du dictateur, qui avant de raconter la fin du personnage historique, essaye de présenter l'être dictateur. Afin de susciter et garder l'intérêt du lecteur pour l'histoire racontée, le romancier fait appel à certaines techniques romanesques qui transportent le lecteur entre passé et présent en oscillant entre souvenirs et réflexions de son personnage principal.

Toutes les histoires suivent un modèle structurel bien précis, mais chacune est adaptée à la perception de l'auteur ou même aux attentes du lecteur. *La dernière nuit du Raïs* est un roman qui, dans un mélange entre passé et présent, fiction et réalité, relate l'histoire de Mouammar Kadhafi, entre ascension et chute d'une figure emblématique de l'histoire de la Libye. En baignant dans une atmosphère chaotique, le lecteur accompagne le personnage historique jusqu'au plus profond de son être pour

[19] Vincent Jouve, *Poétique du* roman, op, cit., p.59.

y découvrir ses dernières pensées. En s'inspirant de faits réels, l'auteur présente une histoire dont les dernières lignes ne sont un mystère pour personne.

Dans cette première partie, il est question d'entreprendre en premier lieu une analyse narratologique du roman qui nous aidera à dégager les différentes structures narratives dans *La dernière nuit du Raïs*. En second lieu, nous étudierons l'histoire racontée afin de déterminer les éléments les plus importants, qui permettent à l'auteur de garder l'intérêt de son lecteur qui connaît d'emblée les grandes lignes qui constituent la trame romanesque.

## Chapitre 1 : La structure du récit dans La dernière nuit du Raïs

Le roman est un genre littéraire qui répond à une structure qui lui est propre et qui le distingue des autres genres. Si elle varie d'une œuvre à une autre, il n'empêche qu'il existe un modèle structurel universel pour tous les romans, qu'ils soient historiques, purement fictionnels, autobiographiques… Le roman raconte une histoire qui tourne autour d'une intrigue, un évènement central qui est régi par un ensemble d'actions. Lorsque l'on parle de roman, il est important de s'interroger sur celui qui fait l'action, sur le lieu où elle se passe, sur le temps de son déroulement, mais aussi sur celui qui la raconte. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur le dernier point cité. En d'autres termes, nous ferons une étude narratologique de notre corpus afin de faire montre des techniques narratives mises en œuvre par l'auteur pour littérariser la vie de l'ancien chef de l'État libyen. Pour ce faire, nous oscillerons entre théorie et analyse afin d'aborder les points les plus importants de la narratologie.

### 1. Regard sur l'histoire de la narratologie

La narratologie, comme toute autre discipline de la critique littéraire, a une histoire très riche où beaucoup de théoriciens ont tenté, selon leurs courants idéologiques, de répondre aux questions qui tournent autour du narrateur. Selon Gerald Prince, l'histoire de la narratologie en tant que discipline est divisée en deux grandes périodes :

#### 1.1. La narratologie classique

Parue durant le XXe siècle, elle a comme principe l'étude structurale du récit. Ces chefs de files sont les Français (Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas et Tzvetan Todorov) qui ont apporté de nouveaux concepts ou de nouvelles visions de la discipline tout en restant dans le cadre du structuralisme. Le théoricien ayant le plus apporté à la narratologie est Gérard Genette qui reste encore une référence dans l'étude narrative du récit :

> *« La narratologie classique est une théorie du récit d'inspiration structuraliste, aux ambitions scientifiques, qui examine ce que tous les récits*

*et seulement les récits ont en commun et ce qui leur permet de différer les uns des autres »*[20]

## 1.2. La narratologie poste-classique

On ne peut parler de narratologie poste-classique qu'à partir de la fin des années 1990 et début des années 2000. Les théoriciens narratologues prônent une nouvelle vision sur l'analyse narrative qui élargit son champ de recherche et fait appel à d'autres disciplines telles que la sociolinguistique ou la psycholinguistique. La narratologie poste-classique ne propose pas un changement des principes de la narratologie classique, mais une vision plus élargie, qui ne se limite pas seulement à l'étude du fonctionnement du récit et s'ouvre à sa signification et sa fonction. David Herman, le chef de file de ce mouvement, si l'on peut dire, pose que la narratologie connaît une évolution qui l'émancipe de son caractère structuraliste :

«*Notez que j'emploie le terme narratologie très généralement, d'une façon qui le rend plus ou moins interchangeable avec études narratives. Cet emploi général reflète d'ailleurs, sans doute, l'évolution de la narratologie elle-même. Ne désignant plus tout juste un sous-ensemble de la théorie littéraire structuraliste. Narratologie peut maintenant s'employer pour désigner toute approche raisonnée de l'étude du discours narrativement organisé …* »[21]

Ce nouveau regard de la narratologie offre une perspective d'analyse plus avancée et plus étendue que celle de la narratologie classique qui ne se centre que sur le fonctionnement du récit, mais il est tout de même important de souligner que face à certains romans, c'est la narratologie classique qui se trouve être plus adéquate quant à l'analyse narrative du roman et c'est d'ailleurs le cas de notre corpus. Nous solliciterons donc les travaux de Genette pour l'analyse narratologique de *La dernière nuit du Raïs.* Néanmoins, nous ferons appel à d'autres théories afin de compléter l'analyse si besoin est de le faire.

[20] Gerald Prince, *Narratologie classique et narratologie post-classique,* Lettres et sciences humaines, université de Pennsylvanie, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html, Consulté le 17/02/2018.
[21] Ibid.

Gérard Genette pose une distinction entre les trois aspects de la réalité narrative : le récit, l'histoire et la narration. Le récit est le support de l'histoire c'est *« le signifiant, énoncé ou discours lui-même »*[22] ou, en d'autres termes *« discours oral ou écrit qui présente une intrigue »*[23], l'histoire est ce qui est raconté. C'est la trame romanesque *« le signifié ou contenu romanesque »*[24]. Quant à la narration, elle se distingue des deux premiers par le fait qu'elle soit la manière par laquelle est racontée l'histoire. Elle est l'ensemble des techniques que l'écrivain utilise pour donner vie à son histoire et à ses personnages dans le roman, c'est *« l'acte narratif producteur »*[25].

Bien qu'il y ait une différence flagrante entre l'histoire, le récit et la narration, c'est trois éléments sont très liés et constituent ce que Vincent Jouve appelle *« le corps du roman »* qui est le support de l'intrigue romanesque qui est à son tour le noyau du roman.

## 2. La narration dans *La dernière nuit du Raïs*

La narration est, des trois éléments, celui qui est le plus important, car c'est à travers elle que le l'histoire est racontée et c'est aussi elle qui structure le récit. En effet, c'est à travers la narration que se fait tout le travail romanesque, et c'est en la suivant, que le lecteur découvre le roman. Pour mener à bien notre analyse, nous proposons de donner certains éclaircissements théoriques tout en analysant notre corpus.

### 2.1. Qu'est-ce qu'un narrateur ?

Il est fréquent de confondre entre le narrateur et l'auteur, notamment lorsque la narration est faite à la première personne du singulier le « je ». Cependant, l'auteur n'a rien à voir avec ce qui se passe dans l'histoire. Il est, certes, le créateur, mais il n'est pas un acteur et encore moins un narrateur. Le « je » devient alors un autre et l'auteur s'efface pour laisser place au narrateur. Dans cette même perspective, Paul Auster, dans un entretien publié par Le Monde, déclare : « *Il y a dans ma vie une*

[22] Skuta franciska, *Héritage classique dans la narratologie genettienne*, Revue d'Études Françaises, No 12, 2007, p.145.
[23] Ibid.
[24] Ibid.
[25] Ibid.

*grande rupture entre moi et l'homme qui écrit les livres. Dans ma vie, je sais à peu près ce que je fais ; mais, quand j'écris, je suis tout à fait perdu et je ne sais pas d'où viennent ces histoires. »*[26]

Le narrateur est donc une création du romancier, ce n'est pas l'écrivain lui-même, car les deux n'appartiennent pas au même monde. L'auteur fait partie du monde réel tandis que le narrateur appartient au monde fictif. Les deux sont donc différents, bien que dans certains cas, il puisse exister une relation très étroite entre eux. Or, pour d'autres théoriciens, à l'image de Booth, l'auteur ne peut complètement s'effacer et laisser place au narrateur : *« Nous ne devons jamais oublier que si l'auteur peut dans une certaine mesure choisir de se déguiser, il ne peut jamais choisir de disparaître »*[27]

Le narrateur, n'étant que le fruit du travail de l'écrivain et n'appartenant qu'au monde fictif (il existe seulement dans le texte), disparait à la fin du roman comme tout autre composante de ce dernier : personnage, espace, temps … Il est cependant important de souligner qu'il joue un rôle très important dans le texte et non dans l'histoire. Même s'il n'est pas un personnage, il guide le lecteur, c'est lui qui présente l'histoire. Il n'y influe pas s'il n'est pas personnage, mais il est le regard sur le déroulement de la trame romanesque. C'est grâce à lui que l'auteur arrive à contrôler les évènements qui se passent dans l'histoire et à leur donner un ordre de déroulement.

On ne peut en aucun cas affirmer que l'auteur est le narrateur sauf lorsqu'il s'agit d'une autobiographie, un récit de témoignage ou un autre genre où l'auteur le déclare explicitement. Or, Il est fréquent de trouver, dans certains romans, un écrivain se cachant derrière son narrateur en imprégnant en lui certaines de ses caractéristiques et en lui faisant revendiquer ses propres positions ou ses idéologies. Cela se fait surtout quand le narrateur est un personnage. Lorsqu'il ne l'est pas, il est considéré comme le porte-parole fictif de l'écrivain réel.

---

[26] Paul Auster, entretien publié dans *Le Monde*, 26/07/1991.

[27] Wayne C Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago, University Press, 1961, cité par Rabatel Alain, *les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle*, *Littérature*, vol 3, n°163, 2011, p.p. 108-138. URL : https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-108.htm consulté le 04/02/2017.

## 2.2. Le statut du narrateur

Quand le lecteur se transforme en narrataire et entre dans le monde fictif du roman, le narrateur intervient, il est la voix que le lecteur entend quand il lit le roman. Il le guide tout au long de la lecture et du déroulement des évènements. Cette voix peut faire partie de l'histoire comme en être complètement étrangère. La relation du narrateur avec l'histoire du roman (fait-il partie de la trame romanesque ?) ainsi que le niveau narratif (le narrateur est-il l'objet de la narration ?) nous informe sur le statut du narrateur. Dans sa relation à histoire, le narrateur peut être :

- ***Homodiégétique*** **:** Le narrateur homodiégétique entretient une relation avec l'histoire et fait partie de cette dernière. Son importance varie selon son rôle dans la trame romanesque : il peut un être un simple figurant observateur, faire partie des personnages secondaires ou même être le personnage principal, ce qui est le cas dans la majorité des roman où le narrateur est homodiégétique. Quand le personnage principal est le narrateur et aussi le héros de l'histoire, il peut aussi être qualifié de narrateur *autodiégétique*.
- ***Hétérodiégétique*** **:** On qualifie le narrateur d'hétérodiégétique, lorsqu'il n'entretient aucune relation avec ce qui se déroule dans le roman, il n'influe pas dans le déroulement des évènements, car il ne fait que narrer ce qui se déroule dans le roman. Dans ce cas de figure, la narration est externe.

Contrairement à la relation du narrateur avec l'histoire, le niveau narratif s'interroge sur un autre aspect, celui de l'objet de la narration. Si le narrateur est l'objet de la narration ou, en d'autres termes, s'il est au centre de sa propre narration on peut le considérer comme un narrateur *intradiégétique*. Par contre, s'il n'est l'objet d'aucune autre narration dans le récit, il est considéré comme un narrateur *extradiégétique*. Le statut du narrateur dépend donc de la combinaison des deux aspects : la relation à l'histoire et le niveau narratif. Cette combinaison a mené Gérard Genette à déduire quatre statuts possibles du narrateur :

**a)** ***Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique*** **:** Il n'est l'objet d'aucune narration dans le récit et il est étranger à l'histoire. Il n'y intervient aucunement.

**b)** ***Le narrateur extradiégétique-homodiégétique*** **:** Il raconte une histoire dont il n'est pas l'objet, mais où il est présent. Ce cas est fréquent lorsque le narrateur est un personnage secondaire. Il est impliqué dans l'histoire, mais il ne fait l'objet d'aucune autre narration.

**c)** ***Le narrateur intradiégétique-hétérodiégétique*** **:** *« Le narrateur raconte en récit second une histoire d'où il est absent »*[28]. Il est donc un second narrateur qui prend la parole racontant une histoire qui est secondaire par rapport à l'histoire principale du roman. Il peut être en relation avec l'évènement principal qui est narré (personnage de la trame romanesque principale) tout en étant en dehors de l'histoire qu'il raconte lui-même.

**d)** ***Le narrateur intradiégétique-homodiégétique*** **:** Ce narrateur est présent dans les deux récits. Le premier qui est le principal et le second qu'il raconte et où il est présent. Il est donc narrateur et personnage du second récit, c'est un narrateur qui : *« raconte en récit second une histoire où il est présent. »*[29]

L'analyse du statut du narrateur est une étape très importante voir indispensable dans l'analyse narratologique du roman, car le choix du narrateur, malgré son absence de la trame romanesque dans certains romans, a une portée et une influence directe sur l'histoire, non dans son déroulement, mais dans la manière avec laquelle elle est présentée : le personnage principal, en narrant son histoire, n'aura peut-être pas la même vision que celle d'un personnage secondaire ou d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Ils présentent donc différentes visions de l'histoire et plusieurs manières de la raconter. Il est aussi important de souligner que le choix du narrateur permet à l'écrivain, qui est dans certains cas, le maitre suprême du monde que son roman véhicule, de manipuler à sa guise le déroulement des évènements. Dans le cas contraire, s'il utilise par exemple une narration à la première

[28] Vincent Jouve, *Poétique du* roman, op, cit., p.28.
[29] Ibid.

personne du singulier, cela limitera le champ d'action du narrateur qui n'a plus une vision sur toute chose et qui : *« s'interdit normalement toute omniscience et invite le lecteur à épouser son regard sur les choses »*[30].

## 3. Kadhafi ; un narrateur personnage

Si le texte littéraire, et plus exactement le genre romanesque, se veut imprégné par la réalité, le roman qui parle de la biographie d'un personnage historique en est un exemple des plus pertinents. En effet, *La dernière nuit du Raïs* est un roman qui retrace la vie de Mouammar Kadhafi (ou en d'autres termes, des évènements, qui selon l'auteur, ont le plus marqué la vie de l'ancien chef du pays libyen).

Contrairement à ce qui est généralement utilisé dans l'écriture de la biographie d'un personnage historique, l'auteur a choisi une narration à la première personne du singulier dans l'écriture du roman. Le narrateur est Mouammar Kadhafi lui-même. Il joue le rôle du personnage principal et du narrateur. Il est donc un narrateur intradiégétique- homodiégétique ou l'on peut aussi dire qu'il est un narrateur autodiégétique. Il raconte en premier récit sa propre histoire et est donc directement lié à cette dernière tout en étant son maillon le plus fort et le plus important.

Le choix de ce type de narration enlève au lecteur le regard d'omniscience que pourrait lui procurer une narration à la troisième personne du singulier. Il est cependant intéressant de constater que ce choix fut judicieux et a permis à l'auteur de donner un caractère littéraire au fond qui est basé sur de faits réels. En effet, l'auteur déclare qu'en choisissant une narration à la première personne, il a pu donner une image très précise du personnage.[31]

## 4. Une narration aux multiples fonctions

En choisissant une narration à la première personne du singulier, Yasmina Khadra *se met dans la peau* du personnage afin d'offrir au lecteur un regard détaillé sur les impressions qu'aurait pu avoir Kadhafi durant la dernière de ses nuits, une

[30] Vincent Jouve, *Poétique du* roman, op, cit., p.29.
[31] Dans un entretien accordé à l'émission A l'affiche, sur France 24, Yasmina Khadra déclare avoir adopté une narration à la première personne du singulier pour mieux *« se mettre dans la peau »* de son personnage.

alternance entre la fiction et une réalité vraisemblable que le personnage narrateur a probablement vécue durant ses derniers instants s'installe dans le roman. L'utilisation de la première personne a donc été très utile à l'auteur pour que son narrateur puisse remplir toutes les fonctions qui permettent le bon fonctionnement de la voix narrative :

### 4.1. La fonction narrative

De toutes les fonctions que peut remplir un narrateur, cette fonction est la plus indispensable et la plus importante. Elle est le fait que le narrateur présente une succession d'évènements secondaires qui tournent autour d'un évènement central. Le premier objectif de tout narrateur est de raconter une histoire, Cette fonction peut, comme le précise Vincent Jouve, se présenter sous une forme explicite, où le narrateur déclare qu'il va raconter l'histoire, ou bien sous forme implicite, où on a l'impression que le narrateur est plongé dans un monde de songes et de réflexions, se racontant à lui-même cette histoire et donnant l'impression de soliloquer. C'est d'ailleurs le cas de notre narrateur qui commence son histoire en racontant un souvenir qu'il garde du temps de son enfance :

> *« Quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'emmener dans le désert. Pour lui, plus qu'un retour aux sources, cette excursion était une ablution de l'esprit »*[32]

Ce passage invite le lecteur à entrer dans les pensées du narrateur, il est une sorte d'incipit classique du roman biographique dans lequel le narrateur commence par la première de ses expériences, celle de l'enfance. La narration suivra le même train passant par son adolescence et ses expériences en tant qu'adulte, mais elle se focalisera sur l'évènement le plus important, celui de sa dernière nuit. Tout son passé vient sous forme de rêves ou de flashbacks.

Il est tout de même nécessaire de souligner que le narrateur ne suit pas un ordre précis dans la narration des évènements. Il marque des pauses, fait des retours en arrière dans lesquels il parle de sa vie en générale. Cet aspect de la narration est assumé par la fonction de régie.

[32] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op, cit., p.09.

### 4.2. La fonction de régie

Toute aussi importante que la première, cette fonction permet au narrateur de choisir comment son récit va être présenté et structuré. Il va donc donner plus d'importance à certains évènements et choisir par quel évènement il va commencer et par lequel il va terminer son récit, il est dans une situation de contrôle presque complet.

Dans *La dernière nuit du Raïs,* la fonction de régie est aussi fondamentale que celle de la narration, car le narrateur raconte son histoire sans cesser de faire des retours en arrière durant tout le long du récit et nous offre alors une double narration : la première, qui raconte les dernières heures de sa vie, et la seconde, qui offre au lecteur une multitude d'événements qui ont marqué l'existence du personnage dictateur.

Dans la page neuf du roman, qui en est l'incipit, le narrateur commence par parler de son enfance et de son oncle (passage que nous avons déjà cité). Alors que dans la page onze, il marque une rupture avec le passé et donne place au présent où il parle de Syrte la ville où il se cache :

> *« Ce soir soixante-trois ans plus tard, il me semble qu'il y a moins d'étoiles dans le ciel de Syrte »*[33]

Cette mise en parallèle du passé et du présent est présente dans tous les chapitres du roman. Ce choix permet au narrateur d'expliquer le présent par le passé, Mouammar narre deux trames romanesques ; celle de toute son existence, qui s'étale en de nombreuses années et celle de sa dernière nuit, qui ne se résume qu'à quelques heures. La fonction de régie permet de comprendre que l'aspect formel de la structure du récit s'adapte  assez bien avec l'histoire qui se résume dans le fait que toute une vie peut défiler en une seule nuit lorsque l'homme attend sa mort.

Selon Genette, ces deux fonctions sont les plus importantes et doivent paraitre dans n'importe quel roman, mais il est possible d'ajouter d'autres fonctions qui sont moins importantes et qui varient en présence selon le roman et le statut du narrateur. Nous ne citerons pas celle de l'aspect communicatif qui vise à interpeler le lecteur,

[33]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op cit., p.11.

car elle n'existe pas dans le roman qui fait l'objet de notre étude. Parmi les autres fonctions, nous pouvons citer :

### 4.3. La fonction testimoniale

Elle est à rattacher à la relation que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle se rapporte au jugement qu'il a sur le déroulement des évènements ou sur un autre personnage. Cette fonction peut être vue sous trois aspects différents, l'émotion, l'évaluation et l'attestation. Nous ne prendrons en compte que les deux premiers qui, selon nous, sont présents tout au long du récit.

- **L'émotion**

Cet aspect renvoie à la relation sentimentale que peut susciter un évènement de la trame romanesque chez le narrateur. Il fait donc face à l'évènement en étant imprégné d'une émotion bien précise. Mouammar laisse ressortir ses sentiments durant pratiquement tout le récit, ce qui nous donne l'impression que chaque évènement l'a marqué à sa manière. C'est le cas lorsque ce dernier évoque le jour où il a découvert qu'il était peut-être le fils illégitime d'un aviateur belge :

> *« J'étais malheureux comme il est rarement possible de l'être, aussi misérable que l'ombre squelettique raturant le sable, aussi éperdu que les racines tentaculaires qui s'enchevêtraient autour de moi, ne sachant où terrer leur douleur »*[34]

Ce passage résume l'état émotionnel auquel le narrateur a fait face lorsqu'il a appris qu'il n'était peut-être même pas libyen et qu'il avait en lui du sang étranger. Les émotions qui ont dominé l'esprit du personnage par rapport à cet évènement étaient la tristesse et la honte. La colère aussi était présente lorsqu'il demanda des explications à son oncle : *« c'est vrai que je suis un bâtard, la pisse d'un fumier de Corse qui passait par ici ? »*[35] Il est vrai que ce passage, qui représente la prise de parole de Mouammar le personnage et non Mouammar le narrateur, ne devrait pas être mis comme exemple, mais nous avons jugé qu'il est préférable de le faire, car bien que les deux jouent des rôles différents, il n'en est pas moins évident qu'ils sont

[34] Yasmina khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit ., p.121.
[35] Ibid.

une seule et même personne et la crudité des propos utilisés explique parfaitement l'impact de l'évènement sur l'état émotionnel du sujet qui est Mouammar le narrateur.

- **L'évaluation**

L'évaluation se résume dans le fait que le narrateur émet des jugements sur un personnage qui peuvent inévitablement être appréciatifs ou dépréciatifs en fonction de la relation qu'entretient le narrateur avec le personnage en question ou en fonction de ses valeurs.

Le roman de Yasmina Khadra est très riche en évaluations, car le narrateur et personnage principal Mouammar Kadhafi émet des jugements sur la majorité des personnages du roman, mais les plus marquants sont :

- **Le personnage du lieutenant-colonel Trid**

Ce personnage bénéficie d'un jugement des plus appréciatifs de la part du narrateur qui le considère comme le soldat parfait. Il est tellement apprécié par le narrateur qu'il lui est accordé des pages entières dans le roman en dépit de son importance minime dans le déroulement des évènements. Il est l'un des rares personnages qui jouissent de l'estime du narrateur :

> *« Le lieutenant-colonel m'adresse un salut réglementaire. Je suis si content de le voir que j'ai envie de le prendre dans mes bras. Brahim Trid est le plus jeune lieutenant-colonel de mon armée …Si je disposais de cent hommes de sa trompe, je dérouterais les armées du monde entier »*[36]

Le narrateur ayant une personnalité très complexe et baignant dans l'orgueil, n'éprouve d'admiration pour aucun autre personnage à part pour sa propre personne et pour ses fils qu'il considère comme étant supérieurs aux autres. Il n'utilise jamais de lexique mélioratif en s'adressant à un personnage ou en parlant de lui, mais face au personnage Trid, il ne peut qu'être admiratif. Pour lui, c'est l'exemple parfait de ce qu'il voulait faire du peuple libyen.

[36] Yasmina khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.95.

*« Les ondes que dégage ce garçon sont saines. Elles me font du bien…ce garçon me subjugue. Il a appris par cœur ma colère et l'a faite sienne »*[37]

- **Le personnage de Mansour**

Si le lieutenant-colonel Trid bénéficie d'un regard admiratif de la part du narrateur, on ne peut dire que ce soit le cas du commandant de la garde républicaine Mansour Dhao, qui est décrit comme un personnage misérable ayant perdu l'envie de se battre :

*« Mansour Dhao arrive dans un état déplorable. Débraillé, la barbe sauvage et les cheveux embroussaillés, il peine à tenir debout »*[38]

Cette attitude d'homme ayant accepté sa fin vaudra au personnage une haine naissante du narrateur qui lui dresse un portrait dépréciatif en lui attribuant un jugement très négatif :

« *C'est Mansour Dhao qui vient se racheter… Que vaut-il désormais sur le marché de la guerre ? Le prix d'une balle ? Trop cher pour lui. Des tenailles, un poignard émoussé, une corde en chanvre ferait l'affaire. »*[39]

Le passage montre à quel point le personnage a perdu l'estime du narrateur qui le considère maintenant comme un vaurien sans importance. Pour le narrateur, une exécution militaire serait lui accorder de la valeur, car il n'en vaut pas la peine. C'est ici donc un jugement négatif qui s'accorde avec l'aspect de l'évaluation de la fonction testimoniale de la narration.

## 4.4. La fonction idéologique

Bien que cette fonction ait rapport avec le narrateur, elle sort dans un certain sens du récit pour aller se poster dans la réalité. Le narrateur nous donne donc son avis sur certains aspects de la vie (qu'ils soient en relation avec la société, la psychologie humaine ou la politique) et c'est d'ailleurs la politique qui est au cœur du roman vu que le personnage est un chef d'Etat. C'est dans ce cas que nous allons davantage faire face aux avis politiques imprégnés par l'idéologie du narrateur, qui

[37]Yasmina khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p.146-148.
[38]Ibid., p.33.
[39]Ibid., p.73.

dans certains passages, nous offre des jugements sur la politique internationale et précisément arabo-musulmane :

> *« J'avais beau mettre en garde les souverains arabes, ces fêtards empiffrés n'écoutaient que les minauderies de leurs obligés. Ils étaient au complet au Caire, en rangs d'oignions, se surveillant en catimini, les uns arrogants sous leurs couronnes de patriarche constipés, les autres trop obtus pour avoir l'air sérieux »*[40]

Le narrateur présente son avis sur la politique mise en place par les dirigeants arabes. Il montre que c'est leur passivité qui les a menés à leur perte et donne donc son point de vue sur un sujet qui sort de la simple dimension fictive en allant vers la réalité.

L'utilisation de certains adjectifs péjoratifs tels que « *empiffrés* » et « *constipés* » reflète l'avis négatif du narrateur sur les politiciens arabes qu'il considère comme uniques coupables de la perte du peuple arabo-musulman. C'est d'ailleurs l'ancien chef du gouvernement tunisien qui est pour lui l'exemple parfait. Dans un passage où se mêlent la fonction idéologique et la fonction testimoniale, le narrateur traite Ben Ali de : *« misérable ...fier de son embonpoint de maquereau endimanché et content de prostituer son pays aux plus offrants.»*[41]

### 4.5. La fonction explicative

Cette dernière fonction assumée par le narrateur est la plus facultative des six, vu qu'elle est en relation avec un aspect secondaire dans le récit, celui de l'explication. Si le narrateur juge que certaines choses doivent être explicitées afin que d'autres plus importantes soient comprises, il fait appel à cette fonction qui : *« consiste pour le narrateur à livrer un certain nombre d'informations qu'il juge nécessaire à la compréhension de l'histoire ».*[42]

Dans certains passages du roman, il fait appel à la fonction explicative pour éclaircir certains de ses comportements ou certains de ses actes. Il explique par exemple son adoration des femmes par l'histoire de Faten, celle qui fut pour lui le

[40] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.40.
[41] Ibid., p.41.
[42] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op, cit., p.30.

premier amour : *« j'ai contracté ce mal sublime qu'on appelle l'amour à l'école de Sebha …Faten était la fille du directeur »*[43]. Le passage consacré à Faten et au refus de son père n'explique pas seulement l'amour que porte le personnage pour les femmes, mais connote aussi une explication de l'un des traits majeurs de la personnalité du personnage principal, celui de la rancune et de la cruauté :

> *« En 1972, après mon intronisation à la tête du pays, j'ai cherché Faten… mes gardes me l'ont ramenée un matin. En larmes. Je l'ai séquestrée durant trois semaines, abusant d'elle à ma convenance… Quant à son père, il sortit un soir se promener et ne rentra jamais chez lui. Depuis, toutes les femmes sont à moi. »*[44]

Le statut du narrateur, qui fait partie de l'histoire et qui la raconte dans un récit premier, ainsi que les multiples fonctions qui prennent une place prépondérante dans la narration de la trame romanesque nous ont permis de constater que le choix d'un narrateur intradiégétique-homodiégétique (ou autodiégétique) à la fois personnage principal et narrateur était judicieux parce que l'auteur a opté pour une intégration d'un fait réel dans une dimension fictive. Son narrateur lui permet de mettre en valeurs l'aspect fictionnel plutôt que le regard réaliste. Cela conforte aussi notre hypothèse qui stipule que l'écrivain ne fait qu'imaginer les faits, car le choix d'une narration au « je » lui offre un contrôle total dans la manipulation des événements (il ne fait que se mettre à la place du personnage) alors que s'il avait choisi une narration à la troisième personne dans un roman biographique, le narrateur, lui-même, lui aurait causé certaines difficultés notamment l'obligation de rester fidèle à certains évènements.

## 5. La représentation narrative dans *La dernière nuit du Raïs*

Comment le narrateur raconte-t-il l'histoire ? Pourquoi donne-t-il autant d'informations sur un évènement alors qu'il ne fait qu'en citer d'autres sans leur accorder d'importance ? Narre-t-il le déroulement des évènements en y assistant ? fait-il partie de l'histoire ? Sait-il tout ce qui s'y déroule ?

---

[43]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.58.
[44] Ibid.,p.64.

Gérard Genette, en s'inspirant de la poétique de Platon, a répondu à ces questions en introduisant deux modes de la représentation narrative. Nous employons la notion de *modes* car, elle *« renvoie aux procédures de régulation de l'information narrative »*.[45] En d'autres termes, le mot modes est vu comme l'ensemble de procédés mis en œuvre par le narrateur pour régler l'information qu'il livre. Chaque information a ses propres propriétés est diffère des autres notamment dans la manière avec laquelle elle est livrée, mais aussi dans le degré de précision avec lequel elle est racontée.

Les deux modes de la représentation narrative sont *la focalisation,* qui est le fait de raconter une histoire selon un point de vue précis, et *la distance* qui se centre sur l'information, si elle est ou non assez précise.

## 5.1. La focalisation

La focalisation est définie par Vincent Jouve comme : *« la sélection de l'information narrative que s'impose un récit en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de vue particulier. »*[46] Le narrateur sélectionne donc l'information qu'il va livrer au lecteur selon un point de vue particulier, c'est-à-dire qu'il choisit un angle par lequel il raconte son histoire. La question n'est plus qui raconte ? Mais comment est perçue l'histoire ? Est-ce une perception externe, un regard omniscient ou une vision interne ? C'est trois types de perception narrative offrent donc trois types de focalisation.

### 5.1.1. La focalisation zéro

Dans la focalisation zéro, la narration du récit ne se concentre sur aucun personnage. Le narrateur se trouve donc libre dans la présentation de son histoire, il n'est lié à aucune vision de personnage et n'a aucune limite qui lui imposerait le quoi ou le comment raconter. Le narrateur qui utilise la focalisation zéro est une sorte de dieu. Son caractère omniscient lui offre un savoir total et une vision complète sur ce qui se déroule (il voit tout et il sait tout). Les informations sélectionnées par cette perception de la narration peuvent même être puisées à l'intérieur des personnages

[45] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op. cit., p.31.
[46] Ibid ., p.39.

(dans leurs songes et pensées ainsi que leurs sentiments par exemple). Le narrateur sait des choses que les personnages ne savent pas. Il offre donc au lecteur une vision très précise sur ce qui se déroule dans la trame romanesque.

### 5.1.2. La focalisation interne

Lorsque l'on parle de focalisation interne, il est question d'une vision restreinte sur l'histoire. Les informations sélectionnées par le narrateur n'offrent pas une vision approfondie sur ce qui se déroule dans le roman. Le narrateur raconte l'histoire en se focalisant sur le regard d'un personnage, car il : « *adapte son récit au point de vue d'un personnage* »[47]. Il est lié à la perception de ce dernier et ne peut aller au-delà de celle-ci. Le lecteur se trouve donc face à une narration limitée qui ne peut offrir un savoir entier. Dans le cas de la narration au « je », où le narrateur se confond avec l'un des personnages et plus précisément avec le personnage principal, on parlera aussi d'une focalisation interne, car le narrateur porte le masque du héros et a donc une vision ainsi qu'un champ narratif restreint, il n'est donc pas omniscient.

### 5.1.3. La focalisation externe

En focalisation externe, le narrateur ne fait pas partie de l'histoire et il n'est pas non plus omniscient. Il devient une sorte de témoin qui voit et qui raconte des évènements de façon neutre. Cette focalisation donne au lecteur une vision de l'histoire encore plus restreinte que celle donnée par la focalisation interne. Le narrateur se confond alors avec *l'œil d'une caméra*. Il raconte ce qui se déroule sans avoir accès à l'intérieur du personnage. Le lecteur se trouve donc face à une narration où les informations sélectionnées ressemblent à des images capturées par une caméra. Le narrateur n'est qu'un témoin effacé qui ne fait que raconter en toute objectivité le déroulement des évènements. La focalisation externe ne lui offre donc pas une vision profonde sur l'histoire et le lecteur n'a accès ni aux sentiments ni aux songes des personnages, il ne peut lire que leurs actions ou ce qu'ils disent sans pouvoir entrer dans leur intérieur.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, le narrateur est le personnage principal. Il est donc certain que, dans ce roman, nous nous trouvons face à la focalisation interne où

[47] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.40.

Kadhafi raconte son histoire en tant que narrateur et personnage principal. Cette focalisation ne permet pas une vision complète sur ce qui se déroule dans l'histoire. Le narrateur se demande tout au long du récit où se trouve son fils, mais n'a de réponse que lorsqu'il le voit ou lorsqu'on lui ramène des nouvelles de lui :

> *« J'entends une voiture qui arrive… Est-ce Moutassim qui rentre avec le convoi ? »*[48]
>
> *« Je les dévisage tous les trois, tour à tour, libère un soupire et demande si on a des nouvelles de mon fils Moutassim »*[49]

Ces passages ainsi que beaucoup d'autres montrent que la narration est focalisée sur le personnage principal qui ne peut narrer que ce qui se passe devant lui et ce à quoi il pense. Cette focalisation est à lier à l'utilisation du « je ».

Il existe une multitude de raisons quant à l'utilisation de la première personne du singulier dans la narration, mais la plus importante est celle de la volonté de l'auteur de dessiner une image psychologique du personnage et donc d'essayer de lui donner un visage qui ressemblerait à celui du véritable Mouammar Kadhafi.

En se focalisant sur la perception narrative d'un personnage, le récit n'offre pas une vision globale sur le déroulement des évènements. Mouammar le narrateur ne peut raconter que ce que voit ou pense Mouammar le personnage. Cette restriction du champ de la narration est compensée par les autres personnages qui jouent dans certains passages le rôle de narrateurs secondaires en racontant au narrateur principal ce qui se déroule en dehors de son champ de vision. Cette technique permet à la narration de s'élargir, mais ne lui donne pas un caractère omniscient :

> *« Non, monsieur, m'apprend le général, conciliant. Les bombardements ont été sévères. Le colonel a été contraint de garder sa position »*[50]

La focalisation interne n'offre pas une vision parfaite sur le déroulement des évènements, ce qui oblige le narrateur à faire appel aux narrateurs secondaires pour combler son insuffisance. Il a besoin de leur présence pour offrir au lecteur une sélection d'informations qui ne peut être fournie par le type de focalisation choisi. Il

[48] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.45.
[49] Ibid., p.142.
[50] Ibid.

est cependant important de souligner qu'ils ne font que parler au narrateur personnage, ils ne prennent pas directement la parole pour s'adresser au lecteur.

Le statut de personnage que revêtit Kadhafi affecte, dans un sens, son rôle de narrateur, car étant la même personne, les deux partagent les mêmes pensées, les mêmes actions et par conséquent le même sort. Ce qui arrive à Mouammar le personnage arrive à Mouammar le narrateur est si le personnage fait face à des oublis, le narrateur en fera de même.

> *« Je ne me souviens pas d'avoir suggéré une manœuvre aussi périlleuse ; pour ne pas perdre la face, je me contente d'acquiescer »*[51]

En oubliant un ordre qu'il a antérieurement donné, le narrateur montre qu'il est indirectement touché par son rôle de personnage. L'auteur met en œuvre un narrateur qui oublie ses actions en tant que personnage, ce qui affecte la narration, car il peut tout aussi bien oublier certains événements de la trame romanesque. Ces oublis confortent son besoin incessant des narrateurs secondaires que nous avons précédemment cités.

## 5.2. La distance

Lorsque l'on aborde l'étude de la distance narrative, c'est la précision des informations que le narrateur donne qui est au centre de l'analyse. Gérard Genette affirme dans son ouvrage *figure III* que :

> *« le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode ,à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire … »*[52]

Cette perspective vise à voir le terme de distance comme une métaphore spatiale. Si le narrateur n'est pas proche de l'évènement qu'il raconte, il ne donnera

[51] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p. 36.
[52] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.p.183-184.

pas beaucoup d'informations le concernant et on parlera de *distance*, alors que s'il en est proche, il le racontera au détail près et on parlera de *proximité :*

> *« Si le narrateur reste proche du fait évoqué … il proposera un récit précis et détaillé, donnant l'impression d'une très grande fidélité, donc d'une très grande objectivité … Si au contraire, le narrateur s'éloigne de la réalité des faits… Il proposera un récit flou, donc infidèle et subjectif »*[53]

En proposant une clarification du terme, Vincent Jouve offre une vision sur la question de l'illusion mimétique. Si le récit favorise la distance, l'illusion mimétique est mise de côté et n'a pas d'importance. L'accent est mis sur le narrateur, ce qui augmente la valeur fictive du récit, on perlera de subjectivité et d'infidélité par rapport à l'évènement raconté. Si, au contraire, le récit offre une narration de proximité, l'accent est mis sur l'histoire qui est racontée en offrant une pluralité d'informations. Ce qui favorise l'illusion mimétique et donne au lecteur l'impression d'être témoin de l'évènement, on parlera là d'objectivité et de fidélité par rapport à l'évènement raconté.

Comme nous l'avons déjà précisé, notre corpus comporte deux trames romanesques (celle qui est sous forme de flashback et qui raconte les évènements qui ont marqué la vie du personnage narrateur et celle qui parle de sa dernière nuit parmi les vivants). Il est clair que dans les deux histoires, le narrateur sélectionne les informations qu'il va fournir, selon ce qu'il juge important de raconter et selon le degré de sa connaissance des faits cités. Dans les deux récits, il y aura donc des marques de distance et de proximité selon le degré d'importance de l'information aux yeux du narrateur personnage.

Tous les récits sont composés de trois parties principales(les évènements, les paroles et les pensées) Le choix entre distance et proximité aidera à déterminer le mode de chaque partie.

[53] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.32.

### 5.2.1. Les évènements

Les évènements sont le fil conducteur de toute histoire, c'est grâce à leur enchainement et leur ordre que le narrateur raconte ce qui se déroule dans le monde fictionnel auquel appartient la trame romanesque.

Si le narrateur opte pour une narration de proximité, il choisira trois procédés :

- *L'effacement de l'instance narrative* où le lecteur se trouve directement face à l'histoire et aura l'impression qu'elle se raconte toute seule, ce qui oblige le narrateur à s'effacer. Le lecteur sait que c'est un narrateur qui raconte l'événement, mais il a l'impression que c'est l'évènement qui guide la narration.

Lorsque le personnage principal est aussi le narrateur, il est impossible d'effacer l'instance narrative, car la narration est faite au « je ». C'est une narration directement subjective et c'est le cas de la narration faite par Mouammar qui ne peut s'effacer durant tout le long du récit. L'instance narrative est donc toujours présente.

- *Le caractère détaillé du texte* qui prône la description précise de l'évènement et qui donne l'impression au lecteur d'être témoin et de vivre ce qui se déroule, le récit devient alors un spectacle où le moindre détail a son importance.

C'est dans le dernier chapitre que le caractère détaillé arrive à son paroxysme. En accordant près de sept pages à la scène, le narrateur nous offre une description très détaillée de son exécution et des derniers moments de sa vie :

*«Les langues se délient, des moqueries et des quolibets fusent, pareils à un feu de steppe, le brouhaha se propage, s'enfle de cris, d'appels au meurtre…je refuse d'admettre ce qu'il m'arrive ; il s'agit d'un mauvais rêve. Tout y est absurde, démesuré, incongru ; tout me parait surréaliste. Et ces gueules hideuses qui bavent sur moi, sont-elles humaines ?...On me jette à l'arrière d'une camionnette qui a du mal à se frayer un passage …le véhicule s'arrête …Un coup de feu part. A bout portant. Il est pour moi. Mon coup de grâce…Je tombe au ralenti par terre…je tire ma révérence ; je suis déjà de l'autre côté des choses et des êtres… mon âme s'extirpe*

*de mon corps…mais je n'entends rien, pas même le souffle cosmique qui m'aspire…mais il est trop tard »*[54]

- *La mention de détails inutiles* qui vise à donner *un effet du réel* au récit. L'évènement est tellement détaillé que le lecteur pourrait confondre entre la fiction et la réalité.

Dans le premier chapitre du roman, le narrateur donne une description où il mentionne des détails qui n'ont pas vraiment d'importance :

> *« L'ordonnance me précède dans la salle d'attente. A la lumière troublante des cierges, qu'accentuent les tentures masquant les fenêtres, l'endroit m'attriste d'avantage. Une armoire est couchée sur le flanc, la glace brisée ; une banquette matelassée exhibe ses entrailles ; des tiroirs fracturés gisent çà et là ; sur le mur le portrait d'un père de famille bat de l'aile, criblé de balles. »*[55]

Cette description de la salle d'attente est détaillée dans le sens où le narrateur cite l'armoire, le tableau et la banquette qui dans une situation telle que celle-ci n'ont aucune importance. En sachant que le roman s'inspire de faits réels, ce passage donne une vision de vraisemblance et favorise *l'effet du réel*. Le lecteur a l'impression que l'endroit existe vraiment.

Outre la favorisation de l'effet du réel, ce passage joue un autre rôle qui se trouve être des plus intéressants, celui de résumer l'état de la Lybie durant le déroulement des évènements : l'armoire reflète les villes détruites par la guerre, le miroir brisé renvoie au peuple déchiré, et enfin le tableau du père criblé de balles est dans un sens Mouammar Kadhafi tué par les siens. Dans ce passage, le narrateur voit et raconte le futur de son pays à travers la description de la salle d'attente.

Si le narrateur privilégie la distance, il fera appel à d'autres procédés :

- *Le résumé* dans lequel il raconte une multitude d'évènements en une ou deux pages. Le narrateur raconte par exemple des années d'évènements en ne faisant que les citer, ce qui diminue leur importance.

[54]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p.200-207.
[55] Ibid., p.16.

Mouammar le narrateur ne fait que citer ses enfants et ne leur accorde pas beaucoup de passages bien que dans sa vie réelle, ils eurent une importance capitale. Seif el-Islam, à titre d'exemple, est emprisonné dans les souvenirs du narrateur tout en étant le déclencheur de certains. Cela montre que le narrateur opte pour la distance en ce qui concerne le personnage de Seif.

> *« J'étais chez Seif el islam, ce soir la… Seif se tenait debout devant la télé… sidéré par le spectacle que lui offrait l'écran géant… Seif n'en revenait pas. Il continuait à taper dans ses mains… »*[56]

Bien que le personnage de Seif el-Islam bénéficie de près de trois pages et qu'il prenne même la parole dans un discours direct *« -ce n'est pas possible, s'indignait Seif en déglutissant. Ça ne marche pas comme ça. Il ne peut pas partir maintenant. »* [57] Son introduction dans la trame romanesque fait figure de déclencheur de souvenirs, un souvenir plus important pour le narrateur, celui de la perte du pouvoir de Ben Ali. Il est donc présent, mais il n'est pas au centre de l'évènement.

D'autres personnages ou événements ont été abordés avec distance, nous donnons comme exemple les épisodes historiques qui ont bâti l'Histoire de Mouammar Kadhafi et que nous aborderons dans la dernière partie de notre travail de recherche.

> *« La veille du coup d'Etat, dans la nuit du 31 août au premier septmbre1969… j'étais dans ma chambre, stressé à mort. Van Gogh était là… en août 1975, ce fut encore Van Gogh qui m'alerta, à travers un rêve d'une rare violence, de la conspiration qu'échafaudaient contre moi deux de mes meilleurs amis et confidents »*[58]

Dans ce passage, ce ne sont pas les événements cités qui sont au centre de la narration, mais l'obsession qu'éprouve Mouammar par rapport au peintre Van Gogh. Le coup d'état et la conspiration ne sont que des exemples qui illustrent l'obsession du personnage envers le peintre.

---

[56] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p.41-42.
[57] Ibid., p.41.
[58] Ibid., pp.70-71.

- *Le commentaire des faits* qui prends la place du fait lui-même et qui montre que le narrateur est présent. En donnant un commentaire sur le fait, il s'affirme et attire l'attention sur sa perception de l'évènement et non sur l'évènement en question.

Dans le roman qui constitue notre corpus, le narrateur donne son avis sur tout ce qu'il dit. La présence du « je » narrateur efface l'aspect historique et laisse le narrateur personnage attirer toute l'attention du lecteur sur lui, ce qui diminue l'importance de la dimension évènementielle.

> *« Benghazi ! Rien qu'à ce nom, j'ai envie de vomir jusqu'à provoquer un tsunami qui raserait cette ville maudite et l'ensemble des hameaux alentour. Tout est parti de là-bas »*[59]

Le narrateur évoque les évènements de Benghazi en les commentant avec un lexique péjoratif. Le commentaire en question indique que le récit offre une vision de distance sur les incidents de Benghazi. Le narrateur attire l'attention sur ses propos et non sur le fait en question.

### 5.2.2. Les paroles

En ce qui concerne les paroles, le narrateur rapporte ce qui a été dit par des personnages, le choix de la distance et de la proximité se reflète, selon Genette, dans différentes techniques de reproduction du discours. Le narrateur va reproduire le même discours tel qu'il a été cité par le personnage ou il s'éloigne de ce qui a vraiment été dit tout en gardant le même contenu. Ces différentes techniques sont :

- **Le discours narrativisé**

Ce discours résume ce que le personnage a dit. Le narrateur présente en quelques mots ce que fut un long discours émis par le personnage. Les propos utilisés par le narrateur ne sont pas les mêmes que ceux du personnage et s'en éloignent. Ce type de discours s'accorde parfaitement avec la distance et l'exemple qui illustre le mieux cette technique est celui de Moutassim :

[59] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.19.

*« J'aperçois mon fils Moutassim conduire les opérations, de la main me prie de rester où je suis…Moutassime m'informe que la bâtisse ne résistera pas aux mortiers… »*[60]

Moutassim joue le rôle du personnage présent du début à la fin dans les propos du narrateur, mais qui reste absent durant tout le déroulement des évènements. Ce n'est qu'à la fin qu'il fait son apparition. C'est au discours narrativisé que le narrateur reprend ses propos. Le personnage ne s'est d'ailleurs exprimé directement qu'une seule fois *:« je pars en reconnaissance »*. Ce qui prouve que la narration faite sur ce personnage est une narration de distance.

- **Le discours transposé**

Contrairement au discours narrativisé, qui s'éloigne complétement du discours du personnage, le discours transposé se base sur le fait de rapporter ce qui a été dit par le personnage au style indirect tout en mettant l'accent sur le narrateur qui raconte les faits : *« Les mots prononcés par le personnage demeurent cependant filtrés par la voix narrative »*[61]. Cette technique se rapproche davantage de la narration de proximité mais s'accorde mieux avec la distance.

Il est aussi possible d'intégrer le style indirect libre autant que variante du discours transposé. Cependant, le filtrage imposé par la voix narrative sera rompu, ce qui donnera, comme le précise Vincent Jouve, une autonomie aux propos évoqués.

Lorsque le narrateur de *La dernière nuit du Raïs* utilise le discours narrativisé, c'est généralement pour qu'il accompagne le discours rapporté afin de marquer sa rupture.

- **Le discours immédiat**

Le discours immédiat est la technique qui reflète le mieux la proximité lorsque l'on parle de récit de parole, car, dans ce discours, les paroles du personnage sont introduites d'une manière directe sans même avoir recours à un verbe introducteur, les propos ont donc une autonomie totale. Le lecteur ne pourra distinguer les paroles du personnage qu'en comprenant le contexte dans lequel elles sont introduites.

[60]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.p.185-187.
[61] Vincent Jouve, *Poétique du* roman, op. cit., p.34.

- **Le discours rapporté**

C'est le fait de reprendre mot à mot ce qui a été dit par le personnage, cette technique favorise la proximité et s'éloigne complètement de la distance. Le lecteur a l'impression que c'est directement le personnage qui parle ce qui enlève toute forme de voix narrative.

C'est le discours rapporté qui domine dans le roman. Le narrateur reproduit littéralement ce qui a été dit par la majorité des personnages. Cette technique vise à accentuer la présence et l'importance des personnages qui ont chacun eu leur rôle à jouer. C'est aussi grâce à leur mise en action que l'auteur donne un caractère de vraisemblance à son histoire, vu que ses grandes lignes ont été tirées d'un évènement qui s'est déroulé dans le monde réel, qui ne se limite pas seulement aux pages fictives d'un roman. En utilisant le discours rapporté, le récit vise à faire croire au lecteur que c'est réellement ce qui a eu lieu.

### 5.2.3. Les pensées

Pour Gérard Genette, la pensée n'est qu'une parole silencieuse, elle doit donc faire partie du récit de paroles et elle ne peut en être dissociée. Cela permet aux techniques mises en place dans le récit de paroles de rendre compte de la distance ou de la proximité de la pensée. D'autres théoriciens, à l'image de D .Cohn, prônent une autre vision sur le récit de pensées en le distinguant complètement du récit de paroles. Pour Cohn, la vie psychique doit faire *« l'objet d'un traitement spécifique de la part du récit »*[62] et l'on distingue trois manières pour la représenter : Le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue autonome.

Si l'on va dans la même perspective du récit de pensées, le narrateur présente les songes du personnage et Mouammar sans avoir accès aux pensées des autres personnages. Le récit de pensées ne s'accorde donc pas avec notre corpus. Il ne donne pas matière à analyser.

La narration, qui se centre sur le personnage principal offre une meilleure vision de l'être en question ; sa psychologie, son idéologie, ses sentiments…En choisissant ce type de narration, Yasmina Khadra opte pour un regard de proximité

[62] Vincent Jouve, *Poétique du* roman, op. cit., p.36.

sur l'être de Kadhafi et un regard de distance sur sa vie. Il essaye de dresser un portrait psychologique du personnage. La narration se centre sur ce que pense le narrateur et non sur ce qu'il fait entant que personnage. Cette technique aide l'auteur à effacer le cadre réel de l'histoire afin de se focaliser sur le travail romanesque et fictionnel. Son choix narratif  montre qu'il adopte une vision littéraire du personnage historique et non une vision littérale (réaliste).

## 6. Entre la vie de Mouammar et la dernière nuit de Kadhafi

### 6.1. Une dualité temporelle

On ne peut aborder l'étude de la structure du récit sans donner une importance à l'analyse temporelle, qui est une donnée complexe, questionnant la longueur du récit et la durée des évènements. Etudier le temps, c'est comprendre où commence l'histoire par rapport au récit, quand elle s'arrête, quand elle reprend à nouveau et, enfin, quand elle se termine. En outre, l'étude de cette composante essentielle du récit nous permet de mieux concevoir sa structure.

Pour Michel Butor, il existe trois temps dans le roman : *« Celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture »*[63]. Cette typologie reliée par ce théoricien du roman complète celle qui la précède. Dans son *Essai sur la signification du cinéma,* Christian Metz écrit : *« le récit est une séquence deux fois temporelle […] il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit »*[64]. C'est-à-dire que cette composante du récit est divisible en deux types, un temps qui, selon Vincent Jouve, est mesurable en *« nombre de ligne et de page »* [65] et un temps que l'on mesure en *« siècle, année, jours, heures, etc. »*[66] . En d'autres termes, un temps du récit et un temps de l'histoire.

Si nous abordons l'analyse du temps, c'est afin de comprendre comment Yasmina Khadra combine la vie de son personnage et la trame romanesque qui constitue ensemble un tout indissociable pour la compréhension de la structure du récit de son roman. Comme précédemment cité, le texte comporte deux histoires,

[63] Bourneuf, Roland et Ouellet*, l'univers du roman*, Paris, PUF, 1989, p.106.
[64] Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, klincksieck, 1968, p.27, cité par Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.43.
[65] Ibid.
[66] Ibid.

celle qui relate la vie de l'ancien chef d'Etat et celle qui se centre sur sa dernière nuit. La deuxième constitue la trame essentielle du roman.

### 6.1.1. Entre passé et présent : une narration intercalée qui domine

Désignés comme temps de la chose racontée, temps du récit, ou bien temps du signifiant et du signifié, les deux types de temps sont complémentaires ; l'un raconte l'autre écrit : afin de comprendre la valeur et la fonction de cette dualité temporelle, il faut s'interroger sur le moment de la narration, la vitesse, la fréquence et l'ordre : *« Quatre questions retiennent l'attention de poéticien : Le moment de la narration, la vitesse, la fréquence et l'ordre. »*[67]

Qu'elle soit antérieure (lorsque l'on narre un événement n'ayant pas encore eu lieu), ultérieure (lorsque l'on relate un événement qui s'est déjà déroulé), simultanée (lorsque l'on raconte un événement qui se déroule au moment de la narration) ou bien intercalée (où il y a une sorte d'anthologie combinant passé et présent). Le choix du temps de la narration appartient à l'auteur, il peut donc en utiliser une seule ou adopter une union des quatre. Cela dépend de l'histoire racontée et de l'adaptation du récit à cette dernière, car le signifiant doit au mieux représenter son signifié. Notre corpus en est un exemple pertinent. En racontant à la fois la vie de Mouammar Kadhafi et ses derniers instants, Yasmina Khadra utilise les trois principaux temps de la narration :

- La narration simultanée => Ce qui se déroule durant la dernière nuit et les pensées du personnage narrateur.
- La narration ultérieure => L'enfance et la jeunesse du personnage de Mouammar.
- La narration intercalée => Les souvenirs de Mouammar, ses délires ainsi que les passages qui décrivent le jour de la prise du pouvoir.

Tout au long du récit de la dernière nuit de l'ancien chef d'État, la narration est au présent de l'indicatif, une simultanéité entre action, réflexion et parole, qui témoigne de l'envie de l'auteur de s'approprier les désirs, les idées, la vision du

[67] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.43.

monde et les derniers souvenirs de l'homme politique afin de les transformer en mots et leur donner un caractère littéraire.

La narration simultanée est présente dans les seize chapitres du roman. Elle sert de rappel au présent, elle est un point de retour où le lecteur retrouve la trame romanesque. Hormis le prologue dans lequel le personnage parle de son enfance, tous les chapitres débutent au présent de l'indicatif

*« L'ordonnance me précède dans la salle d'attente »*[68] (Chapitre 1)

*« Je rejoins mes fidèles au rez-de-chaussée »*[69] (Chapitre 2)

*« Amira me trouve étendu sur le canapé… »*[70] (Chapitre 5)

*« On frappe à la porte. »*[71] (Chapitre7)

« Des personnes s'approchent à vive allure … » [72](Chapitre 16)

A chaque début de chapitre, il y a un retour au présent, cette narration simultanée vise à faire vivre au lecteur une sorte de projection sur ce qui se déroule durant la dernière nuit du Raïs. Le lecteur à l'impression d'assister aux évènements, il vit l'instant avec le personnage narrateur, il expérimente ses joies, sa tristesse, son humeur, ses désirs et ses pensées. C'est d'ailleurs ce qui peut être ressenti en lisant les derniers passages du roman, un exipit que le lecteur peut lire en croyant que le fait se déroule au moment de la lecture de l'œuvre.

> *« Mon âme s'extirpe de mon corps. Je plane par-dessus la poussière, vois l'ambulance se frayer un passage dans la cohue pour m'emmener vers j'ignore quel cirque d'horreur, les rebelles célébrant leur messe ignoble, d'autres en train de brandir en guise de trophées les pans de mes vêtements ensanglantés ; je vois la gomme des pneus sur le bitume, les culasses qui scintillent au soleil, les bannières traîtresses claquent au vent mais, je ne perçois ni le tintamarre de la liesse ni le bruit des rafales que les fêtards lancent vers le ciel. Je vois tout, la sueur sur les visages tendus comme des crampes, les yeux à moitié révulsés, la bave épaisse aux commissures des*

[68] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.15.
[69] Ibid., p.28.
[70] Ibid., p.55.
[71] Ibid., p.73.
[72] Ibid., p.191.

*lèvres, la foule qui se félicite à tour de bras, les voyeurs en train d'immortaliser avec leur portable à l'instant de toutes les dérives…»* [73]

Racontant son agonie, le dernier passage produit par le personnage nous avance un regard à la fois simultané et précis sur ce qu'aurait pu être les dernières pensées du personnage de Kadhafi. Une vision d'horreur émerveillante digne d'une scène cinématographique, le lecteur devient alors spectateur d'une fatalité qu'il vit en direct.

Outre les derniers moments et les dernières pensées du narrateur, un autre type de narration (intercalée) véhicule la majorité des descriptions de l'espace romanesque. En effet, l'espace et le temps sont deux composantes indissociables et complémentaires du récit :

*« A la dialectique de l'espace vécu, de l'espace géométrique et de l'espace habité, correspond une dialectique semblable du temps vécu, du temps cosmique et du temps historique. »*[74]

Le temps raconte l'espace et l'espace raconte le temps, ils sont tous les deux témoins l'un de l'autre :

*« Même Syrte, la ville de mon adolescence, le berceau de ma révolution me tourne le dos, il fut un temps où les places publiques et le stade de grouillaient de monde venu m'acclamer, les trottoirs et les tribunes débordaient de ferveur et de fanions…C'était l'époque grasse des féodaux usurpateurs, des bourgeois musulmans qui parlaient italien, de leurs berlines qui ne s'arrêtaient pas lorsqu'ils renversaient les piétons… et j'ai dit : « ça suffit !» … et j'ai crié : « mort au roi ! » et j'ai instauré la république et rétabli la justice …que vois-je aujourd'hui, moi, le faiseur de miracles dont le charisme ensorcelait les femmes ? Que vois-je après tant de réalisations pharaoniques et de couronnements ? Une ville livrée au pillage et au vandalisme d'une armée de djinns ; des villas aux volets déglingués ; des*

[73] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.207.
[74] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, édition Du Seuil, coll. Essais, 2000, p.30.

*squares sinistrés ; des édifices profanés et des carcasses de voitures calcinées-le gâchis à perte de vue»* [75]

Ces passages témoignent de ce qu'a été Syrte, ce qu'elle est devenue et ce qu'elle sera. Un passé de chaos et de misère, un autre passé où Mouammar a instauré la paix et un présent de fumée, de grisaille et de noirceur. La narration se centre d'abord sur ce qu'a été Syrte au temps de la prise de pouvoir de Mouammar Kadhafi (On y trouve l'utilisation de l'imparfait et du passé composé). En deuxième lieu, elle est faite au présent pour montrer ce qu'est Syrte durant le moment du déroulement des évènements (l'utilisation du présent). Cette intercalation des deux temps est une preuve de l'existence d'une autre dualité temporelle, elle montre que le roman est pris dans une coexistence constante entre le passé et le présent qui structurent le récit.

Les extraits où le personnage narrateur se revoit dans le passé sont nombreux. Le roman se présente en une sorte d'enchâssement d'événements et des périodes qui ont marqué la vie de Mouammar (vie personnelle) et de Kadhafi (vie militaire et politique). C'est d'ailleurs dans ces fractions du récit qu'intervient la narration ultérieure :

*« Par moment, il me semblait que son esprit s'extirpait de son corps pour ne me laisser en guise de compagnie qu'un épouvantail aussi inexpressif que l'outre en peau de chèvre pendouillant à l'entrée de la guitoune. Je me sentais alors seul au monde et, redoutant brusquement les misères du Sahara qui gravitaient autour de moi telle une escouade de djinns »* [76]

Quand Mouammar évoque son oncle, il le cite comme un souvenir lointain, une image du passé. Il représente le passé et l'enfance du personnage, car il accompagne ses récits d'enfance, il est donc, en quelque sorte, le symbole de sa jeunesse, c'est lui qui l'a éduqué, il fut le substitut d'un père inconnu.

Le récit du passé est aussi présent quand le narrateur se remémore les souvenirs de sa jeunesse et parle de son expérience en tant qu'officier au sein de l'armée libyenne :

*« Je fus traduit devant le conseil de discipline.*

[75] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p. 171-175.
[76] Ibid., p.10.

*Après les arrêts de rigueur et le report de ma promotion au grade de capitaine, j'étais rentré chez moi »* [77]

Ce passage aussi marque un retour au passé, et raconte une anecdote vécue par le personnage, un épisode marquant de sa vie de militaire où, suite à une altercation avec un autre officier, il frôla le renvoie de l'institution. Le récit fait encore appel à la narration ultérieure.

*En sus de* son enfance et de sa jeunesse, Mouammar parle, dans certains passages, de la période post-prise de pouvoir, où il régnait en tant que maître suprême sur la Libye malgré les tentatives d'assassinat perpétrées contre sa personne. Le personnage raconte :

*«J'étais sorti des décombres sans une égratignure. Les périls que j'ai surmontés durant mon règne, les complots en chaîne et les tentatives d'assassinat auraient eu raison de n'importe qui. »*[78]

Qu'ils soient de référence historique ou pure imagination de l'auteur, les événements cités par le narrateur, qui utilise une narration ultérieure, comportent une valeur historique. L'œuvre est présentée comme une sorte de journal intime relatant la vie et la fin du personnage principal, ainsi que ses impressions face à un passé lointain et une vision chaotique du présent. Les trois périodes (jeunesse, avant le règne et règne) sont donc des éléments majeurs pour la compréhension de la structure du récit qui relate le passé et le présent.

### 6.1.2. Un passé condensé et un présent circonstancié

Partant du constat que l'œuvre se présente comme une sorte de journal exposant le dictateur, Les événements passés ont une importance capitale. Or, si l'on interroge la vitesse du roman, on observe que la narration donne une prépondérance à ce qui se passe dans le présent. En étudiant la vitesse du roman qui consiste à *« réfléchir sur le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements »*[79], nous nous intéresserons à deux paramètres fondamentaux de cette analyse, à savoir : le sommaire et la scène.

---

[77]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit ., p.120.
[78] Ibid., p.100.
[79] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.45.

### A. Le sommaire du passé

Le sommaire est le fait de résumer une période assez longue de l'histoire en quelques pages voir, dans certains cas, quelques paragraphes. Cette technique montre que la narration ne se focalise pas sur le ou les événements en question, et que la vitesse de l'écriture ou de la lecture se fait ressentir.

Tout au long de la narration, le personnage a recours au passé. L'enjeu principal de ces retours en arrière est d'introduire le regard de l'auteur sur la vie personnelle du dictateur afin d'essayer d'offrir aux lecteurs une vision de ce que, dans un monde purement fictionnel, aurait pu être la vie de Mouammar. Il est néanmoins intéressant de constater que les souvenirs du narrateur sont présentés sous forme de résumé, c'est-à-dire que l'auteur n'accorde que quelques mots pour une période où un événement qui a été plus ou moins important pour le personnage. Tel est le cas du passage qui suit :

> « *Mon oncle ne savait plus à quel saint se vouer. Il frappait dans ses mains en signe d'impuissance, s'excusait bassement devant les gens qui se plaignaient de ma conduite. Jusqu'à l'âge de onze ans, on m'a considéré comme un enfant dérangé. Il fut même question de m'interner à l'asile psychiatrique, mais mes parents étaient trop pauvres »*[80]

De la page 89 à la page 93, l'auteur résume la majeure partie de la jeunesse du personnage, c'est-à-dire, de son enfance à son intégration dans l'académie militaire. Une période de la vie de Mouammar qui aurait pu nous en dire davantage sur les conditions de la formation de l'une des personnalités les plus complexes de notre ère. Ce sommaire connote une dominance de la fiction sur le récit de jeunesse du dictateur. En définitive, le passé dans *La dernière nuit du Raïs* est présenté sous forme de sommaire afin de laisser place au présent qui est, dans l'œuvre, bien plus important.

### B. La scène du présent

Par opposition au *sommaire*, la *scène* est utilisée pour donner de la valeur et de l'importance à un fait précis. Le récit accorde donc une multitude de pages à l'épisode raconté bien que dans certains cas, la durée du fait en question ne soit pas longue.

[80] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.92.

Cette technique marque l'importance de l'évènement dans la trame romanesque et est symbole d'un ralentissement considérable de la vitesse narrative.

Ce mode, très prisé par les écrivains contemporains, prend une place importante dans le roman qui constitue notre corpus. En effet, dès la lecture du titre, on prévoit que la narration va s'articuler autour de la dernière nuit de Kadhafi. Yasmina Khadra, à travers la voix du personnagre dictateur, offre un regard détaillé sur les derniers moments de ce dernier. Partant du premier chapitre qui raconte les débuts d'une nuit tumultueuse, passant par d'autres, qui racontent les évènements les plus importants de cette nuit et arrivant au dernier chapitre qui explicite les moindres détails des circonstances de la mort du personnage principal. Les scènes sont nombreuses, elles favorisent la mise en immersion du lecteur dans la trame romanesque. La lecture du roman donne l'impression au lecteur qu'il est présent dans le déroulement des événements et qu'il a accès à tout. De celles qui peuvent illustrer nos propos, nous pouvons citer la scène de la mise à mort du chef d'État : La narration lui consacre plus d'une quinzaine de pages, c'est-à-dire que le temps y est figé et que la narration est très longue, ce qui montre un ralentissement atteignant son sommet. En d'autres termes, tout le dernier chapitre du roman raconte l'agonie du personnage. Les autres chapitres, qui l'ont précédé, ont été consacrés au rapport des faits de cette dernière nuit, chaque chapitre ayant son rôle et racontant une partie de la nuit du 19 au 20 octobre 2011. L'auteur adopte donc une narration qui se centre essentiellement sur le présent et qui lui donne une importance majeure dans le déroulement des événements.

En choisissant une narration intercalée, entre passé et présent, l'auteur opte pour une lecture *anachronique* des faits, chevauchant entre des événements du passé et des événements du présent -de la trame romanesque-. Cela propose un récit non linéaire avec des discordances dans l'ordre des faits. Cette manière de raconter la vie de Mouammar Kadhafi nous pousse à entreprendre une lecture analytique sur l'ordre de la présentation des événements. Etudier l'ordre, pour Vincent Jouve, est ce qui vaut à s'intéresser au *« rapport entre l'enchainement logique des évènements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés »*[81]

[81] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.49.

Il existe deux types de récits : un récit linéaire, dans lequel les événements sont présentés successivement dans un ordre chronologique bien précis et un récit anachronique, dans lequel cette présumée linéarité n'est pas respectée. On parlera dans le deuxième cas de discordance ou d'*anachronie :*

> *« Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment " présent ", c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude. »*[82]

Il existe deux types d'anachronies : une anachronie par anticipation ou *une prolepse,* qui évoque un événement qui n'a pas encore eu lieu dans la trame romanesque et une anachronie par rétrospection, *une analepse,* qui est le fait que la narration revienne sur un événement qui a antérieurement eu lieu dans le passé, c'est aussi ce que l'on peut appeler un flashback.

L'étude de ces discordances se fait selon deux critères distincts, la *portée,* c'est-à-dire la distance entre l'événement raconté et le moment de sa narration, et *l'amplitude* qui se rapporte à la durée du fait raconté. Qu'elles demeurent dix minutes, un jour, un mois ou même des années, les anachronies se présentent selon le choix de l'auteur : si ce dernier adopte une narration à la troisième personne, l'anachronie est objective, elle est en relation directe avec le déroulement des événements et elle explique un fait du présent en faisant un retour en arrière. Elle se met au service du récit afin de mieux l'expliquer. Si c'est la narration à la première personne du singulier, elle est au service du narrateur. C'est donc lui qui contrôle la présence, la distance, la durée et le type de discordance. Ce procédé aide à comprendre et expliquer certains faits en rapport avec la psychologie du personnage narrateur.

Les anachronies subjectives expliquent la personnalité ou la psychologie du personnage grâce aux *analepses*, cela afin de voir ce qui l'a influencé dans le passé. Elles sont fréquentes dans *La dernière nuit du Raïs.*

[82] Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p.89.

Yasmina Khadra essaye d'expliquer la complexité de la personnalité du personnage de Mouammar en faisant des retours à son enfance où le récit justifie que le personnage était perturbé depuis son plus jeune âge en raison de l'absence de la figure paternelle qui fut, pour lui, une source de renferment et de refus de l'autre.

C'est aussi à travers les flash-backs que les problèmes psychologiques du personnage sont présentés. En effet, la narration s'arrête sur le passé en marquant une pause par rapport au présent afin d'introduire certains éléments assez importants dans la vie du personnage narrateur. La voix en est un exemple pertinent, c'est elle qui guide toutes les décisions prises par le chef d'État durant sa période de règne. Ce rappel de la voix du passé explique un trait de la personnalité de Mouammar, celui de la folie :

> *« Ce fut devant une glace, dans les toilettes scolaires, que la voix se déclara en moi. Elle m'assurait que je n'avais pas à rougir de mon statut d'orphelin, que le prophète Mohammed n'avait pas connu son père, et Issa le Christ non plus. C'était une voix magnifique ; elle absorbait ma peine comme un buvard. Je passais le plus clair de mon temps à l'écouter. Parfois, je m'isolais dans le désert pour n'entendre qu'elle. Je pouvais même lui parler sans craindre d'être moqué par des indiscrets. Je compris alors que j'étais prédestiné à la légende. »*[83]

La présence du peintre Van Gogh se fait aussi distinguer dans les rêves de Kadhafi. Une présence qui, comme la voix, l'influence beaucoup dans sa vie : *« mon cœur manque d'exploser quand j'identifie Vincent Van Gogh sous le déguisement du cheikh »*[84] Cette image du peintre accompagne le personnage narrateur dans son passé et son présent, elle devient une obsession que la narration se doit de citer dans le récit anachronique.

Outre l'interprétation psychologique du personnage, les *analepses* jouent le rôle d'organisateurs, car pour chaque fait du présent cité dans le chapitre, un autre du passé se doit d'être raconté afin d'éclairer le lecteur sur l'enchainement de l'histoire. Telle une relation de cause à effet, les événements du passé complètent la trame du

[83] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.92.
[84] Ibid., p.67.

présent et aident le lecteur à s'orienter et à mieux appréhender l'histoire ainsi que la personnalité du personnage central.

Au terme de ce chapitre, et suite à l'analyse narratologique de notre corpus principal, il nous est possible de conclure que l'auteur a opté pour une narration à la première personne du singulier dans le but d'avoir une liberté d'écriture qui se construit sur une vision psychologique de son personnage dictateur. En adoptant la focalisation interne, Yasmina Khadra essaye d'apporter un regard de proximité sur les pensées et l'intérieur de son narrateur personnage. Ce procédé lui permet une fictionnalisation des faits qui sont relatés par Kadhafi le personnage romanesque et non la personnalité historique.

De plus, la narration intercalée, qui oscille entre un passé condensé et un présent circonstancié, inscrit l'œuvre dans le genre du roman du dictateur en présentant la vie du personnage à travers un biographique fictionnalisée : les différents récits de l'enfance, de la jeunesse, des exploits politiques et de la politique gouvernementale sont présentés en faisant appel aux souvenirs du narrateur qui, dans le présent, fait face à ses derniers instants.

## Chapitre 2 : Analyse interprétative de l'intrigue

Comme nous l'avons déjà expliqué, le propre du roman du dictateur est de présenter un personnage ou un modèle de personnage réel en essayant de l'appréhender et d'expliquer ses actes et son comportement à travers un personnage romanesque. De ce fait, l'importance des grandes lignes de l'histoire s'amoindrit pour laisser place à celle des événements qui paraissent sans impact, mais qui jouent un rôle majeur dans la compréhension de la personnalité du personnage dictateur. Des éléments tels que : les pensées du narrateur, l'oubli ou l'occultation de certains évènements, le changement de statut de certains personnages, etc. amènent le lecteur à entreprendre une lecture interprétative et anticipative des faits romanesques.

Dans ce chapitre, nous proposons de faire une lecture analytique de l'intrigue dans notre corpus principal, car nous estimons que c'est une étape indispensable dans notre recherche. Comme tout autre roman, *La dernière nuit du Raïs* suit une structure classique par rapport à l'enchaînement des événements qui y sont cités. De plus, ces événements sont déjà connus par un lecteur averti. Cependant, son immersion dans l'histoire garde la même intensité. Ce que nous essayons d'accomplir est de montrer comment l'auteur arrive à maintenir une certaine tension chez son lecteur. Pour ce faire, nous ferons, en premier lieu, une analyse classique de l'enchaînement événementiel du roman et, en second lieu, nous entreprendrons une analyse interprétative et anticipative de l'intrigue[85].

### 1. Qu'est-ce qu'une intrigue ?

Le choix de lire tel ou tel roman relève, en premier lieu, des préférences et des désirs du lecteur qui considère que certains textes sont, pour lui, plus intéressants ou plus captivants que d'autres qui ne l'ont pas assez séduit. Préférer un roman à un autre est non seulement lié au plaisir de lire un écrivain, mais aussi à celui de découvrir une histoire, un nouveau monde qui décroche le lecteur de sa propre réalité. Si l'histoire qu'il lit est, selon lui, bonne, captivante ou même intrigante, il achèvera sa lecture. Si, au contraire, il juge qu'elle ne l'est pas, il s'en lassera et en entamera une autre.

[85] Youcef Islam Malek, Hassen Boussaha, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra*, Al-Mieyar, algérie, Vol 25, n°8, 1016-1026.

Contrairement à l'analyse de la structure du récit, qui vise à expliquer par quels procédés les événements sont racontés, l'analyse de l'intrigue s'intéresse directement à l'évènement raconté et à son impact dans le processus de compréhension du texte. Or, il se trouve que les deux éléments : récit et histoire sont complémentaires et font partie des éléments essentiels qui constituent le roman.

Source de débat dans le domaine de la littérature en raison de sa complexité, ainsi que de la longueur du récit, l'histoire à intrigue est, comme le précise Villeneuve, une histoire que l'on a longtemps préféré éloigner du caractère analytique du texte littéraire :

> « *L'on a longtemps rangé les « histoires à intrigue » parmi les mauvaises fréquentations…Hors de l'esthétique, loin des choses sérieuses et maîtrisées, l'intrigue fait sa petite œuvre, tantôt facile, tantôt besogneuse, toujours un peu racoleuse, auprès d'un public venu s'y distraire, s'y évader ou s'y complaire. »*[86]

Il est difficile de définir exhaustivement l'intrigue romanesque. Si nous essayons de le faire, il nous semble d'abord nécessaire de préciser que le roman est un genre littéraire qui raconte une ou plusieurs histoires qui s'articulent autour d'un événement central, un noyau qui constitue l'essence même de ce qui est raconté. Autour de ce noyau se constitue une pluralité d'actions dans l'enchaînement et la mise en place peuvent être appelés « intrigue ».

L'intrigue serait, selon la théorie structuraliste, l'enchaînement de plusieurs événements mineurs, qui constituent un événement majeur, tout en guidant l'histoire des premières lignes du récit jusqu'aux dernières, elle comporte aussi les autres composantes du roman (espace, temps, actions des personnages, etc.), c'est d'ailleurs grâce à l'analyse de ses composantes que l'on peut la déchiffrer et l'expliquer[87].

Qu'il s'agisse d'une simple histoire contée pour un enfant, un roman d'une centaine de pages, ou même un roman-fleuve, toutes les histoires sont marquées par un début et une fin. Si les événements changent d'une histoire à une autre, il n'en reste

---

[86] Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.p.13.

[87] Youcef Islam Malek, Hassen Boussaha, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra*, Al-Mieyar, algérie, Vol 25, N°8, 1016-1026.

pas moins qu'il existe une structure identique qui est un modèle pour tous les récits qui commencent, en premier lieu, par une situation caractérisée par la stabilité, passent, en deuxième lieu, par des étapes de transgression qui bouleversent l'histoire racontée, et se terminent finalement par le retour à une nouvelle situation certes différente de l'initiale, mais qui est, à son tour, caractérisée par une sorte de stabilité. En prenant comme exemple la tragédie, Aristote pose que la structure du récit se base sur deux grandes phases :

> *« J'appelle nouement tout ce qui est depuis le commencement de la pièce jusqu'au point précis où la catastrophe commence ; et le dénouement, tout ce qui est depuis le commencement de la catastrophe jusqu'à la fin. »*[88]

Il existe, selon la vision d'Aristote, un nœud où le lecteur découvre le début de l'histoire ainsi que les bouleversements de la stabilité, et un dénouement qui part du désordre apporté par le bouleversement jusqu'à la fin qui est marquée par un retour à la stabilité.

Cité par Françoise Revaz, Charles Batteux pose qu'il existe une troisième étape qui met en relation les deux premières, une étape de transition qui commence à la fin de la première et qui se termine au début de la deuxième :

> « *Toute action est un mouvement ; par conséquent elle suppose un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver : deux extrêmes et un milieu. La première partie ne suppose rien avant ; mais elle exige quelque chose après : c'est ce qu'Aristote appelle le commencement. La seconde suppose quelque chose avant elle exige quelque chose après : c'est le milieu. La troisième suppose quelque chose auparavant, et ne demande rien après : c'est la fin. »*[89]

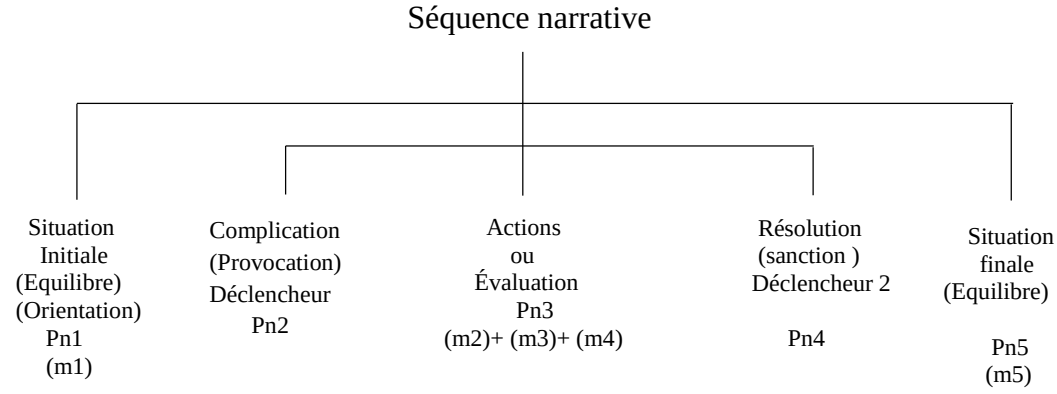
L'histoire passerait donc par trois étapes qui forment, selon les formalistes russes, un modèle structural et structurel du récit et de l'intrigue. Dans cette même perspective, et en reprenant les travaux de Vladimir Propp et de Paul Larivaille, Jean Michel Adam propose un modèle de structure du récit qui se scinde en cinq étapes :

---

[88]Aristote, *Poétique,* traduction française par Charles Batteux,Paris Jule Delalain,1874,p.28.
[89]Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe,* Paris, Durand Librairie, 1747, cité par Françoise Revaz, dans *Introduction à la narratologie : action et narration*, Paris, De Boeck Supérieur, collection « Champs linguistiques », 2009, p. 126.

trois majeurs et deux autres secondaires, mais qui restent d'une importance fondamentale.

**Fig.1.** Schéma quinaire de Jean-Michel Adam[90].




Si le schéma quinaire de Larivaille a originellement été mis en place pour proposer un modèle de séquence narrative pour les contes, celui de Jean-Michel Adam est applicable à toutes formes de récits, car il aborde une vision plus approfondie sur la structure de l'intrigue[91].

- L'état initial : Cette étape constitue le début du récit et de l'histoire, partant de l'incipit du roman, elle revoie à l'état de stabilité qui est présenté afin de mettre le lecteur dans une situation de reconnaissance des faits. L'état initial permet au lecteur de se familiariser avec la dimension romanesque de l'histoire racontée, il est une introduction de cette dernière.

  C'est dans cette partie que l'on découvre les personnages essentiels, les espaces où la majorité des évènements vont se dérouler, et enfin le début de l'enchainement de la trame romanesque. Cet état est celui du calme qui précède le bouleversement, il marque une situation de stabilité première qui sera ensuite une source de convoitise pour le héros.

- La complication : Cette seconde étape représente le bouleversement de l'équilibre qui existait dans la situation initiale. La provocation est en

[90] Jean-Michel Adam, *Les textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, cité par Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée*, op. cit., p.111.
[91]Youcef Islam Malek, Hassen Boussaha, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra*, Al-Mieyar, algérie, Vol 25, N°8, 1016-1026.

quelque sorte le début d'une nouvelle situation, une situation marquée par la transgression d'une loi qui faisait office de maillon maintenant la stabilité du début du récit. Cette infraction mène au déséquilibre du déroulement des événements.

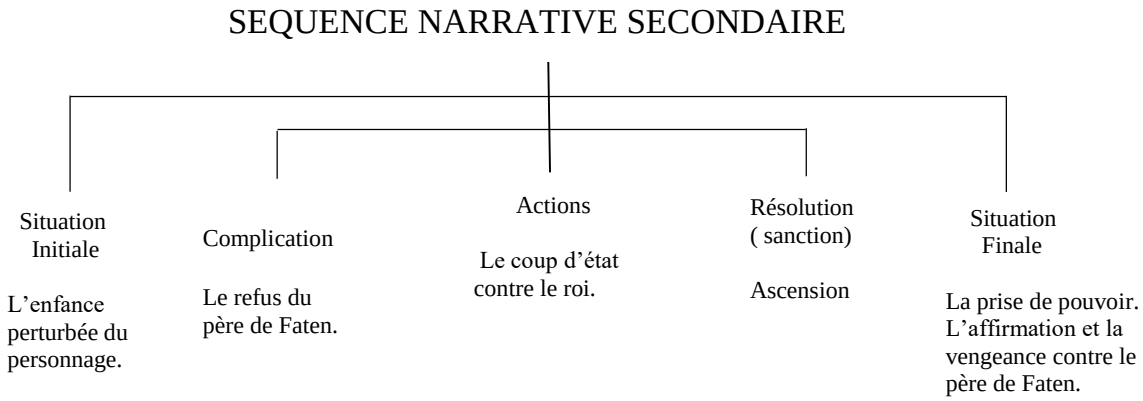
- ❖ L'action : Elle est une étape de passage dans laquelle il est question d'agir afin de rétablir l'équilibre qui a été transgressé durant la provocation. Il s'agit alors de mettre en œuvre une multitude de moyens afin d'inverser la situation actuelle qui se trouve être marquée par le déséquilibre.
- ❖ Résolution (sanction) : Qu'elle s'accorde avec l'objectif principal du héros ou non, la sanction est l'aboutissement de l'action, elle est le début de la fin, le résultat qui annonce les prémices de l'état final.
- ❖ L'état final : Bien que considéré comme une fin, Il est la phase qui se rapproche le plus de la situation initiale. Cette dernière étape a la même caractéristique que la première, à savoir, le retour à l'équilibre.

Le dénouement est différent du commencement dans le sens où l'histoire ne reste pas la même. Bien que l'histoire retrouve un certain équilibre, certains éléments présents au début peuvent disparaitre au cours du déroulement des évènements ; le héros peut, à titre d'exemple, mourir en essayant de réaliser sa quête.

## 2. La construction de l'intrigue dans *La dernière nuit du Raïs*

Dans *La dernière nuit du Raïs*, le narrateur, en l'occurrence Mouammar Kadhafi, nous raconte deux histoires, une au passé qui se présente sous forme de flashbacks, et une autre au présent et qui se trouve être l'histoire majeure du roman. L'existence de deux histoires implique la mise en place de deux intrigues, si nous appliquons le schéma quinaire aux deux, nous obtenons les modèles qui suivent :

**Fig.2.** Schéma quinaire représentant la séquence narrative secondaire dans *La Dernière nuit du Raïs.*




Le passé de Mouammar el Kadhafi est résumé dans une présentation fictive de la vie du dictateur. L'auteur se centre sur la vie privée du personnage en essayant d'expliquer ce qui l'a poussé à avoir cette soif incessante de pouvoir.

En effet, le personnage raconte son histoire en commençant par son enfance où il devait d'abord s'affirmer au sein de son village. Cette affirmation était due au statut qui lui était attribué. Le personnage n'ayant pas connu son père, se voit attribuer le statut d'orphelin qui, par la suite, se transformera en celui d'un enfant illégitime lorsqu'on lui raconte que son géniteur est, en réalité, un aviateur belge. Cette absence paternelle devient une source d'obsession chez Mouammar et va animer son envie de légitimer son appartenance :

> *« En réalité, je n'écoutais personne pour ne pas subir leurs mensonges. On m'a toujours menti… mon père me manquait. Atrocement. Son absence me mutilait. J'étais jaloux des gamins qui gambadaient autour de leurs géniteurs. Quand bien même ces derniers ne payaient pas de mine, ils me paraissaient grands comme des dieux. »* [92]

C'est après être devenu officier que Mouammar va demander la main de Faten, son amour d'enfance. Cette demande fut un échec cuisant pour le personnage qui fit face au refus du père :

> *« -Vous êtes libyen, lieutenant. Vous connaissez parfaitement les règles qui régissent nos communautés.*
> *- Je ne vous suis pas, monsieur.*

[92] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.91.

*- Mais si, vous comprenez très bien. Dans notre société, comme dans l'armée, il y a une hiérarchie.*
*Il se leva, me tendit la main.*
*- Je suis certain que vous trouverez une fille de votre rang qui vous rendra heureux*
*Je n'eus pas la force de bouger le bras ; sa main demeura suspendue dans le vide.*
*Ce fut le jour le plus triste de mon existence. »*[93]

Le statut d'orphelin et le refus du père de Faten ont été les éléments perturbateurs qui ont poussé le personnage à vouloir s'affirmer dans une société qui l'a rejeté. Cette envie d'affirmation peut être interprétée par la soif de pouvoir. Ces deux provocations ont mené à la troisième étape qui est la prise de pouvoir (le coup d'état à l'encontre de l'ancien roi de la Lybie). L'action permet au héros de surpasser les conventions sociales. L'état final de la première intrigue du roman se résume dans l'ascension du personnage au titre de chef suprême. Ce nouveau statut lui permet donc de s'affirmer dans sa tribu de bédouins :

> *« Après avoir renversé le roi et proclamé la république, j'étais retourné, la tête vibrante de clameur, fêter ma révolution dans ma tribu. Je revenais prendre ma revanche sur mon clan… Assis en tailleur dans la kheima du doyen, le sourire plus haut que le croissant au sommet des minarets, je savourais l'exaltation que je suscitais chez les gens…ils étaient prosternés à mes pieds. »*[94]

Outre le passage qui résume le changement de statut du personnage de simple orphelin à Chef suprême, une autre scène montre comment le personnage a outrepassé sa classe sociale et est arrivé à une satisfaction personnelle en infligeant mille supplice à ceux qui ne lui avaient accordé d'importance durant la période où il était officier :

> *« Lors de l'opération d'assainissement que j'avais mené personnellement pour désinfecter les institutions de la république de la vermine*

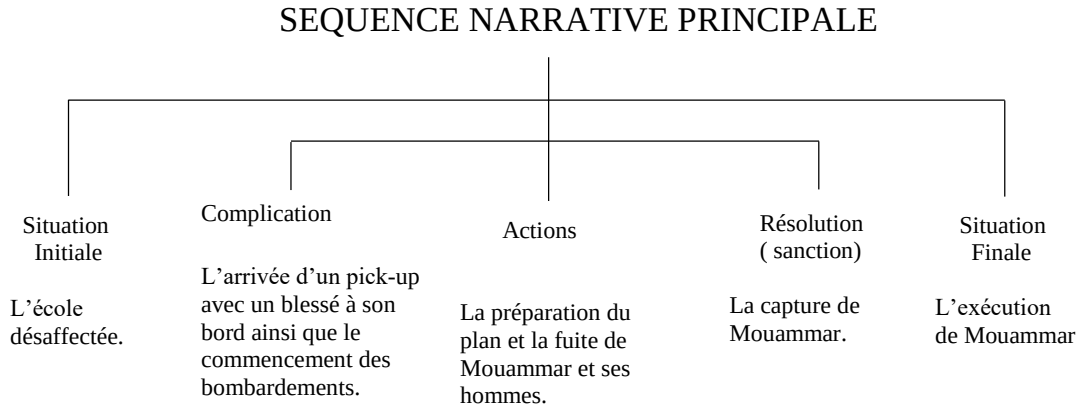
[93] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.63.
[94] Ibid., p.125.

*monarchiste, j'ai obligé le commandant Jalal Snoussi à creuser sa propre tombe à mains nues.»*[95]

La prise de pouvoir et la vengeance à l'encontre de la famille de Faten ainsi que du commandant Jalal Snoussi, l'homme étant à l'origine du report de la promotion de Kadhafi alors qu'il n'était qu'un jeune officier, marquent un point de chute dans l'intrigue secondaire qui constitue le passé de Mouammar et son évolution de bédouin sans aucune importance à celui de chef d'Etat.

Pour ce qui est de l'intrigue principale du roman, elle est à relier à la dernière nuit du personnage dictateur, à ce qu'il a enduré avant de mourir. Elle suit le schéma ci-dessous :

**Fig.3.** Schéma quinaire représentant la séquence narrative principale dans *La dernière nuit du Raïs.*




Cette séquence narrative introduit l'intrigue principale du roman. L'auteur présente la dernière nuit de Mouammar Kadhafi selon sa propre conception. Le personnage est d'abord présenté dans une école désaffectée avec certains de ses fidèles, cette première étape constitue l'équilibre.

C'est avec l'arrivée du pick-up et le commencement des bombardements que l'équilibre est rompu : *« j'entends une voiture arriver… Dans la cour, un véhicule banalisé pétarade que l'on coupe le moteur. Il s'agit d'un pick-up dans un piteux état »*[96]. Ce passage, marquant le début du quatrième chapitre, fait office d'élément perturbateur dans le roman et introduit l'évènement du bombardement. Il a aussi une

[95] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.120.
[96] Ibid., p.45.

grande importance dans la trame romanesque, poussant Kadhafi et ses hommes à quitter l'école pour fuir : *« Nous quittons l'école dans un tintamarre fou, dans la hâte, des voitures se heurtent, d'autres montent sur le trottoir pour se dépêcher. »* [97]

L'action de quitter l'école, afin de fuir à cause de l'encerclement du district par les forces ennemies, est suivie dans l'enchainement de l'histoire par l'attaque du convoi et la capture du personnage principal qui constituent la sanction.

L'état final est résumé par la mort de Kadhafi, qui est assassiné dans d'atroces souffrances : *« mon âme s'extirpe de mon corps »*[98].

## 3. L'organisation des évènements dans *La dernière nuit du Raïs*

L'existence de deux histoires dans le même récit, c'est-à-dire le passé de Mouammar et la mort de Kadhafi impliquent, tel que l'on vient de le démontrer, la coexistence de deux intrigues différentes, mais qui ont une relation très étroite et qui sont même indissociables. Il est cependant important de souligner que les séquences narratives ne suivent pas un ordre logique bien précis dans le récit. Les histoires doivent donc être interprétées et ordonnées dans l'esprit du lecteur.

Nous avons remarqué que treize des seize chapitres du roman contiennent un évènement en relation avec la dernière nuit de l'existence du personnage principal et un autre en relation avec son passé. La mise en abyme de l'intrigue secondaire ne suit pas un ordre chronologique bien déterminé contrairement à l'intrigue principale qui s'étale sur toute une nuit avec des horaires précis.

Le tableau qui suit nous aidera à étayer nos propos :

**Tableau.1.** Tableau représentant l'enchainement des évènements dans *La dernière nuit du Raïs*.

| CHAPITRES | EVENEMENTS CITES |
|---|---|
| CHAPITRE 01 | 1- La situation dans l'école désaffectée.<br>2- L'enfance du personnage. |
| CHAPITRE 02 | 1- La mise en place du plan pour l'évacuation. |

[97] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.206.
[98] Ibid.

| | |
|---|---|
| | 2- L'évocation des officiers et de leur fidélité. |
| CHAPITRE 03 | 1- Le retour de Mouammar dans sa chambre après la mise en place du plan.<br>2- L'évocation des anciens chefs d'Etat des pays arabes. |
| CHAPITRE 04 | 1- L'arrivée du pick-up<br>2- La panique de Mansour (un personnage) |
| CHAPITRE 05 | 1- Présentation psychologique de Mouammar et son manque de confiance.<br>2- Retour vers le passé (la demande en mariage de Faten/ la vengeance suite au refus du père). |
| CHAPITRE 06 | 1- Retour sur l'enfance du personnage.<br>2- Retour sur un fait historique (le coup d'état contre le roi). |
| CHAPITRE 07 | 1- Description du personnage de Mansour et comparaison entre le passé et le présent.<br>2- Retour sur un fait historique (la tuerie de la prison d'Abou Salim). |
| CHAPITRE 08 | 1- Délires du personnage principal.<br>2- Retour vers son enfance, sa relation avec sa mère et le refus de sa tribu. |
| CHAPITRE 09 | 1- L'introduction du lieutenant-colonel Trid.<br>2- Retour sur des évènements historiques. |

| | |
|---|---|
| CHAPITRE 10 | 1- Flashback sur l'enfance et l'adolescence de Mouammar.<br>2- Dispute entre Mouammar et Mansour. |
| CHAPITRE 11 | 1- Début du bombardement.<br>2- Retour sur un évènement historique (8 mars 2003). |
| CHAPITRE 12 | 1- Le rêve du personnage principal impliquant Saddam Hussein.<br>2- Le suicide d'un personnage secondaire (Mostapha). |
| CHAPITRE 13 | 1- Réflexion de Mouammar sur ce qu'il symbolisait durant le passé et ce qu'il est dans le présent.<br>2- Image de Syrte (entre passé et présent). |
| CHAPITRE 14 | 1- Le départ de l'école désaffectée.<br>2- Image de Syrte (entre passé et présent). |
| CHAPITRE 15 | 1- La bataille avec les forces rebelles.<br>2- La tentative de fuite de Kadhafi. |
| CHAPITRE 16 | 1- La capture et l'exécution de Kadhafi.<br>2- La vision passée de la mère. |

Le tableau nous permet d'appréhender l'organisation des évènements dans le roman. Il est à noter que dans la majorité des chapitres, il existe une juxtaposition entre un évènement passé et un évènement présent. Les faits passés qui sont cités dans le roman viennent sous forme de réflexions ou de flashbacks, ils constituent un rappel de ce qui a forgé la personnalité du personnage. Une vision psychologique qui nous est présentée par le romancier pour mieux comprendre les actions du personnage.

Comme nous l'avons cité, selon la disposition des évènements cités dans chaque chapitre, nous pouvons déduire en appliquant la structure narrative proposée par Paul Larivaille qu'il existe une mise en abyme de deux intrigues : la première étant la principale, qui renvoie aux faits cités dans le présent, et la seconde, mineure qui renvoie à la vie passée du personnage principal.

La première séquence narrative suit un ordre chronologique bien précis, Elle retrace et dessine la chute du personnage durant la nuit du 19 au 20 octobre 2011.

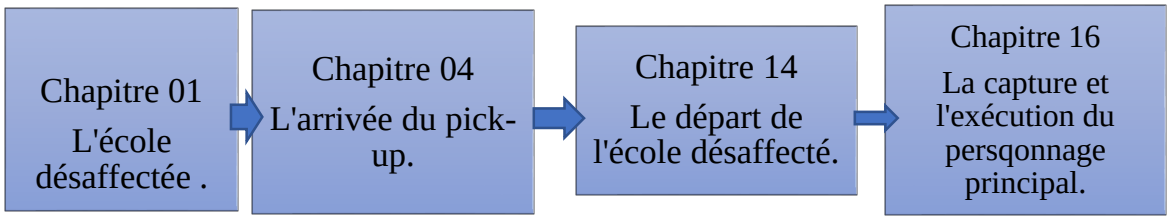



**Fig.4.** Schéma représentant une évolution linéaire des évènements présents dans *La dernière nuit du Raïs.*

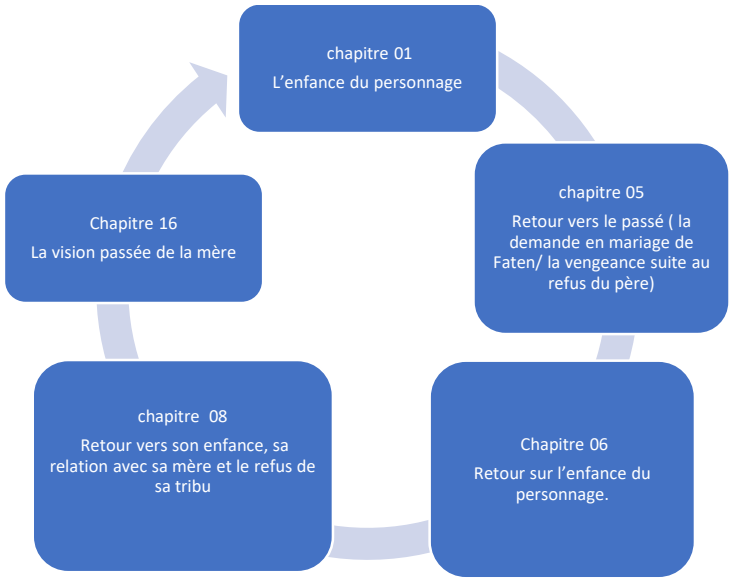
En suivant ce schéma, nous observons que la suite des faits, qui se sont déroulés durant la nuit, est linéaire, c'est-à-dire que les évènements se succèdent dans un ordre bien établi. Le roman s'ouvre par une présentation du personnage qui a pris pour abri une école désaffectée dans le district 2 de la ville de Syrte, l'enchainement de la trame romanesque s'étale sur une seule nuit et s'achève par l'exécution du personnage principal.

Inspiré de faits réels, le roman raconte une histoire dont le lecteur connait au préalable la chute, la mort du personnage principal est donc connue dès la lecture du titre. La tournure que prennent les évènements tout au long du récit est donc une partie très importante quant à l'analyse de l'intrigue. La fin du roman guide l'auteur à suivre un enchainement linéaire des évènements. Le lecteur connaissant la fin du roman, ne centrera pas sa lecture sur la dernière nuit du Raïs proprement dit, mais s'intéressera davantage à ce qui est dit au sujet du personnage principal.

Yasmina Khadra, en écrivant un roman du dictateur, s'est focalisé sur une vision psychologique ou psychanalytique du personnage référentiel Mouammar Kadhafi. Cette focalisation autour de la personnalité du dictateur l'a mené à introduire

une intrigue secondaire qui explique comment le personnage principal est devenu un dictateur. Nous allons essayer à travers le schéma qui suit de comprendre l'organisation des évènements constituant la séquence narrative secondaire :

**Fig.5.** Schéma représentant une évolution circulaire des évènements passés dans *La dernière nuit du Raïs.*




L'enchainement des évènements passés du roman est circulaire, les premières phrases mettent en scène l'enfance du personnage en compagnie de son oncle : *« Quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'emmener dans le désert. »*[99]. Dans tout le récit, on peut remarquer des retours en arrière fréquents qui s'articulent souvent autour de l'enfance du personnage. Dans le chapitre 06, Mouammar raconte un épisode traumatisant de sa vie :

> *« Le cheikh avait horreur des trublions qui ne faisaient que braire et rire sous cape. Quand il mettait le grappin sur l'un d'eux, il arrêtait le cours, nous sommait de former un cercle autour du pris en faute et nous gratifiait d'une terrible séance de falaqa. Ce genre de châtiment me traumatiserait longtemps. »*[100]

En outre, l'exipit du roman est marqué par la présence de la mère qui vient accompagner les derniers instants et les derniers songes du personnage : *« c'est alors que ma mère m'interpelle à travers les mirages. Sa voix me parvient du fin fond du*

[99] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.09.
[100] Ibid., p.67.

*Fezzan rongé par le désert … tu n'écoutes que d'une oreille, celle que prêtes volontiers à tes démons… »*[101]

L'emploi des flashbacks n'est pas fortuit, le romancier focalise la narration sur les traumatismes vécus par le personnage, cela afin de montrer que la période de l'enfance a eu un impact majeur sur la construction des caractères psychologiques du personnage principal.

A l'instar des retours en arrière, l'auteur crayonne le personnage comme un être sanguinaire qui ne peut pardonner à autrui. Toute faute à son égard doit être sanctionnée aussi moindre qu'elle puisse être. Les évènements qui accentuent sa monstruosité ont pour objectif de faire accepter au lecteur la fin tragique de Mouammar qui meurt dans d'atroces souffrances, mais qui mérite ce qui lui est arrivé.

Le lecteur a, en effet, une grande importance quant à la construction d'une intrigue. Le romancier, aussi créatif qu'il puisse être, a besoin de son lecteur. Il écrit généralement en essayant de satisfaire ses attentes. Lorsque l'on prend un roman pour le lire, on a déjà une vision de ce qui se passe et cela à partir de la lecture du titre. Selon Claude Duchet : *« Le titre est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire. »*[102], il pousse donc le lecteur à une prévisualisation de l'histoire et lui donne une multitude d'informations comme l'affirme Roland Barthes : *« le titre a un rôle très important dans l'ouverture du texte donnant sur lui plus ou moins d'informations »*[103]

Dès la première lecture du titre du roman, ainsi que la vision de la première de couverture, le lecteur s'attend directement à un roman où l'on parle de Mouammar Kadhafi et de dictature. « *La dernière nuit* » est utilisée dans le but de montrer au lecteur que l'intrigue se déroulera durant les derniers instants du personnage et qu'il aura sans nul doute une multitude de réflexions sur son existence et son passé.

---

[101] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.206.
[102] Claude Duchet, *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*, Littérature, n°12, Littérature. Décembre 1973, p. 50.
[103] Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'E Poe dans l'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p.329.

Auteur, narrateur, lecteur ou personnages sont des éléments qui participent à l'élaboration de l'intrigue, ils font partie d'un mécanisme que Raphaël Baronie appelle *« Les rouages de l'intrigue. »*[104]

## 4. Les rouages de l'intrigue dans *La dernière nuit du Raïs* : La tension narrative[105]

Dans une perspective didactico-Littéraire, Raphaël Baroni, en s'orientant vers la vision postclassique de l'intrigue, propose un élargissement dans l'acceptation de la notion qui ne se limite plus uniquement aux cinq éléments introduits par les théoriciens formalistes :

> *« Ce que nous pouvons faire avec l'intrigue dépend étroitement du sens que nous donnons à ce terme, qui ne doit pas être considéré comme univoque et définitivement gravé dans le marbre de la théorie structuraliste, mais plurivoque et en constante évolution. Le point de départ consistera à ne pas considérer les termes action et intrigue comme de simples synonymes »*[106]

Baroni propose de l'aborder avec un regard pluriel en la considérant comme stratégie discursive et non comme une représentation logique de l'histoire, qu'il postule être une vision limitée qui se base sur le fait qu'elle n'est qu'une suite d'actions.

La notion d'intrigue se voit attribuer une nouvelle vision qui l'émancipe du simple statut de description et de recensement des événements majeurs constituant l'histoire. Pour étudier l'intrigue, il est possible de sortir du texte pour s'orienter vers une vision interprétative du déroulement des événements.

À l'instar de Baroni, les théoriciens du récit contemporains posent que l'intrigue ne se limite pas uniquement aux grandes lignes de l'histoire, car certains

---

[104] Nous entendons par « rouages de l'intrigue » la même acceptation que celle de Raphaël Baroni qui les considère comme l'ensemble d'outils et de techniques qui régissent la mise en place d'une intrigue dans un récit.

[105] Cette partie de l'analyse reprend certaines notions citées dans une étude que nous avons déjà publiée dans un article. Nous précisons que nous la reprenons, car, combinée à l'analyse classique des deux intrigues du roman, elle devient un élément essentiel et indissociable de notre thèse recherche.

[106] Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée*, *Études de lettres*, N° 1, 2014, mis en ligne le 15 mars 2017, URL : http://journals.openedition.org/edl/614, consulté le 04 novembre 2019.

événements secondaires qui paraissent, dans certains cas, assez anodins, ont une importance capitale dans sa mise en place. La mise en intrigue d'une histoire se fait selon un processus qui se base essentiellement sur l'interprétation du lecteur :

> *« Mettre en intrigue une histoire, ce n'est pas autre chose que l'art d'intriguer le lecteur, de produire un récit intriguant, intéressant, passionnant, tendu depuis son nœud jusqu'à son point de dénouement. »*[107]

En donnant une importance majeure au pressenti et aux attentes du lecteur, cette vision de l'intrigue implique que ce qui est raconté pourrait être intrigant de son début jusqu'à sa fin. Ce qui rend une histoire captivante ou intrigante aux yeux du lecteur, c'est sa complexité, car une histoire jugée captivante est d'abord celle où il y a beaucoup de rebondissements inattendus, d'événements mineurs qui permettent la mise en place d'une tension constante, qui devient une source de réflexion pour le lecteur. Ce mécanisme est ce que Peter Brooks décrit comme : *« une forme de désir qui nous porte vers l'avant, en avant, à travers le texte »*[108]. L'intrigue est donc liée à ce qui provoque chez le lecteur une envie de continuer à lire le texte et à découvrir l'histoire tout en essayant d'anticiper les événements qui auront lieu dans le futur, elle devient alors *« une matrice de possibilités »*[109].

### 4.1. La tension narrative selon Baroni

Raphaël Baroni propose une nouvelle méthode pour approcher l'intrigue. Il pose qu'il existe une relation très étroite entre le lecteur et le texte, une sorte d'interaction qui se base sur le désir cognitif du lecteur. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette volonté de découvrir la suite des événements est maintenue par l'intérêt suscité par les événements précédents qui ont attisé la curiosité du lecteur. Ils maintiennent une certaine tension que Baroni appelle *la tension narrative.*

Dans son ouvrage intitulé *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise* Raphaëlle Baroni définit la notion comme :

---

[107]Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée*, op. cit., p.129.

[108] Peter Brooks, Reading *for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.p. 37, traduction et citation de Raphaël Baroni.

[109] La matrice de possibilités est, selon Baroni, un ensemble d'évènements éventuels anticipés au cours de la lecture du récit.

*« Le phénomène qui survient lorsque l'interprète [le récepteur] d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue»*[110]

En cherchant à dépasser l'analyse structurale du récit, il introduit la tension narrative en posant qu'elle fait appel à diverses références disciplinaires à savoir : la linguistique, la sémiotique, la rhétorique, la pragmatique, la psychologie, la psychologie cognitive, etc. Il faut donc étudier l'intrigue en prenant en considération le fait qu'elle soit directement liée au lecteur qui essaie de l'interpréter au fur à mesure qu'il lit le roman.

Au début de la lecture d'un roman, on est souvent animé par la découverte des événements que nous espérons se réaliser tout en étant amené à anticiper ce qui se passera en se référant à ce qui nous est déjà raconté et en imaginant ou en concevant une multitude de scénarios possibles. Cette anticipation, qui relève de la projection dans un futur fictif, est souvent animée par un sentiment de curiosité ou de suspense qui, dans la majorité des cas, mène à un effet de surprise. La tension narrative est directement liée au lecteur et survient selon son degré d'immersion dans l'histoire. Si le lecteur est captivé par l'histoire racontée, la tension narrative s'installe. Or, il est important de souligner que cette tension apparaît généralement suite à la mise en place d'un nouement, un événement inattendu qui plonge le lecteur dans une réflexion constante visant à savoir comment aura lieu le dénouement :

« *D'un point de vue séquentiel, l'intrigue qui rythme l'intrigue au-delà des limites de la phrase s'articule de la manière suivante : à une phase initiale de nouement succède généralement (mais pas nécessairement) une phase ultérieure de dénouement, qui vient clore le récit ou un épisode de celui-ci. Le dénouement répond ainsi aux incertitudes introduites par le nœud, qui*

[110] Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p.18.

*apparaît pour sa part comme un inducteur d'incertitude encourageant la participation active du lecteur à l'élaboration du sens du texte. »*[111]

La tension narrative, en s'installant entre le nouement est le dénouement, pourrait être considérée comme une phase intermédiaire dans laquelle le lecteur vit une situation d'incertitude, elle le pousse à entrevoir plusieurs possibilités. Dans cette perspective, qui se base sur l'interprétation et l'anticipation, l'étude de l'intrigue s'articule autour de la relation entre le lecteur et le nouement de l'histoire : *« Le « nœud » n'est plus interprété comme une complication que rencontrerait le héros, mais comme une stratégie discursive visant à intriguer le lecteur »*[112]. C'est lorsque le lecteur fait face au nœud que la tension narrative animant l'enchaînement de sa lecture commence. Cette situation le pousse à émettre un ensemble de questions et d'hypothèses sur la suite de l'histoire. Il doit trouver des réponses qui seront validées ou non au fur et à mesure qu'il lit le texte, jusqu'à ce qu'il arrive au dénouement, qui marque, à son tour, la fin ou la rupture de la tension narrative en apportant des réponses au questionnement émis au préalable.

En accordant une importance majeure à l'interprétation et en se basant sur la tension narrative, cette vision permet une étude plus complète de l'intrigue. Dans un seul roman, il est possible de distinguer la mise en place de plusieurs tensions narratives qui sont guidées par le nombre d'apparitions du couple *nœud et dénouement* ainsi que le degré d'intérêt du lecteur : *«Une histoire principale peut contenir une pluralité d'autres qui sont secondaires et qui ont leurs propres intrigues servant à maintenir la continuité de la principale qui reste la plus importante »*[113]

A cet effet Baroni avance que :

« *S'il y a théoriquement autant d'arcs narratifs qu'il y a de questions laissées en suspens dans le récit, on peut cependant considérer que la tension*

[111] Raphaël Baroni*, Le Rôle Du Personnage Dans Les Rouages De L'intrigue*, SCIELO, mis en ligne le 12 mars 2017, URL : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262017000200156, consulté le 04 novembre 2019.

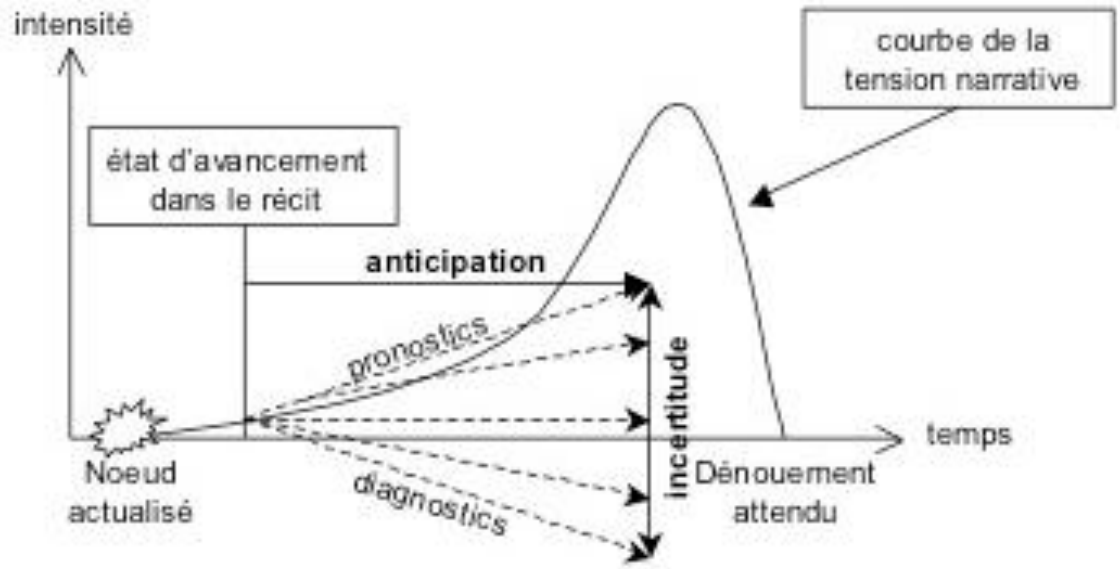
[112] Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée*, op. cit., p.112.

[113]Youcef Islam Malek, Hassen Boussaha, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra*, op. cit., p.1020.

*cumulée de toutes ces questions forme un arc majeur déterminant le profil global de l'intrigue ».*[114]

Dans le schéma qui suit, Raphaëlle Baroni propose *Le dessin d'une courbe de la tension narrative du roman* inspiré des modèles dramatiques scénaristiques en signalant son caractère complexe et imprévisible :

**Fig.6.** Le dessin d'une courbe de la tension narrative du roman selon Baroni.




A partir de la formation ou de l'actualisation du nœud, le lecteur essaye d'anticiper le déroulement des évènements et imagine des suites possibles de l'histoire. Ces suites imaginées et incertaines peuvent être appelées des anticipations, elles sont basées sur un ensemble de *pronostics* et de *diagnostics* qui élèvent la courbe de la tension narrative pour, enfin, arriver au dénouement attendu. Les questions laissées en suspense poussent le lecteur à réfléchir pour répondre au questionnement principal de l'histoire et qui est, en quelque sorte, l'essence même de l'intrigue.

Il est cependant important de souligner que, dans certains romans, et notamment les roman basés sur des faits d'histoire, le lecteur connaît au préalable les réponses au questionnement qui pourrait être posé. Dans ce cas de figure, ce sont les événements fictifs qui participent au maintien de la tension narrative. En introduisant des évènements fictifs, l'auteur offre à son lecteur une matière à réfléchir en attisant son envie de lire le roman. Le lecteur essaye donc d'anticiper les histoires fictives

[114] Raphaël Baroni*, Le Rôle Du Personnage Dans Les Rouages De L'intrigue,* op. cit., p.160.

(secondaires) afin de les intégrer dans la principale, qui est déjà connue. Il est donc possible d'affirmer qu' : « *une seule intrigue peut en comprendre d'autres, certes moins importantes, mais qui nourrissent l'envie de prolongement de la lecture.* »[115] Le processus de la mise en intrigue passe par trois grandes étapes :

### 4.1.1. La mise en intrigue par curiosité

Comme son nom l'indique, la mise en intrigue par curiosité se fonde sur le désir incessant que ressent le lecteur de répondre à ses interrogations face à une scène ou un passage qui n'offre pas un nombre suffisant d'informations pour la mise en place d'un ou de plusieurs éléments d'actions qui sont dissimulés en fonction du récit.

Qu'il s'agisse de l'apparition d'un nouveau personnage, d'un lieu étrange, d'une anomalie dans l'enchaînement chronologique du déroulement des événements ou même d'un objet qui n'est pas à sa place, l'élément manquant est toujours une source de curiosité chez le lecteur.

Pour que l'action soit exhaustive, il faut que ces éléments au complet ne soient pas laissés en blanc. Bertrand Gervais, cité par Baroni, propose quatre éléments pour la schématisation d'une action complète :

- L'agent : Le personnage est l'un des éléments phares de la mise en place de l'intrigue, ce sont les actions qu'il entreprend qui ont un impact direct sur le déroulement des évènements. Son rôle et son interaction avec les autres personnages sont donc des éléments importants dans la compréhension de la mise en intrigue de l'histoire.
- L'opération : Elle met l'accent sur ce que fait l'agent, ses intentions ou ses motivations. Elle résume les choix du personnage et ses faits, et offre une explication sur ce qui l'a poussé à entreprendre une action et sur le *but visé* par le fait en question. C'est en d'autres termes la réalisation de l'action.
- Les accessoires : Ce sont les outils et les moyens nécessaires et compatibles mis en œuvre pour réaliser l'action.

[115] Youcef Islam Malek, Hassen Boussaha, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra*, op. cit., p.1020.

- Le Cadre : Se centrant essentiellement sur le contexte spatiotemporel, le cadre englobe à la fois le lieu et la chronologie de l'accomplissement de l'opération.

Dans n'importe quel récit, l'un de ses quatre éléments peut être occulté par le narrateur, jugeant qu'il n'est pas nécessaire qu'il ait une place dans le discours : *« Lorsqu'ils sont laissés en blanc, c'est que le narrateur suppose qu'ils sont implicites ou insignifiants dans un contexte donné, et que l'interprète n'aurait donc aucun mal à les compléter (plus ou moins librement) en se fondant sur ses compétences encyclopédiques »*[116]. L'intérêt de la mise en récit d'un évènement est donc intimement lié à sa représentation vis-à-vis du lecteur et à son importance dans l'histoire. Cette occultation, faite par le narrateur, laisse à penser que l'élément en question n'a aucune importance significative et qu'il est interprété sans difficulté par le récepteur qui ne trouve aucun mal à combler les vides évènementiels en rapport avec l'élément laissé en blanc.

La mise en intrigue par curiosité, considère ces omissions comme un procédé qui a été délibérément utilisé afin d'attiser la curiosité du lecteur. Ce dernier fera un *diagnostic*[117] guidé par des indices indirects :

> *« Lorsque le récit intrigue le lecteur par le biais de la curiosité, le narrateur renonce ouvertement à la transparence de la représentation, et la matérialité de son discours tend souvent à devenir plus visible. Par conséquent, cette modalité de la mise en intrigue peut s'accommoder d'une immersion affaiblie et elle permet souvent de retenir l'intérêt du lecteur dans les incipits romanesques ou dans les débuts de chapitre, qui sont marqués par une rupture narrative, par un changement de temps, de lieu ou de focalisation. »*[118]

Il est fréquent dans le genre romanesque, de trouver des ruptures narratives, où le récit est marqué par un arrêt de la narration d'un événement qui fait partie de la trame romanesque. Le lecteur, dans ce cas, peut faire face à la narration d'un nouvel

[116] Raphaël Baroni*, Le rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue,* op. cit., p.161.
[117] Le diagnostic est un procéder anticipatif émis par le lecteur dans le but de combler le manque d'information par rapport aux omissions volontairement faites par l'auteur.
[118] Raphaël Baroni, *Le Rôle du Personnage dans Les rouages de L'intrigue,* op. cit., p.164.

événement, ou même à une ellipse qui pourrait l'amener à se poser un certain nombre de questions sur le déroulement des évènements qui n'ont pas été racontés. Cette coupure narrative pousse le lecteur à tenter de faire une reconstitution ou une imagination personnelle des évènements qui n'ont pas été narrés. La reconstitution événementielle est nécessaire au lecteur, car elle permet une restauration du fil conducteur de la lecture : le lecteur imagine donc ce qui n'a pas été narré afin de pouvoir continuer sa lecture. La coupure narrative peut se constituer dans n'importe quelle partie du récit : Au début du roman, au passage d'un chapitre à un autre, ou même dans les dernières lignes ou pages du récit.

La mise en intrigue par curiosité peut concerner à la fois un fait important dans l'histoire ou un évènement secondaire qui n'a pas un impact direct sur l'intrigue principale. Cela étant, ce procédé ne peut réellement avoir lieu et être concrètement réalisé que si le lecteur est dans une immersion totale avec la diégèse.

Par immersion, nous entendons une familiarisation suffisante du lecteur avec l'histoire racontée ; un lecteur non captivé par l'histoire aura du mal à distinguer les éléments manquants, ce qui aura une influence sur le maintien de l'intensité de la tension narrative.

### 4.1.2. La mise en intrigue par le suspense

Si la mise en intrigue par *curiosité* se fonde essentiellement sur un mécanisme animé par le désir de connaitre la suite des évènements, ou même de combler les manques causés par des coupures narratives , la mise en intrigue par *suspense* est présentée comme un processus cognitif visant à établir un *pronostic* sur la suite de la séquence évènementielle : *« Ainsi, le suspense dépend des pronostics du lecteur, qui cherche à anticiper ce qui va arriver dans la fabula, alors que la curiosité se nourrit de diagnostics élaborés à partir d'indices disséminés dans le texte »*[119].

C'est à la suite du bouleversement d'un évènement habituel que le suspense se forme. Le lecteur étant déjà imprégné par l'enchainement évènementiel, aura déjà une connaissance assez consistante sur le plan de la logique actionnelle. La situation routinière est bouleversée par un incident qui a une répercussion directe sur sa

[119] Raphaël Baroni, *Le Rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue,* op. cit., p.162.

stabilité. Il existe plusieurs formes de situations instables régissant le bouleversement d'une séquence évènementielle, les plus communes sont :

- *« Les buts difficiles à atteindre qui nous projettent vers leurs accomplissement incertain »*[120].Lorsque le personnage est confronté à une situation délicate qui le pousse à faire face à des obstacles, ce qui ralentit sa quête en raison des difficultés introduites par la situation en question ; le lecteur est mis dans une projection qui lui donne une multitude de possibilités quant à la réalisation des objectifs déjà établis.
- *« Les relations polémiques qui dessinent les contours d'un conflit devant déboucher sur une issue indécise. »*[121] Cette situation est crayonnée par une ambiguïté dans la nature des relations entre certains personnages. Lorsqu'elle est modifiée par n'importe quel évènement inattendu, elle débouche sur un conflit qui peut perturber la suite de l'histoire et qui pourrait réorienter le regard du lecteur sur une nouvelle issue qui s'ouvrirait, à son tour, à une autre situation.
- *« Les évènements catastrophiques qui menacent le protagoniste »*[122]. Cette situation est visible dans n'importe quel genre romanesque. Le personnage existe dans un monde s'apparentant à la réalité, il est souvent confronté à une situation problématique se caractérisant par un danger à la fois émotionnel ou physique. Si le récit, dans ce cas en particulier, laisse entrevoir l'issu de la catastrophe, il est nécessaire de souligner que la situation en elle-même devient la source de l'intrigue.

Dans la même perspective, qui propose un inventaire des situations instables pouvant naitre de la transgression d'un *script,* Raphaël Baroni propose un autre inventaire de ce qu'il appelle des *matrices interactives* servant à élargir *le répertoire de virtualité* et renvoyant à des processus cognitifs mis en œuvre dans la lecture et l'interprétation :

[120] Raphaël Baroni, *Le Rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue,* op. cit., p.162.
[121] Ibid.
[122] Ibid.

- Les contrats
- Les dons
- Les ordres et les interdictions
- Les méfaits et les transgressions

En essayant d'interpréter ou d'entrevoir la suite des événements, le lecteur animé par la mise en intrigue par suspense est amené à émettre des pronostics qui ont pour source l'anticipation. La compréhension de l'histoire a une importance capitale quant à la prévision de la suite virtuelle qu'il construit dans son esprit. Or, il est important de souligner que l'issue n'est pas aussi importante que le mécanisme qui conduit le lecteur à y arriver. En d'autres termes, la mise en intrigue par suspense se base sur le processus d'interprétation et sur le travail cognitif élaboré par le lecteur. Pour Marie-Laure Ryan, critique littéraire spécialiste en narratologie :

> « *Il importe peu de savoir si la situation est vraie ou fausse, ou si son développement est connu ou inconnu, étant donné que la simulation la rend temporairement vraie et présente, et du point de vue du présent, le futur n'a pas encore eu lieu »*[123]

Se centrant sur l'anticipation du lecteur, la mise en intrigue par suspense permet une projection spatio-temporelle qui offre une multitude de possibilités par rapport à la prédiction des événements qui vont avoir lieu. Le lecteur tente donc de prévoir ce qui va arriver aux personnages. Dans cette même perspective, Baroni présente le lecteur dans une sorte d'existence double :

> *« Un pied dans le monde raconté nous place dans la perspective d'un drame imminent, qui nous donne envie de sauver les personnages menacés, un pied dans le monde réel nous condamne au rôle tragique de Cassandre, dont les avertissements ne peuvent être entendus de personne au sein de la fiction. »*[124]

Le lecteur existe donc dans deux mondes: le monde réel, d'où il effectue sa lecture, et le monde fictif où il est présent. Sachant ce qui pourrait avoir lieu sans pouvoir interférer dans le déroulement des évènements, le lecteur se projette alors

[123] Marie-Laure Rayan,*Narrative as Virtual Reality.* Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.p.156.
[124] Raphaël Baroni, *Le rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue,* op. cit., p.162.

dans un monde où il prévoit les suites possibles. Si le personnage est en danger, il essaye d'imaginer ou d'entrevoir des solutions pour le faire sortir de cette situation. Or, il lui est impossible d'intervenir pour changer la situation en question, car il est limité par sa condition d'acteur passif. Il lit, voit et prévoit sans pouvoir agir, car il appartient au monde réel et non au monde fictif.

Au dénouement, qui amène les réponses à ses anticipations et à ses prédictions, le lecteur découvre la fin de l'intrigue et peut valider ou non les multiples possibilités qu'il a imaginées.

### 4.1.3. La surprise comme élément déclencheur de la tension narrative

Troisième étape ou mécanisme de mise en intrigue, la surprise marque la fin de la tension narrative. Le lecteur trouve alors les réponses à ses questions en découvrant le dénouement de l'intrigue. Tout aussi importante que les deux autres étapes, la surprise a une fonction d'ordre interprétatif, car elle aide le lecteur à interpréter et à comprendre le monde fictif véhiculé par le texte littéraire.

Le processus de mise en intrigue se fait majoritairement par curiosité et par suspense. Le lecteur, en anticipant les futurs événements, a des attentes quant à la fin ou à la suite de la séquence narrative, ou même de l'histoire. Guidé par ces deux mécanismes, il imagine une multitude de dénouements par rapport à ce qui est raconté : réussite de la quête du protagoniste, mort ou fuite de l'antagoniste, changement du statut de certains personnages (par exemple un adjuvant qui devient opposant ou même l'inverse), etc. Ces anticipations basées sur des *pronostics* et des *diagnostics* animent et maintiennent la tension narrative, ce qui a pour effet d'accroître l'envie de lire chez le lecteur qui se trouve face à une histoire qu'il juge intéressante ou intrigante. À la fin de la lecture ou bien au dénouement de la séquence narrative ou de l'histoire, c'est la surprise qui se présente comme l'élément final de mise en intrigue. Elle est une dernière modalité qui vise à rediriger la perception du lecteur en mettant fin à l'attente suscitée durant la lecture de l'histoire. Baroni affirme qu' :

> *« Elle permet de souligner rétrospectivement le caractère sous-déterminé des pronostics ou des diagnostics qui ont guidé la progression du lecteur dans le*

*texte. La fonction de la surprise est généralement de nous faire prendre conscience des codes sur lesquels s'érige notre interprétation du monde raconté. »*[125]

La surprise a donc pour fonction principale de recadrer le lecteur quant à ses attentes par rapport à l'histoire racontée. Ces dernières sont mises en confrontation avec les codes qui régissent le monde fictif de l'histoire ou même du genre romanesque. La surprise devient un point de rétrospective qui offre au lecteur une fin en adéquation avec les codes du genre romanesque, mais aussi une chute lui permettant une comparaison entre ses attentes et la fin de l'histoire.

Partant du constat qu'il puisse y avoir plusieurs intrigues dans une même histoire, il pourrait y avoir plusieurs surprises qui mettent fin à une multitude de tensions narratives existant dans un seul texte. La surprise marque alors la rupture d'une tension narrative. Or, elle pourrait, dans certains cas, en créer une nouvelle. Nous entendons, dans ce cas de figure, par le mot *surprise*, un événement inopiné dans l'histoire qui met le lecteur face à une situation de réflexion par rapport à un personnage ou même à l'ensemble de l'histoire racontée : la mort ou la disparition soudaine d'un personnage pourrait créer, chez le lecteur, une envie de comprendre le déroulement des événements ou même d'anticiper une réapparition du personnage en question.

### *4.2.* Mise en intrigue et tension narrative dans *La dernière nuit du Raïs*

S'inspirant de la vie de Mouammar Kadhafi, Yasmina Khadra présente une histoire dont les grandes lignes ne sont un secret pour personne. Si les événements principaux sont déjà connus par le lecteur, le noyau ou événement central de l'intrigue n'est plus le rouage principal, l'intrigue est donc maintenue par un tout autre mécanisme. Dans son étude de l'œuvre de Ramuz, Baroni avance que :

*« Démonter les rouages de l'intrigue ne consiste pas seulement à décrire l'enchaînement des actions qui forment l'histoire, mais également à réfléchir sur la manière dont l'auteur distribue l'information, introduit*

[125] Raphaël Baroni, *Le rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue,* op. cit., p.162.

*stratégiquement certains retards, révèle tel aspect alors qu'il en masque tel autre. »*[126]

*La dernière nuit du Raïs* est un roman à deux intrigues : la première, qui est la principale, raconte la dernière nuit de l'ancien chef d'État, la seconde qui est secondaire, mais dont l'importance ne peut-être minimisée, raconte son passé tout en montrant comment il a pu prendre le pouvoir. L'auteur arrive à créer une tension narrative et à garder l'intérêt de son lecteur grâce à une pluralité de procédés basés sur la curiosité et le suspense.

Dans le premier chapitre du roman, le personnage narrateur dépeint la situation critique dans laquelle il se trouve, réfugié avec ses acolytes dans une école désaffectée:

*« J'ignore à qui appartenait la demeure mitoyenne de l'école où je réside depuis quelques jours- probablement à l'un de mes fidèles compatriotes, sinon comment expliquer la disgrâce dans laquelle elle a sombré. Les traces de violence sont récentes, mais la bâtisse évoque déjà une ruine…»*[127]

Plusieurs événements d'ordre fictionnel ou inspirés de la réalité participent à la mise en intrigue et au maintien de la tension narrative dans *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra. Parallèlement à la narration de la trame romanesque, qui s'inspire de la dernière nuit vécue par Mouammar Kadhafi, plusieurs événements historiques en relation avec la vie de l'ancien chef d'état sont cités, et ont pour but d'accentuer la dimension historique du roman, mais aussi d'intriguer le lecteur. Parmi ces évènements, il est possible de citer la prise de pouvoir en 1969, la tuerie de la prison d'Abou Salim le 28 et 29 juin 1996, la guerre d'Irak... De plus, les personnages, qu'ils soient fictifs ou réels, jouent un rôle majeur dans la mise en intrigue dans le récit.

### 4.2.1. Le personnage comme rouage de l'intrigue

Faisant partie des éléments inhérents au genre romanesque, le personnage participe grandement à la mise en place de l'intrigue, il est donc un rouage essentiel

[126] Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée*, op. cit., p.125.
[127] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.16.

dans la mise en intrigue et dans le maintien de la tension narrative. Kadhafi, Mansour, Mostefa, Moutassim et Trid sont des personnages qui jouent un rôle majeur dans la mise en intrigue dans *La dernière nuit du Raïs*. En effet, en mettant en interaction des personnages fictifs et des personnages inspirés de la réalité, Yasmina Khadra centre son roman sur les personnages, et notamment le personnage principal : à savoir Kadhafi qui est le noyau du roman et qui est un personnage dictateur.

En tant que rouage important dans la mise en intrigue, le personnage est l'un des éléments qui participent le plus à la construction de l'histoire. A l'instar du narrateur, c'est à travers lui que le lecteur découvre et comprend l'histoire racontée. Qu'il soit principale ou secondaire, qu'il ait une fonction thématique importante ou non, il joue toujours un rôle dans la mise en place de la dynamique de lecture. C'est grâce à : *« la manière dont les informations le concernant sont introduite »*[128] , ses relations avec les autres personnages, son changement de statut au fil de la lecture, ses actions, ses réflexions, sa vision du monde et sa psychologie que le lecteur aura un avis sur lui. S'ils partagent les mêmes valeurs, il y aura un *investissement affectif*[129]qui fera office de déclencheur d'une tension narrative :

> « *Lorsque le rôle joué par un personnage manque de clarté, lorsque que ses intentions demeurent obscures que nous le soupçonnons de conserver un secret, ce dernier agit comme un inducteur de curiosité, tandis que le suspense se nourrit de l'accumulation d'informations qui lui permettent d'acquérir de la profondeur »*[130]

Inducteur de curiosité lorsqu'il y a un manque d'information qui le concerne ou provocateur de suspense lorsqu'il bénéficie d'une pluralité d'informations, le personnage joue un rôle majeur dans la mise en intrigue. Dans *La dernière nuit du Raïs,* ce sont, tel que nous l'avons précisé, plusieurs personnages qui peuvent jouer un rôle dans la mise en intrigue. Dans cette perspective, nous allons analyser

[128] Raphaël Baroni*, Le Rôle Du Personnage Dans Les Rouages De L'intrigue,* op. cit., p.163.
[129] L'investissement affectif se résume dans l'attachement du lecteur à un personnage bien précis. Selon Baroni, l'accentuation de cet attachement se fait en fonction du degré d'immersion du lecteur dans l'histoire racontée et du nombre d'informations fournies sur le personnage en question.
[130] Raphaël Baroni, *Le rôle du personnage dans les rouages de l'intrigue.* op. cit., p.164.

comment ces personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, inspirés de la réalité ou fictifs, permettent la création et le maintien d'une tension narrative.

### A. Le rôle du personnage de Kadhafi dans la mise en intrigue

De par son statut de personnage-narrateur, Kadhafi est le premier élément qui permet le contact entre le lecteur et le monde romanesque. Il est aussi le noyau du roman, car il en est la source première. Les événements qui ont marqué son existence sont fictionnalisés afin de permettre au lecteur de comprendre son comportement et ses pensées de dictateur.

En s'attribuant l'astre lunaire, le personnage-narrateur fait montre de son ego surdimensionné : *« je ne sais pas courber l'échine ou regarder par terre lorsqu'on me prend de haut. Je marche le nez en l'air, ma pleine lune en guise d'auréole, et je foule aux pieds les maîtres du monde et leurs vassaux. »* [131] En découvrant cette facette du personnage, le lecteur a envie de continuer une lecture guidée par un narrateur qui n'est pas conforme au modèle du narrateur classique. Kadhafi, le personnage, est plus présent que le narrateur. En effet, cette narration assez particulière relève de la volonté de l'auteur à se rapprocher le mieux que possible de ce qui est, selon lui, la véritable personnalité de Mouammar Kadhafi. De plus, il existe aussi certains éléments qui aident à crayonner le personnage comme un être aliéné mentalement et dépourvu de pitié. Il est présenté comme un orphelin marginalisé qui a vécu sans présence paternelle. Le véritable père de l'homme d'État est substitué par un aviateur corse du nom de Preziosi dans le roman, ce qui donne le titre de *bâtard* à Mouammar *« - C'est vrai que je suis un bâtard, la pisse d'un fumier de Corse qui passait par ici ? »*[132]

En se basant sur une rumeur répondue dans le monde occidental, Yasmina Khadra crée le personnage de Preziosi, le prétendu père de Kadhafi. Ce personnage purement fictif est créé dans le but d'augmenter la tension narrative en attisant la curiosité du lecteur qui se pose des questions sur le passé de la famille Kadhafi. Alimenté par une envie d'en connaître davantage sur le personnage en question, il continue la lecture en voulant répondre à un nombre de questions émises par rapport

[131] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.88.
[132] Ibid., 124.

à ce père mystérieux que même le personnage principal ne connaît pas. Or, les informations fournies dans le récit ne sont pas exhaustives, le lecteur est donc amené à imaginer ou à virtualiser l'histoire du personnage de Préziosi et notamment sa relation présumée avec la mère du personnage principal.

Un autre élément des plus intrigants pour le lecteur est celui de la voix qui guide les décisions du personnage romanesque. Elle est l'exemple parfait des obsessions et des délires qu'il développe durant son enfance et sa jeunesse :

> *«Je ne sais écouter que cette Voix qui m'interpelle du tréfonds 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, à braver des empires entiers, à mettre à genoux la fatalité. 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 béni des cieux. Je n'ai jamais prêté l'oreille à une autre voix que la mienne.»* [133]

La voix se manifeste rarement dans le récit, cependant elle est un catalyseur qui accompagne celui qui l'entend dans tous les événements qui marquent sa vie. Elle est, pour le lecteur, une sorte de fil conducteur qui lui rappelle que l'événement en question est important et qu'il ne doit pas être oublié. De plus, cette voix apparaît à la fois comme un élément qui éclaire le lecteur en confirmant la folie du personnage romanesque, mais aussi comme une nouvelle source de questionnement : Dicte-t-elle toutes les décisions du personnage ? Son origine est-elle fictive ou Mouammar Kadhafi souffrait-il réellement de problèmes dissociatifs ? Toutes ces questions sont des inducteurs de curiosité qui poussent le lecteur à réfléchir sur le personnage.

À l'instar de la voix, la relation, qui relie le personnage à la mort, constitue un élément majeur dans la mise en intrigue. En effet, le lecteur découvre un personnage en cohabitation constante avec la mort, un homme obnubilé par cette dernière. L'intrigue serait alors nourrie par l'envie de découvrir pourquoi le personnage y accorde une telle importance. Ce qui pousserait le lecteur à se poser un certain nombre de questions malgré une connaissance préalable de la chute de l'histoire : Est-ce son

[133]Ibid., p.90.

statut de personnage dictateur qui le lie à la mort ? Comment la perçoit-il ? Comment appréhende-t-il son propre décès ? A cet effet, c'est le personnage lui-même qui répond à ces questions :

> *« Vous ne me prendrez pas vivant. Je ne suis pas une gousse d'ail faite pour finir au bout d'une corde. Je me battrai jusqu'à la dernière goutte de mon sang… Venez me chercher, bande de chiens ! Je suis le soldat d'Allah, la mort est mon sacre. Ma place est au paradis, aux côtés des prophètes, entouré d'anges et de houris »*[134]

Les réponses apportées par le narrateur sont des suppositions en rapport avec un regard religieux. Elles attisent davantage la curiosité du lecteur par rapport à la vision du monde du personnage. Dans le passage ci-dessus Kadhafi embrasse la mort et la considère comme une récompense pour une dure vie de labeur et de combat. Or, dans d'autres passages, il en a peur et il l'appréhende, car il a été durant des années la cible de plusieurs attentats, à cet effet Yasmina Khadra déclare en citant son personnage : *« Je ne le vois pas comme un fou. Je le vois comme quelqu'un de suicidaire ; c'est quelqu'un qui a toujours eu peur, et il cohabitait avec la mort pratiquement toutes les nuits. Il avait le sentiment d'être toujours la cible d'un attentat »*[135]

En façonnant l'image du personnage principal de son roman, Yasmina Khadra tente de le bonifier en lui attribuant certains traits psychologiques qui le rapprochent de l'image de l'être humain normal tout en l'éloignant de celle du dictateur sanguinaire qui n'éprouve de sentiments pour personne. Parmi ces traits, il est possible de citer celui de la peur de la mort. Au fil de l'avancement de la trame romanesque, le lecteur ressent cette peur chez le personnage principal et commence à s'attacher progressivement à lui, il partage ses songes et est même heurté par l'atrocité des circonstances de sa mort tout en ressentant de la pitié pour lui.

Il est aussi possible de citer certains évènements d'ordre fictionnel qui permettent le maintien d'une tension narrative. De par leur intégration dans le récit,

---

[134]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.133.

[135] Interview entretenue avec Yasmina Khadra dans l'émission « A l'affiche » sur la chaine France 24.

ils offrent au personnage une certaine profondeur. En outre, le lecteur découvre davantage le personnage en ayant des informations sur son passé. Grâce au retour en arrière et à la fictionnalisation des faits, il est possible pour l'auteur de mieux dessiner certaines facettes de son personnage. Le passage le plus pertinent, dans ce cas, est l'altercation de Mouammar avec un officier qui amène un élément de surprise, car le lecteur, qui s'est habitué au regard d'un homme vieux et attendant sa mort, découvre un jeune officier vif et impétueux: « *Mon poing partit de lui-même. Le sergent le reçut en travers de la figure ; il tomba à la renverse, le nez en bouillie. Je n'eus pas le temps de l'achever. Quatre hommes me sautèrent dessus et me jetèrent à terre.* »[136]

Un autre événement intervient dans la mise en intrigue animée par la curiosité mais aussi par la surprise. En effet, une anecdote relevant du passé du personnage est racontée, celle de son amour pour une jeune demoiselle Faten. Ce retour vers le passé, qui raconte l'amour de jeunesse du personnage principal, intrigue le lecteur, car il découvre une nouvelle facette de la personnalité de Mouammar Kadhafi, qui le rapproche davantage de l'image du personnage dictateur. Ayant une rancune certaine pour les personnes qui l'ont rejeté ou bien refusé avant qu'il n'accède au pouvoir, le personnage de Mouammar prend un malin plaisir à se venger, c'est ce qu'il fait à Faten et à son père suite à son humiliation par ce dernier.

À l'image du personnage principal, d'autres personnages secondaires peuvent participer à la mise en intrigue. Dans *La dernière nuit du Raïs*, les personnages qui ont une influence directe sur la création de la tension narrative sont les personnages de Mostefa, Mansour, Trid et enfin celui de Moutassim.

### B. Le personnage de Mostefa ; introducteur de surprise

L'incipit du roman, présentant un personnage songeur et en situation de crise, plonge le lecteur dans l'histoire, ce qui représente déjà le commencement d'une tension narrative. Kadhafi entame une conversation avec Mostefa, son domestique militaire, un personnage figurant dont les actions n’ont aucun impact sur le déroulement des événements, mais qui joue un rôle important dans le maintien de la

[136] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.120.

tension narrative. La discussion entre les deux personnages provoque la colère de Mouammar, qui somme son ordonnance de sortir.

Suite à la dispute, le personnage de Mostefa n'est plus cité, mais dans le douzième chapitre, le narrateur personnage mentionne le suicide du servant sans évoquer les raisons qui l'ont poussé à commettre un tel acte. A l'instar du personnage principal, le lecteur pourrait lui aussi se poser des questions sur le pourquoi de l'action, ce qui animerait chez lui une envie de continuer la lecture afin de percer le mystère. Cette envie est guidée par sa curiosité :

> *« À deux pas du portail de l'école, sur le sol, le corps d'un homme, disloqué, jambes et bras écartés. La moitié de son crâne est arrachée. Je l'identifie grâce au bracelet qui lui enserre le poignet : c'est Mostefa, l'ordonnance qui m'avait apporté mon dîner. »*[137]

Le suicide de l'ordonnance a une importance minime dans le déroulement des événements. Il est cependant important de souligner que cette action, qui est présentée comme une surprise, a pour objectif de montrer le bon enchaînement de l'histoire, mais aussi de captiver le lecteur et attirer son attention sur un personnage figurant qu'il aurait peut-être complètement oublié au fil de l'avancement de sa lecture.

### C. Le personnage de Mansour ; provocateur de suspense

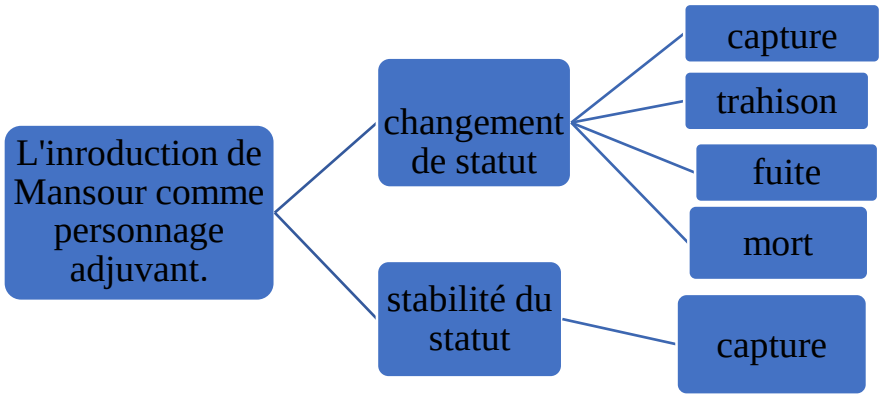
Mansour Dhao est un personnage référentiel. Il est le commandeur de la garde populaire de Mouammar Kadhafi. Il fait d'ailleurs partie du dernier cercle qui entourait le personnage avant sa mort, il a donc le statut d'adjuvant, et est censé apporter son aide au personnage principal. Or, dès la première présentation du personnage de Mansour, le lecteur découvre un homme désarçonné par la guerre, refusant de se battre pour une cause qu'il considère perdue d'avance : « *Mansour Dhao arrive dans un état déplorable. Débraillé, la barbe sauvage et les cheveux embroussaillés, il peine à tenir debout. Il me gratifie d'un vague rictus et va s'adosser au mur pour ne pas s'effondrer. »*[138]

[137] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du raïs*, op. cit., p.151.
[138] Ibid.,p.33.

Le personnage de Mansour entretient une relation assez complexe avec le personnage narrateur. Ce dernier est marqué par le comportement et la situation du commandeur de sa garde populaire, car il le voit sombrer progressivement dans le désespoir, ce qui a tendance à l'agacer et qui provoque certaines disputes entre les deux personnages. En effet, le personnage de Mansour perd l'estime de Kadhafi, il le présente dès lors comme un personnage qui pourrait même le trahir : *« - Surveille Mansour de très près et n'hésite pas à le liquider s'il tente de se barrer. »*[139]

Cette situation vécue par le personnage pourrait être considérée comme un élément de mise en intrigue par suspense : la possibilité qu'il puisse changer de statut, passant d'adjuvant à opposant, pousse le lecteur à avoir une vision anticipative sur une éventuelle désertion ou même trahison que pourrait commettre le personnage. Le suspense s'installe à travers certaines questions qui sont émises par le lecteur : Trahira-t-il ses alliés ? Sera-t-il capturé ? Fuira-t-il de l'école ? Un ensemble de questions dont les réponses possibles peuvent être résumées dans ce schéma :

**Fig.7.** Schéma représentant les possibilités éventuelles du futur du personnage de Mansour.




A partir de ce schéma, il est possible d'expliquer comment un élément, tel que le changement de statut, peut participer à la mise en intrigue par suspense. Le lecteur a accès à une pluralité d'informations sur le personnage de Mansour, mais sa vision de ce dernier est guidée par celle du personnage narrateur, ce qui le pousse à essayer d'anticiper ses futurs probables à travers de *pronostics* et des *diagnostics* : il imagine alors la fuite, la capture, la trahison ou même la mort du personnage.

[139] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du raïs*, op. cit., p.54.

### D. Le personnage de Trid ; inducteur de curiosité et de suspense

Le personnage de Trid joue le rôle d'inducteur de mise en intrigue par curiosité, le narrateur n'offre pas assez d'informations le concernant, mises à part certaines caractéristiques qui le dessinent comme quelqu'un courageux, de calme et de classe. Le personnage narrateur à une grande estime pour lui, car c'est quelqu'un qui l'a compris.

Cette fascination pour le colonel peut être transmise au lecteur qui veut en découvrir davantage sur l'un des rares personnages à bénéficier de l'estime du personnage principal de l'histoire. En outre, Trid est décrit comme un stratège capable de sauver son Raïs. Le lecteur reste donc dans l'attente de connaître son rôle dans la trame romanesque. Le passage qui suit décrit la relation de respect qui existe entre les deux personnages, mais aussi la fascination et le respect qu'éprouve Kadhafi pour son colonel :

> *« Ce garçon est magnifique. Il a de la classe, du relief, un calme olympien qui ne cesse de le grandir à mes yeux, et – vertu rarissime –, il est naturel. Il est conscient de l'immense estime que j'ai pour lui, mais ce privilège ne l'a pas gâté. D'autres en auraient abusé jusqu'à satiété ; lui, il l'enfouit précieusement dans son cœur comme un don sacré qu'il ne pourrait montrer sans le compromettre. »*[140]

De par son statut de narrateur intradiégtique, Kadhafi ne peut fournir des informations exhaustives sur le personnage de Trid. Il est cependant intéressant de souligner que l'image de ce personnage est soumise à l'évaluation que le narrateur porte sur lui. L'intensité de la tension narrative est centrée sur l'ensemble des diagnostics que le lecteur émet sur le personnage et cela en fonction des informations livrées à savoir : son courage, sa dévotion pour Kadhafi, son sens tactique, etc. Ces éléments peuvent intégrer de nouvelles perspectives quant au futur du personnage et à son influence directe sur le déroulement des faits.

Trid joue aussi le rôle de provocateur de suspense, car il exerce une influence sur le déroulement des évènements. En effet, durant la tentative de fuite, il sauve le

[140] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.159.

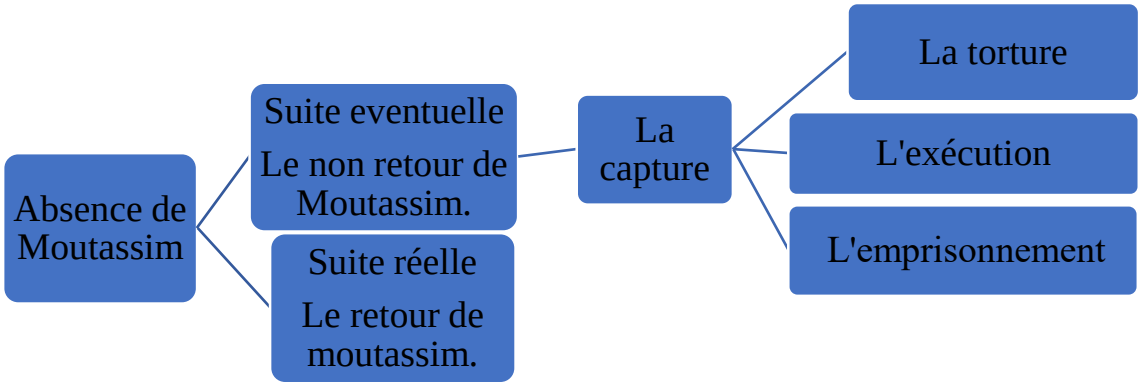
personnage principal, mais finit par être blessé et capturé par les forces ennemies. Dans cette perspective, le lecteur est amené à imaginer une suite pour ce personnage en anticipant son futur. L'auteur, qui laisse un vide quant au sort de ce personnage, invite le lecteur à entrevoir plusieurs futurs possibles pour Trid, ce qui accentue d'avantage la tension narrative et qui  met en place une intrigue qui n'a pas de fin.

### E. Le personnage de Moutassim ; inducteur de curiosité

Contrairement aux autres personnages, qui sont présents tout au long du récit, celui de Moutassim, fils du personnage principal, participe à la mise en intrigue par son absence. En effet, ce personnage est une source d'inquiétude pour Kadhafi, qui au fil de l'histoire, ne cesse de demander de ses nouvelles, l'expression : *« des nouvelles de Moutassim ? »* est souvent répétée par le protagoniste et peut même s'installer dans l'esprit du lecteur qui, lui aussi, s'intéresse au sort réservé à ce personnage.

Qu'est-il arrivé à Moutassim ? A-t-il été capturé ou même tué par les forces ennemies? Fera-t-il son apparition dans l'histoire? Son retour aura-t-il un impact sur le déroulement des événements ? Autant de questions qui s'installent dans l'esprit du lecteur qui, à l'image du personnage principal, veut connaître ce qui est arrivé au personnage cité à plusieurs reprises dans différents chapitres, mais  tardant à faire son apparition. Cette inquiétude de Kadhafi pour son fils fait naître une intrigue secondaire animée par la curiosité. En effet le lecteur est dans une attente constante pour connaître le sort réservé au personnage de Moutassim. Le schéma ci-dessous nous aidera à expliquer les différentes suites éventuelles que pourrait imaginer le lecteur pour ce personnage :

**Fig.8.** Schéma représentant les possibilités éventuelles du futur du personnage de Moutassim.



Torture, exécution ou emprisonnement sont des futurs éventuels pour le personnage de Moutassim s'il se fait capturer par les forces ennemies. Ces anticipations ou suppositions, faites par le lecteur, alimentent la tension narrative qui finit par être rompue lors de son retour et de son apparition dans l'histoire, ce qui constitue la suite réelle du déroulement des événements. Moutassim revient et met fin à l'intrigue secondaire créée par son absence : *«J'aperçois mon fils Moutassim conduire les opérations. Il m'a vu lui aussi et, de la main, me prie de rester où je suis. »*[141]

La mission première de Moutassim était de ramener des troupes en renfort pour aider celles de son père. Or, le personnage ne réussit pas à percer les lignes ennemies est finit par se faire capturer durant la dernière bataille. Le personnage narrateur perd alors tout espoir de survie, car en regardant son fils se faire capturer, il regarde indirectement sa propre fin :

> *« Je n'ai plus envie d'attendre quoi que ce soit. Tout me paraît dénaturé, saugrenu et inutile. Survivre ou mourir, quelle différence ? Mon fils est entre des mains barbares. Je n'ose même pas imaginer le sort qu'on lui réserve. Une rage insondable me tenaille. »*[142]

Ce passage peut aussi être le déclencheur d'une nouvelle tension narrative centrée sur le personnage. Suite à la capture de ce dernier, le lecteur est invité, une nouvelle fois, à imaginer ce qui lui arrivera.

Pour conclure ce chapitre, il nous est possible d'observer, à travers une analyse classique du contenu, qu'il existe deux intrigues dans *La dernière nuit du Raïs* : la première se centre sur la dernière nuit de Mouammar Kadhafi et est l'intrigue principale, la seconde retrace la vie et le passé du même personnage, et nous montre comment il a pu accéder au pouvoir. Cependant si l'on se base sur une analyse interprétative de l'intrigue dans le même roman, il nous est possible d'affirmer qu'elle ne se résume pas uniquement aux grandes lignes de l'histoire racontée, car elle est soumise à *des processus cognitifs d'interprétation* qui régissent la réflexion d'un

[141] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.185.
[142] Ibid., p.201.

lecteur guidé par une suite d'événements centrée sur l'anticipation des futurs éventuels des personnages participant au maintien de la tension narrative.

## Conclusion partielle

Cette première partie de notre travail de recherche est portée sur l'analyse de la structure de notre corpus par rapport au genre romanesque auquel appartient, c'est-à-dire *le roman du dictateur*.

Nous avons partagé cette première partie en deux grands chapitres. Dans le premier, nous avons abordé l'œuvre avec un regard narratologique afin d'appréhender les différentes structures qui régissent la narration du roman ; pour cela, nous avons sollicité la réflexion de Vincent Jouve et les travaux de Gerard Genette afin d'approcher l'œuvre romanesque et essayer de comprendre comment l'histoire est racontée.

Un roman du dictateur se présente comme une œuvre de fiction ayant pour objet de comprendre et d'expliquer le comportement d'une personnalité historique à travers un personnage fictionnel. Yasmina Khadra a voulu avoir un regard critique sur Mouammar Kadhafi, l'œuvre se présente comme une sorte de journal mêlant une narration au présent et une autre au passé ; la première, présentant la dernière nuit du personnage ainsi que ses différentes réflexions, et la deuxième, offrant au lecteur une approche biographique fictionnalisée afin d'expliquer comment la *psychologie* du personnage s'est forgée.

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressé à ce qui est raconté en se penchant vers l'analyse de l'intrigue sous deux perceptions ; la classique, qui tire ses sources de l'école structuraliste et la postclassique, qui redéfinit l'intrigue en se tournant vers une approche interprétative. Pour ce faire, nous avons fait appel aux réflexions et travaux d'Aristote, Vladimir Propp, Paul Larivaille et Raphaël Baroni afin de redimensionner le sémantisme de la notion d'*intrigue* qui est une notion impossible à définir de manière exhaustive.

La lecture de *La dernière nuit du Raïs* est d'emblée guidée par sa fin. Le roman annonce, dès la lecture du titre, que le personnage principal va mourir. Dans la même perspective que l'analyse narratologique qui se trouve être complémentaire avec la lecture de l'intrigue, nous avons opté pour une double approche par rapport à l'histoire racontée ; la première, qui a eu pour source le schéma quinaire, nous a révélé l'existence de deux intrigues répondant aux différentes étapes d'une structure

classique. La deuxième, ayant des bases interprétatives, nous a amené à réfléchir aux différents mécanismes nourrissant une intrigue dont la chute est déjà connue.

A travers ce chapitre, nous avons essayé de démontrer par le biais du roman de *La dernière nuit du Raïs* que l'intrigue du roman du dictateur se construit selon la perception du lecteur par rapport au personnage principal.

Bien que le lecteur soit avisé des grandes lignes de l'histoire, la tension narrative peut avoir la même intensité que celle d'un roman fictif et cela en fonction des différentes interprétations du lecteur ainsi que ses multiples anticipations des évènements racontés. Nous avons observé cela dans l'œuvre de Khadra, qui, grâce à la narration intercalée et l'introduction des faits mineurs animés par la mise en intrigue par curiosité et par le suspense, réussit à maintenir la tension narrative et à intriguer le lecteur en dépit d'une lecture déjà soumise à une connaissance de l'histoire racontée.

## Partie 2 : La poétique du personnage dictateur

## Introduction partielle

Si c'est à travers les mots du narrateur que l'histoire nous est racontée, c'est le personnage qui l'engendre, la vit, et la subit. Il a toujours été et demeure jusqu'à nos jours, une source infinie d'études littéraires, car il est en quelque sorte, l'image qui représente le texte littéraire. Il devient moyen littéraire et technique romanesque qui relèvent du domaine de la poétique et de la poétique comparée. Dans la mesure où notre étude du personnage est un rapprochement du personnage de Kadhafi de deux autres personnages dictateurs de deux autres romanciers, nous essaierons, dans cette deuxième partie, d'aborder les récurrences analogiques dans la présentation et les représentations du personnage dictateur dans le roman du dictateur en prenant en considération que la poétique se base sur la redondance pour la théorisation du discours littéraire. Pour ce faire, nous effectuerons une analyse comparative du personnage dictateur dans notre corpus principal *La dernière nuit du Raïs* dans ses rapports avec les deux autres romans qui constituent notre corpus secondaire, et qui sont *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marques et *En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou* Kourouma.

L'étude des personnages est une étape charnière dans l'analyse sémiologique du texte littéraire. Bien que l'histoire soit *le cœur du roman,* le personnage en est *le moteur,* et participe grandement à sa création et sa construction, il est : « *l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne et moderne) et des théories de la littérature »*[143]

En effet, le personnage se présente comme l'un des éléments les plus importants du roman, il est, en quelque sorte, l'image du roman, postulant alors comme source de création, objet d'étude privilégié par la théorie de la littérature et reflet personnifié de la diégèse de l'œuvre romanesque.

Dans cette partie, le personnage est au centre de notre analyse. Le premier chapitre sera consacré à son étude en tant qu'élément textuel porteur de sens. Nous analyserons donc le personnage dictateur et ses multiples représentations.

---

[143] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage,* in Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977, p. 115.

Dans le second chapitre, il sera question d'aborder le personnage dictateur comme un sujet d'action. Nous étudierons donc son rôle dans le roman à travers une analyse de son programme narratif.

## Chapitre 1 : Le personnage dictateur comme signe

Le personnage est une projection fictive fidèle ou déformée de l'être humain. Qu'il appartienne à un monde imaginaire, qui découle de la création de l'auteur, ou qu'il ait une référence à la réalité, le personnage a pour tâche de véhiculer un message, et dans certains cas, il est le message. Lorsqu'un auteur imagine son personnage, il prend généralement la réalité comme référence première. Le personnage dictateur, comme tout autre personnage romanesque, est porteur de sens, il est un être fictif ayant pour source un personnage réel tout en étant une source de création littéraire. Cette dernière se fait à travers une vision psychologique du personnage historique qui dépasse l'image du réel pour s'installer dans un monde purement fictif. La mégalomanie du personnage principal du roman du dictateur se transforme en image mythique et divine, le sosie réel devient un double qui se caractérise par ses multiples manifestations foncièrement liées à la vision de l'auteur ou à son appartenance culturelle. Ce chapitre sera consacré à l'étude du personnage en tant qu'unité significative. En d'autres termes, nous étudierons l'être de ce type de personnage afin d'arriver à crayonner une image qui puisse représenter un modèle pour le personnage dictateur. Pour ce faire, nous expliquerons d'abord la notion de personnage pour effectuer son analyse sémiologique.

### 1. Qu'est-ce qu'un personnage ?

Le personnage est un être appartenant au monde fictif et évoquant le monde réel. Il peut se présenter comme un homme un animal, un objet ou même une chimère en fonction des codes qui régissent le monde fictif dans lequel il est créé.

Bien qu'il soit une création fictionnelle tirant son essence de l'imagination de l'auteur et ne pouvant se manifester que dans le monde fictif, le personnage est dans un sens une inspiration de la réalité. Il est la source d'un remodelage effectué par l'auteur : *« Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contacte avec la réalité »*[144].

[144] François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Poket, Collection Pocket Agora, cité par Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op, cit., p. 49, cité par Maroua Daroui, *Poétique du roman chez Shan Sa*, thèse de doctorat, directeur de recherche ; professeur Boussaha Hassen, Constantine, université des frères Mentouri, 2018, p.183.

À l'instar des autres éléments du roman, le personnage découle de la réalité, il est inspiré d'une ou de plusieurs personnes qui existent dans le monde réel, mais il appartient au monde fictif. La création d'un personnage se fait d'abord dans l'imaginaire de l'auteur, qui le dessine dans son esprit en imaginant ses caractéristiques morales, physiques et physionomiques. Il se concrétise alors dans le récit qui fait office d'éléments médiateur entre l'esprit de l'auteur et celui du lecteur. Enfin, c'est dans les pensées du lecteur qu'il passe la dernière étape de son existence fictive.

La création d'un personnage pourrait se faire en ayant comme inspiration principale une personne réelle, car cela pourrait donner un *effet de réel* dans un monde de fiction. En d'autres termes, l'auteur façonne son personnage, en s'inspirant du monde dans lequel il vit, afin de donner une forme de vraisemblance qui renvoie à la réalité. Il est cependant important de constater que le personnage est indissociable du monde fictif ou du texte littéraire. Il est une *imitation*, une *représentation* ou un *reflet* de la réalité ayant pour fonction principale d'être porteur de sens et de véhiculer la vision du monde de son créateur.

Or, cette fidélité au monde réel est facultative dans certains genres littéraires. Le réalisme laisse place à la fantaisie et la science-fiction : des genres qui véhiculent foncièrement un monde fictif où le personnage anthropomorphe est substitué soit par un animal soit par des créatures mystiques ou mythologiques ayant comme source un imaginaire collectif ou personnel.

Force est de constater que, dans ces genres littéraires, les personnages essentiellement fictifs portent majoritairement ou partiellement des caractéristiques humaines telles que la parole chez les dragons, dans la littérature universelle, ou la ressemblance morphologique chez d'autres créatures. Les objets et les espaces peuvent de même apparaitre, dans certaines œuvres, comme personnages dans le sens où ils peuvent avoir une influence sur l'histoire, ou sur le développement d'un personnage inhérent à cette dernière.

## 2. L'analyse du personnage ; une analyse sémiologique

Tirant ses racines de l'analyse linguistique, l'analyse sémiologique du personnage propose de l'approcher tel un signe. Dans *Pour un statut sémiologique*

*du personnage*, Philippe Hamon propose une lecture sémantique du personnage qui vise à le considérer comme : *« un signe, c'est-à-dire choisir un point de vue qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques »*[145]

L'analyse sémiologique du personnage ne se limite pas au rôle que doit avoir le personnage, elle le considère comme une partie intégrante d'un message véhiculé par le récit, il est donc porteur de sens.

Dans cette perspective, le personnage répond aux mêmes caractéristiques du signe linguistique et répond à la même classification. A cet effet, Vincent Jouve souligne que :

> *« Le personnage « signe » du récit, se prête en effet à la même classification que les signes de la langue. De même qu'on distingue, dans le langage les signes référentiels (« table », « arbre », « soleil ») qui désignent une réalité extérieure, les déictiques (« je », « ici », « maintenant ») qui renvoient à l'énonciation, c'est-à-dire à la situation particulière dans laquelle ils sont prononcés, et les anaphoriques (« celui-ci », « il » ou « elle » ,etc.) qui reprennent un éléments antérieur de l'énoncé »* [146]

A cet effet, il est possible de distinguer trois types de personnages : *le personnage référentiel*, qui renvoie à la réalité ou à un modèle culturel bien déterminé. Ce type de personnage est souvent associé aux personnages historiques, mythologiques…*Le personnage embrayeur*, qui renvoie à l'auteur ou au personnage qui se voit attribuer une place dans le monde fictionnel raconté par le récit. En dernier lieu, *les personnages anaphores*, qui assurent une lecture cohérente du récit à travers des retours en arrière afin de rappeler les éléments essentiels à la compréhension de l'histoire, ou bien à travers des prédictions sur ce qui aura lieu dans le futur de l'histoire. Ce type de personnage est généralement associé aux *devins, sorciers, prophètes*, etc.

---

[145] Philipe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op. cit., p.117.
[146] Vincent Jouve, *poétique du roman*, op. cit, p.83.

## 3. Le personnage dictateur ; un personnage référentiel

Dans le roman du dictateur, le personnage au centre de l'histoire est le despote. Qu'il s'agisse d'un personnage qui a réellement existé ou d'un simple fruit de l'imagination de l'auteur, le personnage dictateur répond à un modèle universel identique dans toutes les cultures et est souvent le reflet d'un personnage historique.

Le héros de *La dernière nuit du Raïs* est le noyau de l'œuvre, l'essence de sa création, il en est aussi le personnage principal et le narrateur, toute la trame romanesque dépend de lui. C'est à travers son regard que l'on découvre son histoire. Si l'intrigue et le personnage sont tirés de la réalité, il n'en demeure pas moins que la fiction prend une place très importante dans le roman. Kadhafi est un personnage référentiel, il renvoie à la réalité, mais il est aussi une source de création romanesque et de fictionnalisation des faits. C'est grâce à lui que la création des événements fictifs se fait. C'est au fil du déroulement de l'histoire que Mouammar, le personnage réel, se transforme en personnage historique romanesque, le discours politique et militaire laisse place aux discours poétique et lyrique qui plongent la narration dans un univers littéraire. Kadhafi a sa place dans les deux dimensions. Afin de faire cette transition, Yasmina Khadra use d'une multitude de procédés de fictionnalisation, mais le plus prépondérant demeure la transformation et le développement psychologique du personnage.

Dans *L'automne du patriarche*, le personnage principal est présenté comme un personnage mystifié dont personne ne connaît le visage. On lui attribue des pouvoirs divins, ce qui fait de lui un personnage purement fictionnel. Il est cependant important de souligner que l'auteur du roman s'est inspiré d'une personnalité historique afin de concevoir et de donner vie à son personnage. A cet effet l'auteur déclare : *« mon intention a toujours été de produire une synthèse de tous les dictateurs d'Amérique latine, et en particulier la personnalité de Juan Vicente Gómez était si forte. »*[147]

[147] Raymond L. Williams, Gabriel Garcia Marquez (World Authors), Boston, Twayne publishers, 1984, p.176.

A l'instar de Kadhafi dans *La dernière nuit du Raïs,* le personnage du général est un personnage référentiel. Ce modèle du dictateur d'Amérique latine est foncièrement inspiré de Juan Vicente Gomez, un ancien chef d'Etat vénézuélien.

Dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, le personnage principal, Koyaga est une représentation du dictateur africain. Son créateur s'est inspiré de l'ancien président du Togo Gnyassingbé Eyadema. Bien que l'histoire soit essentiellement fictive, Koyaga est un personnage qui a été façonné à l'image d'un homme ayant réellement existé. Ceci le classe comme un personnage référentiel.

## 4. L'être du personnage dictateur

L'analyse sémiologique du personnage propose une triple lecture sur ce dernier : une première se focalisant sur ce qu'il est et ce qu'il peut représenter, une deuxième sur son rôle dans l'histoire, et une dernière qui vise à faire montre de son importance dans le récit. Dans ce chapitre, nous allons nous centrer sur la première lecture, celle de l'être.

L'étude de l'être du personnage ouvre le champ vers une pluralité d'interprétations. Elle permet de comprendre qui est le personnage afin de mieux appréhender le message qu'il peut véhiculer.

### 4.1. Noms et dénominations du personnage dictateur

L'analyse de l'être passe d'abord par son nom qui est le premier contact du lecteur avec le personnage. Le nom de ce dernier est révélateur, car il marque une individualité et peut aussi être un indice sur l'appartenance sociale du personnage.

Dans le roman du dictateur, les noms des personnages principaux varient selon le degré de fictionnalisation de l'histoire et des objectifs de l'auteur. Si le personnage dictateur se réfère directement à une personnalité historique, le personnage aura le même nom à l'image du personnage de Kadhafi dans *La dernière nuit du Raïs,* qui porte le nom de l'ancien chef de l'Etat libyen.

Dès le premier chapitre, le personnage narrateur déclare : *« je suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait suffire à garder la fois »*[148]. Cette phrase est une sorte de contrat

[148] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.12.

entre l'auteur et son lecteur afin d'effacer toute forme d'ambiguïté et montrer que son personnage est une référence directe à Mouammar Kadhafi.

Contrairement au procédé mis en place par Yasmina Khatra, celui de Gabriel Garcia Marquez vise à laisser le personnage anonyme. Selon Vincent Jouve :

> *« L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Tel est, semble-t-il, l'effet recherché par nombre de romans contemporains marqués, à des degrés par la double incertitude sur le sens et les valeurs. Le personnage sera ainsi réduit à un pronom anonyme (« il » ou « elle ») »*[149]

Dans *L'automne du patriarche*, l'anonymat du personnage principal vise à une généralisation de l'image du dictateur. Le personnage, répondant au titre de général ou président reflète, tous les dictateurs d'Amérique latine qui ont eu le même grade. Il devient alors une sorte de modèle représentant la dictature latine.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le nom attribué au personnage principal « Koyaga » représente un peuple de mandingues les « Koyakas » installé en Côte d'ivoire. Le personnage représente alors l'image de la dictature dans le monde subsaharien.

A l'instar du nom, les dénominations peuvent s'avérer être révélatrices par rapport au statut du personnage et donner davantage de précisions sur ce que représente le personnage.

Le personnage de Mouammar Kadhafi répond aux dénominations de « frère Guide » ou de « Raïs ». La première est une marque de respect, car le personnage est considéré comme un sage ayant pour mission de guider son peuple tel un prophète que tous doivent suivre sans poser de question. C'est un guide suprême représentant et étant le pouvoir. Le mot Guide de la nation est un titre autoproclamé par Mouammar Kadhafi, il renvoie au fait qu'il ait été considéré comme le guide de la révolution libyenne ayant eu pour but de mettre fin au régime monarchique de Idriss I$^{er}$.

Pour la seconde dénomination, le Raïs est un mot de la langue arabe qui désigne le chef politique d'un Etat musulman. Yasmina Khadra reprend le procédé

[149] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op, cit., p.84.

suivi par Gabriel Garcia Marquez afin de désigner le personnage de Kadhafi comme un modèle qui représente la dictature dans le monde arabo-musulman.

Dans *L'Automne du patriarche*, le personnage principal répond à la dénomination de général, un titre militaire qui lui donne un contrôle total sur ses troupes, mais qui est aussi une référence au personnage historique, principale source d'inspiration de l'auteur à savoir Juan Vicente Gómez.

Le nom étant le premier volet de l'analyse de l'être, le second est le portrait qui est autant, voire plus significatif que le premier. En effet, le portrait, à travers ses quatre éléments : le corps, l'habit, la biographie et la psychologie, permet une meilleure appréhension du personnage et de son évolution tout au long du récit.

## 4.2. Le portrait physique du personnage dictateur

La description physique, et notamment corporelle, permet une familiarisation avec le personnage. Le lecteur appréhende mieux le personnage, particulièrement lorsqu'il peut se le représenter. Certaines descriptions sont en adéquation avec le statut ou le rôle du personnage, il est difficile de s'imaginer un antagoniste qui répond aux caractéristiques de l'homme beau, ou un héros qui se caractérise par la laideur. Il est cependant nécessaire de souligner que cette constatation n'est pas une norme ancrée dans le roman. A cet effet, Vincent Jouve, en s'appuyant sur l'exemple de Quasimodo et de Gwynplaine souligne qu' :

> *« Il faut se méfier de toute conclusion hâtive dans le cas du roman. Ainsi la laideur de Quasimodo dans Notre-Dame de Paris ou, pour rester dans le corpus Hugolien, celle de Gwynplaine dans l'Homme qui rit, loin d'être des indices d'évaluation, sont, au contraire des marques d'exception qui placent ces personnages au-delà de la condition commune »* [150]

### 4.2.1. La description de l'habit du personnage

Le portrait physique du personnage de Kadhafi se limite à l'époque de sa jeunesse, quand il était enfant, afin de montrer de quelle strate sociale il faisait partie : *« enfant, j'ai connu la faim, la culotte rafistolée et les savates trouées, et j'ai*

[150] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op, cit., p.85.

*longtemps trainé pieds nus sur les cailloux brulants.»*[151] Ce passage décrit la pauvreté et la misère dans lesquelles vivait le personnage durant son enfance. Afin d'améliorer ses conditions de vie, il s'enrôle dans l'armée où son statut social change, car il devient officier. Certains passages nous offrent une description de ses habits :

*« Fringant dans mon uniforme de jeune officier »*[152].

Ou encore :

*« Je transpirais sous mes galons, l'allure hiératique, droit dans mes bottes aussi beau et fier qu'un centurion posant pour la postériorité »*[153].

En outre, le statut de militaire et la présence de l'uniforme dans la description de l'habit du personnage du général, dans *L'automne du patriarche,* conforte cette notion d'uniforme qui renvoie le personnage dictateur à une institution militaire. : *« Nous le vîmes dans son uniforme de toile sans insigne avec ses guêtres et son éperon d'or au talon gauche »*[154]

A l'instar de deux autre dictateurs, le personnage de Koyaga, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages,* a aussi reçu une formation militaire : *« votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous êtes soldat et président. »* [155]

L'habit du dictateur indique donc son appartenance à l'institution militaire. Ce qui conforte une vision universelle du personnage dictateur.

Le corps du personnage dictateur

Le corps est un élément important dans l'analyse de l'être du personnage. Il reflète sa nature et doit être conforme au message qu'il doit véhiculer.

Dans le cas du roman du dictateur, la description corporelle du personnage varie en fonction de la période du règne du dictateur (jeunesse ou vieillesse), de la situation dans laquelle il évolue dans le récit, mais aussi de sa référence, c'est-à-dire, la personne à laquelle il renvoie.

A titre d'exemple, le personnage de Koyaga est présenté, dès son plus jeune âge, avec un corps des plus robustes et des attributs physiques qui le prédestinent à

[151] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p.15-16.
[152] Ibid ., p.59.
[153]Ibid.
[154] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.07.
[155] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.09.

être le plus grand chasseur d'Afrique. Durant sa jeunesse, il est présenté comme ayant une puissance surhumaine et pouvant réaliser des miracles grâce à son physique. Cette description s'accorde avec la vision d'un jeune dictateur, qui durant le début de son règne, peut réaliser n'importe quelle entreprise.

Contrairement à l'œuvre de Kourouma, *L'automne du patriarche* raconte les dernières années de règne d'un dictateur qui a plus de 150 ans. La description du corps du personnage dictateur est essentiellement centrée sur sa vieillesse et sa décrépitude. En effet, dans chaque chapitre, le narrateur nous dessine un tableau sur la découverte du corps du dictateur. Certains passages nous offrent le tableau d'un corps sans vie, rongé par les insectes et les charognards :

> *« plus vieux que tous les hommes que tous les vieux animaux de la terre et de l'eau, il était allongé sur le sol, à plat ventre, le bras droit replié sous la tête en guise d'oreiller, tel qu'il avait dormi nuit après nuit toutes les nuits de sa très longue vie de tyran solitaire »*[156]

Ou encore :

> *« Et alors nous découvrîmes dans le sanctuaire désert les décombres de la grandeur, le corps picoté, les mains lisses de demoiselle avec l'anneau du commandement à l'annulaire, et il avait le corps tout bourgeonné de lichens minuscules et d'animaux parasites du fond de la mer. Surtout aux aisselles et à l'aine, et un bandage de toile enveloppait son testicule hernié seule partie épargnée par les charognards »*[157]

Le narrateur dépeint le portrait d'un corps qui se noie dans la pourriture et la décrépitude. Le personnage du général est présenté comme un vieil homme qui meurt en donnant une image des plus misérables, une image chaotique qui renvoie à la fois à la manière avec laquelle il gouvernait son pays, mais aussi à l'état dans lequel il le laisse après sa mort.

Cette description répugnante du corps du président, en phase de décomposition, est un portrait dressé par l'auteur qui représente la fin des personnages dictateurs comme une fin atroce. Cette dernière s'observe aussi dans *La*

---

[156] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.p.07-08.
[157] Ibid., p.09.

*dernière nuit du Raïs*. Le personnage, capturé par les forces ennemies, subit les pires des atrocités avant de succomber au coup de feu. Certains passages du dernier chapitre décrivent la souffrance du personnage durant sa mise à mort :

> *« On m'arrache mon turban, mille coups s'abattent sur mon crane ; on m'arrache un pan de mon pantalon, mille doigts me pincent les fesses, profanent mon intimité ; on m'arrache un cheveu, mille crachats m'éclaboussent »*[158]

Ou encore :

> *« Je suis happé, écartelé puis jeté en pâture aux chiens et aux vauriens… quelqu'un m'enfonce une baïonnette dans l'anus »* [159]

Cette fin, caractérisée par la violence que le corps du personnage dictateur subit, est inspirée de faits réels. Elle se présente alors comme une fin ironique pour un homme qui n'a cessé de fauter durant sa vie : *« j'ai tué, torturé, traqué, décimé des familles.»*[160] Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître, elle peut aussi être considérée comme un purgatoire qui lave le personnage dictateur de ses péchés.

Outre la description de la mort du personnage dictateur, son portrait physique est assuré par un autre personnage, Mansour Dhao qui représente, à travers son état, une autre image du personnage, celle de l'abandon. Contrairement aux autres personnages, qui ne s'avouent pas vaincus, le personnage de Mansour perd son envie de se battre : *« Débraillé, la barbe sauvage et les cheveux embroussaillés, il peine à tenir debout...Il n'a pas fermé l'œil depuis des jours et des nuits. Son regard est presque aussi vide et enténébré que l'abime »*[161]

L'état physique du personnage de Mansour se caractérise par une perte totale de ses moyens. Cette description sur laquelle se centre le personnage narrateur offre un reflet caché de la personnalité du dictateur. Celle de l'abandon et de la peur constante de la mort. Mansour est donc le reflet de l'image d'un Kadhafi qui ne peut rien faire face à sa fin.

---

[158] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.201.
[159] Ibid., p.203.
[160] Ibid., p.196.
[161] Ibid., p.33.

### 4.2.2. La biographie du personnage dictateur ; Une source de dualité[162]

Tel que nous l'avons mentionné, la création ou l'imagination d'un personnage ne peut venir du néant, car il est une projection de la personne réelle. À cet effet, le personnage dictateur est une référence à la réalité. Il est alors un dictateur dans le monde fictif. Ce type de personnage renvoie donc à l'être dictateur qui appartient au monde réel. Il a des caractéristiques qui le rapprochent du dictateur réel. Qu'elles soient biographiques, psychologiques ou physiques, ces caractéristiques du personnage dictateur reflètent celles de l'homme dictateur. Les deux vivent dans des mondes différents : à savoir le monde fictif et le monde réel, mais leur ressemblance est flagrante. Il est intéressant de signaler que de toutes ces ressemblances entre homme dictateur et personnage dictateur, la plus pertinente est la psychologie. Afin d'assurer un effet de vraisemblance, l'écrivain dessine la psychologie du personnage dictateur en essayant de se rapprocher le mieux de celle d'un vrai dictateur.

La psychologie de l'être dictateur est façonnée par sa biographie, ses expériences et son vécu. Nous nous focaliserons donc, en premier lieu, sur l'étude des facteurs biographiques qui ont un impact sur la psychologie du personnage dictateur, causant alors plusieurs manifestations de la dualité.

#### A. Une enfance d'orphelin

L'enfance joue un grand rôle dans le processus de l'acquisition de la personnalité. Elle est, en quelque sorte, la première plateforme sur laquelle se construit la psychologie de l'être humain. Dans le cas du personnage dictateur, c'est son enfance qui façonne son être, elle est l'une des causes majeures de la manifestation de la dualité.

[162] Dans cette partie de l'analyse, nous reprenons certains points abordés dans un article que nous avons publié. Nous précisons que nous les reprenons, car, combinés à l'analyse semio-narrative, ils permettent d'établir une poétique du personnage dictateur, un élément essentiel et indissociable de notre thèse recherche. Il est de surcroit important de souligner que nous apportons de nouvelles précisions et de nouveaux résultats dans cette analyse. (cf. Youcef Islam Malek, *La dualité du personnage dans le roman du dictateur*, Algérie, Revue des sciences humaines, vol 33, n°1, 2022.)

Le premier élément qui participe à la création du double dissociatif chez le personnage dictateur est sa condition d'orphelin. En effet, dans les trois romans, le personnage dictateur vit une enfance sans présence paternelle.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, le véritable père de Mouammar Kadhafi est substitué et n'a aucune importance dans la trame romanesque. Le personnage de Kadhafi serait donc le fils illégitime d'un aviateur corse du nom de Preziosi. Cette situation cause, chez le personnage, une sorte de crise identitaire qui le pousse à se demander qui il est vraiment: *« c'est vrai que je suis un bâtard, la pisse d'un fumier de Corse qui passait par ici ? »*[163]

Dans *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez, la situation d'orphelin du personnage dictateur est une condition *sin equa non* pour le façonnement de son être et de sa psychologie. En d'autres termes, tout personnage dictateur doit vivre une enfance sans présence paternelle. Le personnage du président (général) n'a donc pas de père, il est, à l'image de tout dictateur, le fils du peuple : *« On savait que c'était un homme sans père comme les despotes les plus illustres de l'histoire, le seul parent qu'on lui connut est peut-être le seul vraiment, étant sa maman bien-aimée.»*[164]

À l'image du personnage du président et du personnage de Kadhafi, celui de Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Amadou Kourouma, est aussi orphelin, il a perdu son père à l'âge de sept ans : « *Votre père, avant d'expirer, de rendre l'une après l'autre ses nombreuses âmes paléonigritiques… il vous convoqua vous, son unique fils, vous aviez alors sept ans. »*[165]

Pour les deux personnages Kadhafi et Koyaga, l'absence paternelle est source de perturbation. Le premier décrit son enfance comme étant une phase de volonté d'affirmation. En effet, il se dessine comme un enfant démoniaque qui n'accepte l'autorité de personne et qui commet un nombre de délits qui le mènent à être rejeté par les siens :

[163] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.124.
[164] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.48.
[165] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.19.

*« Je n'en faisais qu'à ma tête, sourd aux reproches, hermétique à ce qui ne me convenait pas…une voisine venait frapper à la porte de notre maison, son pleurnichard de rejeton exhibé en pièce de conviction. Il va falloir l'enfermer, ton djinn, criait la voisine à ma mère. Il n'est plus possible pour nos gosses de le croiser sur leur chemin sans qu'il se jette sur eux »*[166].

Enfant turbulent et violent, Mouammar est un jeune qui a besoin de s'affirmer, de montrer qu'il est présent tout en démontrant sa supériorité par rapport aux autres enfants de son âge.

Pour le deuxième, à savoir Koyaga, l'envie d'affirmation et de supériorité s'observe dans son comportement durant son enfance et son adolescence. Elle est vue comme un symbole de puissance : *« au dortoir, au réfectoire, sur les terrains, en classe, c'était toujours vous qui blasphémiez, injuriez, cassiez, frappiez, boxiez, terrassiez… »* [167]

Pour ce qui est du personnage du président, le narrateur n'offre pas assez d'informations sur son enfance, cela se justifie par l'âge avancé du personnage qui n'arrive plus à se souvenir de cette période, car il souffre d'une sorte d'*amnésie rétrograde*[168]. Les passages évoquant l'enfance du personnage sont très rares, celui qui suit étant le plus explicite : *« ...se souvient d'une enfance lointaine qui pour la première fois lui offrait sa propre image en train de grelotter dans le froid du haut désert. »*[169]

En somme, les trois romanciers attribuent une caractéristique majeure à leurs personnages, celle l'absence paternelle, une absence qui marque les personnages et qui développe chez eux une envie de s'affirmer. Elle s'observe dans leur manière de gouverner leurs peuples tels des pères aimants, mais qui ne tolèrent aucune transgression ou écart de leurs peuples considérés comme des enfants. Un double se manifeste, celui du père protecteur ou tyran sanguinaire.

---

[166] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.p.90-91.
[167] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.26.
[168] L'amnésie rétrograde est un trouble de la mémoire qui consiste en la perte partielle ou totale de tout souvenir acquis avant l'épisode traumatique. Cf : Countanceau, Roland, et Carole Damiani. Victimologie. Evaluation, traitement, résilience. Dunod, 2018.
[169] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.251.

## B. L'attachement à la figure maternelle

Dans les trois romans, une très grande importance est accordée à la figure maternelle. Le père étant absent, c'est vers sa mère que le personnage se tourne. Comme nous l'avons susmentionné, le père du personnage dictateur n'a aucune place dans son histoire, il subit alors une forme de meurtre diégétique. Le personnage dictateur n'ayant que sa mère comme protectrice, développe alors un complexe œdipien[170]. La figure maternelle devient alors un modèle pour lui, et prend une place prépondérante dans sa vie.

Dans *La dernière nuit du Raïs,* le personnage narrateur cite à plusieurs reprises sa mère lorsqu'il parle de son enfance. Il ne précise certes pas si elle joue un rôle majeur dans son existence, mais il le montre de manière implicite : à titre d'exemple, il nous est possible de citer les derniers passages du roman : Durant son agonie, les seuls souvenirs qui lui viennent à l'esprit sont ceux de sa mère : *« c'est alors que ma mère m'interpelle à travers les mirages.»* [171]

C'est dans les deux autres œuvres que l'importance de la figure maternelle s'accentue davantage. En effet, dans le roman d'Amadou Kourouma, la mère de Koyaga, Nedjouma, est sa propre protectrice, car c'est en partie grâce à elle qu'il réussit ce qu'il entreprend : *« C'était grâce à la magie léguée par sa mère que le fils, Koyaga avait pu sauver sa section de prostituées casablancaises.»*[172] Puissante sorcière, Nedjouma protège son fils en usant de ses incantations, de ses sortilèges, mais aussi en lui faisant don de deux reliques sacrées, à savoir le Coran et la pierre aérolithique, deux objets dont il ne se sépare jamais et qui le protègent contre tous les dangers.

Dans *L'automne du patriarche,* Bénédiction Alvarado, la mère du président, est adulée, sacralisée et même vénérée, car le personnage principal du roman déclare sa sainteté, elle devient alors une figure religieuse se rapprochant de la sainte Marie,

---

[170] En psychanalyse, le complexe d'œdipe est connu comme étant le rejet inconscient du parent du même sexe et l'amour naissant du parent du sexe opposé. VoirSigmund Freud, *Die traumdeutung. Fanz deuticke,* Vienne, 1900. Traduction,Lefebvre Jean-Pierre, *L'interprétation du rêve,*Paris, Seuil, 2010.

[171] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.206.

[172] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.40.

ayant enfanté un sorte de Jésus Christ, un être à part, un dieu vivant destiné à guidé son peuple.

### C. Une marginalisation sociale

L'enfance du personnage dictateur se caractérise par une exclusion sociale. Cette dernière peut avoir une multitude de causes. Elle peut être ethnique, comportementale, religieuse ou même d'ordre social. Ce qui est important de souligner est que les trois personnages dictateurs viennent d'une strate sociale assez basse. Ils ont tous les trois connu la pauvreté et le rejet de la société et cela dans des périodes différentes de leur vie, ce qui a fait naître dans leur intérieur une envie d'affirmation sociale.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, le rejet social se constate dès l'enfance du personnage principal, car il est considéré comme le fils illégitime d'un étranger. Lorsque le personnage cite son enfance, il met souvent l'accent sur sa condition d'enfant démuni :

> *« 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. La nuit, les genoux collés au ventre sous ma couverture, il m'arrivait de rêver d'une cuisse de poulet jusqu'à me noyer dans ma salive. »*[173]

De plus, cette marginalisation est soulignée durant la jeunesse du personnage. En dépit de son statut d'officier militaire, il n'est pas accepté par la noblesse qui le considère comme un bédouin sans statut social.

Dans *L'Automne du patriarche*, le passage qui raconte l'enfance du personnage principal est sous forme de *sommaire* en raison de de l'oubli qui est dû à l'âge du personnage du général. Or, il est important de souligner que le narrateur pousse le lecteur à imaginer que le personnage a vécu une enfance difficile dans le désert. Cette enfance, vécue dans des conditions difficiles, suppose une marginalisation sociale dont a été victime le personnage principal ainsi que sa mère.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga ne connait pas à proprement parler une marginalisation durant son enfance. Il est le fils de deux

[173] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*,op. cit., p.16.

champions de lute Tchao et Nedjouma, l'un, tirailleur sénégalais héros de guerre, récompensé par plusieurs médailles et l'autre spécialiste en divination et en géomancie. Le père de Koyaga meurt alors que son fils est jeune. Contrairement aux deux autres personnages dictateurs, il a été au centre de l'attention durant son enfance, car il était prédestiné à être un grand leader. La marginalisation se manifeste durant son retour au pays après la guerre d'Indochine. Faisant partie des tirailleurs, et considéré par le nouveau président du pays comme un mercenaire, il est, à l'image de ses compères, rejeté voir exclu de l'institution militaire :

> *« C'est cet homme qui restait inflexible. Il ne voulait pas de paléos sauvages ignares, formés par la colonisation pour piller et réprimer, dans la jeune armée nationale de son pays. Des tirailleurs parmi lesquels- au dire des devins- pouvaient se trouver son assassin. »*[174]

Cette exclusion, vécue comme une trahison par le personnage principal, ainsi que son emprisonnement, sont les éléments déclencheurs de l'envie de se venger et de la soif de pouvoir.

En somme, il nous semble que la condition d'orphelin, le développement du complexe d'Œdipe, reflétant l'importance de la figure maternelle, ainsi que la marginalisation sociale sont trois facteurs qui influent foncièrement sur le façonnement de la personnalité du dictateur et sur certains de ses troubles dissociatifs.

## 5. Le personnage dictateur ; un personnage double

Enfance d'orphelin, attachement à la figure maternelle et marginalisation sociale font partie des causes majeures de l'apparition du double chez le personnage dictateur. Force est de constater que le double dans le roman du dictateur est une référence à la réalité, celle du sosie utilisé en cas de tentative d'assassinat. Or, il est important de souligner que la dualité est une thématique très abordée dans la littérature. Ses manifestations, ses interprétations et ses représentations varient selon l'époque, le courant littéraire ou même l'écrivain. Elle peut donc se manifester entre homme et écrivain, entre auteur et lecteur, entre narrateur et narrataire, etc. Elle marque une sorte de relation entre celui qui écrit et celui qui lit. Mais, lorsque l'on

[174] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.87.

parle de dualité chez les personnages, il est souvent question de l'existence de deux personnalités ou de deux êtres chez une seule et même personne. Dire qu'un personnage est double relève d'abord d'une dualité culturelle, d'une crise identitaire qui le pousse à s'interroger sur son être et sur ce qu'il est vraiment. À cet effet, Nathalie Martinière pose qu':

> *« une crise identitaire se manifeste donc à travers la figure du double une angoisse identitaire, ou au moins des interrogations identitaires qui perdurent ou sont renouvelées de génération en génération et dans des cultures très différentes dont témoignent les études anthropologiques »*[175]

Le double peut revêtir un caractère mythique, religieux, astral... Une multitude de manifestations dans lesquels se mêle la dimension artistique et fictive qui dépasse la réalité. Vladimir Troubetzkoy explique les origines du double ainsi :

> *« Derrière le double se profilent ainsi le mythe de Pygmalion et de Narcisse, mythe de confusion du réel et de l'imaginaire, de l'effacement de la frontière entre le sensible et l'intelligible, la vie et le marbre, ou la toile peinte, et en tant qu'entreprise orgueilleuse de substitution d'une réalité « divine », les mythes de Prométhée ou Faust : l'artisan humain prétend rivaliser avec l'artisan divin »*[176]

Dans le cas du personnage dictateur, la dualité se manifeste à travers l'existence d'un être autre que le *moi*, qui permet au personnage d'accéder avec son être second, à un statut lui permettant de dépasser sa condition d'homme, Vuillemin explique ce phénomène par :

> *« L'impression de posséder désormais une double identité, due à une autre présence, un être second en soi qui s'impose rarement d'une façon immédiate. La conviction de devenir, soudainement ou lentement, comme un être qui serait le dépositaire d'une autre existence ou d'une autre puissance*

[175] Nathalie Martinière, *Figure du double : du personnage au texte.* Presse universitaire de Rennes, 2008, p.18.
[176] Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : le double en Europe*. PUF. Paris, 1996, p.03.

*transcendante ou surnaturelle, et perçue comme étrangère au sentiment du moi originel.»*[177]

Cécile Brochard rattache la présence du double chez le personnage dictateur à une vision chaotique qui vise à une remise en question de la dictature. Elle avance que :

*« La multiplication des doubles dans les romans du dictateur va bien dans le sens d'une remise en cause de la dictature à travers celui qui en personnifie le plus pur principe. Diversité, pluralité, confusion, duplicité, équivocité : autant de notions intrinsèquement liées au chaos, opposées terme à terme à la dictature et qui pourtant, dans la fiction, régissent l'univers dictatorial.»*[178]

## 6. Les manifestations de la dualité chez le personnage dictateur

Dans les romans qui constituent notre corpus, les manifestations du double sont multiples et foncièrement reliées aux différentes visions culturelles et religieuses des trois romanciers, mais aussi aux différentes représentations de l'être dictateur.

### 6.1. Le double identitaire

Principale manifestation du double chez le personnage dictateur, la dualité identitaire est présente sous forme de dissociation ou même de fusion. Entre personnage double et double du personnage, il existe une certaine distinction : Le personnage double et généralement associé à son créateur, il est, en d'autres termes, une sorte de double du romancier avec lequel il partagerait certaines similitudes. Le double du personnage, quant à lui, est la manifestation d'un autre être dans le *moi* du personnage, et dans le cas de notre étude, dans le *moi* du personnage dictateur.

### A. La voix ; symbole de double dissociatif chez Kadhafi

Il est possible de définir la dissociation comme : *« un trouble des fonctions normalement intégrées : la mémoire, la conscience la perception de*

[177] Alain Vuillemin. *Le Dictateur ou Dieu Truqué dans Les Romans français Et anglais (1919-1984)*, op, cit., p. 63.
[178] Cécile Brochard, *Dictature et chaos dans le roman du dictateur hispano-américain*, Trans-. URL: https://journals.openedition.org/trans/255, page consultée le 16 mai 2019.

*l'environnement.»*[179] La dissociation mentale est donc un trouble de la perception de l'environnement et de la conscience, la personne atteinte n'arrive donc plus à dissocier le réel de ce qui ne l'est pas. Le personnage de Mouammar développe, dès son plus jeune âge, une forme de dissociation avec l'apparition d'une voix qui le guide dans tout ce qu'il entreprend :

> *« Je pose mon front sur le mur, les doigts croisés derrière la nuque, respire, expire : « C'est ça, Mouammar, aère ton âme et purge-la de ce qui la vicie. Respire doucement comme si tu humais le parfum d'une femme, puis évacue les miasmes qui sont en toi... Voilà, c'est ça, c'est bien. Respire, respire. Imagine que tu es au cœur des jardins suspendus et sens à pleins poumons les essences de Babylone. Laisse ton esprit planer plus haut que les oiseaux du paradis. Tu es Mouammar Kadhafi, as- tu oublié ? Ne permets pas au menu fretin de te faire choir de ton nuage... »»* [180]

Accompagnée par son sentiment de mégalomanie, ses obsessions ainsi que ses délires, la voix que le personnage dictateur entend et écoute, est une forme de *surmoi* qui provient de son inconscient. Si la voix pourrait être interprétée comme symbole de démence ou de folie, dans le cas du personnage de Kadhafi, elle peut avoir une toute autre signification, car pour lui, elle est divine, elle est prophétique et elle lui permet de surpasser sa condition d'être humain pour s'élever à celle d'un surhomme, d'une figure divine. Il se compare alors à une sorte de prophète, un messie venu guider son peuple. La voix n'est donc pas celle de la folie, mais celle d'un ange envoyé pour lui dicter ce qu'il doit faire.

### B. Patricio Aragonès ; un double de fusion et de confusion

Dans *L'Automne du patriarche*, le double identitaire se manifeste par la présence d'un personnage secondaire qui ressemble en tous points au personnage principal. Il n'est pas une manifestation de double dissociatif, il est un double concret qui interagit avec le personnage, un double humain, un sosie, une copie parfaite du personnage du président : *« il s'était senti humilié de découvrir en face de lui sa*

---

[179] Andreoli Antonio, Damsa Cristian, Lazignac Coralie Pirrotta Roberto, *Troubles dissociatifs: Aspects cliniques, neurologiques et thérapeutiques*, 2006 . URL : https://www.revmed.ch/RMS/2006/RMS-52/31038?fbclid , page consultée le 23 février 2020.
[180] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*,op. cit., p.92.

*propre image, son égal en tous points, merde alors, cet homme c'est moi, avait-il dit.»*[181]

Patricio Aragonès est le président sans l'être vraiment. Les deux personnages partagent le même physique, ce qui amène une sorte de fusion, car les deux ne font plus qu'un. Patricio devient lui-même président en le remplaçant dans les cérémonies officielles. Le double fusionne avec le général lorsque, à l'image des personnages fictifs appartenant au monde romanesque, le lecteur, qui appartient au monde réel, commence à confondre entre les deux personnages. Le Président est remplacé par son sosie:*« Voilà comment Patricio Aragonès devint le numéro un du pouvoir, l'homme le plus aimé et peut-être le plus redouté.»*[182] Les deux personnages sont distincts, mais ils deviennent une seule et même entité, car ils partagent les mêmes caractéristiques physiques. Parmi les exemples qui peuvent témoigner de cette fusion identitaire, il est possible de citer la confusion dans les distinctions de la progéniture des deux personnages.

Si la fiction implique une fusion entre les deux personnages, la vraisemblance rattrape le personnage de Patricio Aragonès, qui à l'image de tout sosie de dictateur, remplie sa mission, et meurt à la place du président lors d'une tentative d'assassinat.

## 6.2. Le personnage dictateur : Père protecteur et tyran sanguinaire

Qu'il s'agisse de Kadhafi, du président ou de Koyaga, les trois personnages portent des masques à double visage : En premier lieu celui du père protecteur qui guide son peuple tel un sauveur. En deuxième lieu, celui du tyran sanguinaire qui règne en tant que maître suprême et qui n'hésite pas à faire des massacres pour faire régner sa loi.

Dans *La dernière nuit du Raïs,* l'image du père protecteur nous est dessinée par le personnage de Mostefa qui s'adresse à Kadhafi ainsi :

> *« Jamais notre pays ne connaîtrait guide mieux éclairé que vous, père plus tendre. Nous n'étions que des nomades poussiéreux qu'un roi fainéant prenait pour un paillasson et vous avez fait de nous un peuple libre que l'on envie »*[183].

[181] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.14.
[182] Ibid., p.16.
[183] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.23.

Le personnage principal est donc crayonné comme un guide à la fois politique mais aussi spirituel, car il est celui qui a sauvé la Libye de la monarchie et a offert la liberté au peuple libyen. Or, cette image de protecteur s'efface lorsque le père se sent menacé, elle laisse alors place à celle du tyran, de l'homme sanguinaire qui ne recule devant rien pour faire montre de sa suprématie et de sa puissance. Meurtre, torture terrorisme et même génocide deviennent alors des réponses à n'importe quelle transgression :

> *« Un guide, même investi d'une mission messianique, ne tend pas l'autre joue s'il a la charge officielle d'un pays. Au contraire, s'il tient à remplir pleinement sa fonction, il lui faut couper la main qui s'est portée sur lui, quand bien même la gifle viendrait de son propre père. De ce côté-là, j'ai la conscience tranquille, la satisfaction du devoir accompli. J'ai tué, torturé, terrorisé, traqué, décimé des familles – je n'avais pas d'autres options. Mais je n'ai pas fait du tort aux innocents. Je n'ai puni que les coupables, les traîtres et les espions. »*[184]

Le passage ci-dessus explique comment le personnage de Kadhafi peut porter les deux masques ; celui du guide qui a une mission prophétique, mais qui se doit de faire régner l'ordre et se transforme en dictateur sanguinaire, car le statut de guide de nation lui impose de punir ou de châtier n'importe quelle personne voulant violer ses lois.

Le personnage de Koyaga représente, quant à lui, l'homme dictateur africain de la période postcoloniale. En outre, il est imprégné de la culture du guerrier chasseur. La violence est donc pour lui une marque identitaire. Il accepte volontiers que quelqu'un veuille le tuer, car pour lui, un homme qui a le courage de se mettre face à lui mérite la considération. Cependant, il réserve le pire des châtiments à ceux qui le trahissent. Qu'il s'agisse de ses proches ou de ses compères, le sort qu'il leur réserve est celui de la mort. L'exemple le plus pertinent dans le roman est celui de l'exécution du commandant Tchao et du capitaine Sama qui ont été mis à mort sans même qu'il n'y ait de procès :

[184]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.196.

*« Vous avez donc assassiné le commandant Tacho et le capitaine Sama pas parce qu'ils avaient tiré sur vous. Non. Vous les avez assassinés pour avoir été des proches, des alliés. Des alliés et amis qui avaient trahi le clan.*

*-les exécutants des attentats contre votre personne qui ne sont pas des parents, des alliés, ont toujours eu la vie sauve »*[185].

En effet, le passage ci-dessus révèle l'une des facettes du personnage dictateur qui est la rancune. Une rancune qui s'accroît davantage lorsque la trahison vient des amis. Un acte considéré comme la pire des transgressions.

Dans *L'automne du patriarche*, cette image de tyran sanguinaire, qui n'accepte pas une trahison venant de ses propres alliés, atteint son paroxysme lorsque le personnage du président présente le plus vieux de ses amis sur un plat pour qu'il soit mangé :

*« L'illustre général de division Rodrigo Aguilar fit son entrée sur un plat d'argent, étendu de tout son long sur une garniture de choux-fleurs, macéré dans les épices, doré au four…puis quand il y eut dans chaque assiette une part de ministre de la défense farci aux pignons et aux herbes, il donna l'ordre de commencer, bon appétit messieurs »* [186]

Le triste sort réservé au ministre de la Défense, Rodrigo Aguilar, dépasse même l'ordre fictionnel et témoigne de la cruauté dont un dictateur fait preuve face à ses détracteurs. Si le personnage de Kadhafi tue et torture, et que le personnage de Koyaga exécute, celui du président va au-delà de la simple vengeance, il donne l'exemple : *« pour que tout le monde sache bien comment finissent ceux qui osent lever la main contre leur père »*[187].

### 6.3. Le personnage dictateur ; une divinité

De par sa volonté de dépasser sa condition humaine, le personnage dictateur se voit comme un surhomme, un dieu parmi les vivants. Il se crée alors un double divin, un double qui le rapproche des figures mythologiques et religieuses.

---

[185] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit.,p.308.
[186] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.p.119-120.
[187] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.116.

Dans *La Dernière nuit du Raïs*, Yasmina Khadra décrit son personnage principal comme un homme mégalomane qui se voit au sommet, il est un prophète ou même un dieu de la mythologie qui a été choisi comme élu pour apporter une nouvelle réalité : *« Batard ou orphelin, je m'étais substitué au destin d'une nation en devenant sa légitimité, son identité. Pour avoir donné naissance à une nouvelle réalité, je n'avais rien à envier aux dieux des mythologies ni aux héros de l'histoire»*[188].

Le personnage de Kadhafi s'attribue donc un pouvoir divin, celui de la réécriture de la réalité : tel un dieu, il est capable changer le cours du destin. Cette vision fantasmagorique de la réalité témoigne de la folie et de la vision de grandeur du personnage, qui, en voulant dépasser sa condition d'orphelin se crée un double divin qui lui octroie un pouvoir dépassant l'entendement.

Le double divin est d'autant plus visible chez le personnage du président dans *L'automne du patriarche*. En effet, une multitude de références rapprochent le personnage principal de la figure religieuse *Jésus-Christ.* D'abord par sa biographie : Tel que nous l'avons cité, le personnage, à l'image de Jésus, a été enfanté par une sainte, sainte bénédiction Alvarado : « *il proclamait la sainteté civile de Bendicion alvarado par décision du peuple libre et souverain »*[189]. De plus, à l'image de Jésus-Christ, la narration attribue certains miracles au personnage dictateur : « *…il avait rendu la peau aux lépreux, la lumière aux aveugles, l'agilité aux paralytiques»*[190]

Gabriel Garcia Marquez dessine aussi son personnage comme étant à la limite de l'omniscience et de l'omniprésence, tout en étant invisible :

> *« Nous eûmes la certitude qu'il était là, nous sentîmes sa présence invisible qui surveillait notre destin pour qu'il ne fut pas troublé par le désordre de la poésie, il réglait l'amour, il décidait de l'intensité du terme de la mort »*[191].

Un nouveau double se crée alors pour le personnage du général, celui du dieu vivant : un homme choisi pour se hisser au sommet et pour gouverner le monde des mortels. L'exemple le plus pertinent que l'on puisse citer est l'utilisation du mot dieu

[188] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op, cit., p.127.
[189] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.150.
[190] Ibid., p.236.
[191] Ibid.,p.182.

pour désigner personnage dictateur dans le roman : *«C'est dieu qui vous l'ordonne»*[192]

### 6.4. Le double astral

Le double astral du personnage dictateur se manifeste par la présence ou la citation de différents astres tels que la lune, les étoiles ou même les comètes qui peuvent avoir une multitude d'interprétations.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, c'est l'astre lunaire qui représente le double du personnage de Kadhafi, car ce dernier le voit comme un reflet de sa grandeur et de sa supériorité :

> *« Toutes les nuits. Ma pleine lune à moi. Jamais égratignée, jamais voilée. Éclairant ma voie. Si belle qu'aucune féerie ne lui arrivait à la cheville. Si rayonnante qu'elle faisait de l'ombre aux astres alentour. Si grande qu'elle paraissait à l'étroit dans l'infini.»*[193]

La lune est alors une source de lumière qui guide le personnage et qui lui montre la voie. Un astre le représentant et faisant de lui un symbole, un être suprême, un dieu parmi les hommes.

Dans *L'automne du patriarche,* ce n'est pas la lune qui renvoie à la puissance du personnage du président, mais la comète : un corps céleste qui fait son apparition chaque siècle dans l'histoire : *« C'est elle dit-il, car il la connaissait, il l'avait vue à son passage vers l'autre extrémité de l'univers, c'était la même ma reine ...regarde-la, ma reine, murmura-t-il, regarde-la bien, car nous ne la reverrons plus avant un siècle »*[194]. La présence du personnage principal lors du passage de deux comètes témoigne de sa longévité ou même de son immortalité. Le corps céleste devient alors un marqueur temporel, mais aussi un symbole qui témoigne de l'immortalité, une caractéristique divine.

### 6.5. Le double zoomorphe ; un double symbolique

L'homme ou l'être anthropomorphe a toujours été au centre de l'œuvre littéraire. Toutefois, dans certains genres, c'est l'animal qui se substitue à l'homme et devient

[192] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.235.
[193] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit.,p.p. 10-11.
[194] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op. cit., p.80.

alors personnage. Cette représentation du personnage animal est généralement liée à ses caractéristiques majeures, son influence dans l'histoire, mais aussi aux règles qui régissent le monde fictif dans lequel il évolue : un personnage animal ayant une volonté propre, étant doté de parole ou ayant les mêmes caractéristiques que le personnage anthropomorphe, voit son importance et son influence s'accroitre dans le texte littéraire. A titre d'exemple, dans les romans fantastiques, les personnages zoomorphes peuvent jouer des rôles aussi importants que ceux joués par des personnages humains.

Il est cependant important de souligner que l'animal peut se présenter comme un double du personnage humain, tout en représentant l'une de ses caractéristiques. Il joue alors un rôle symbolique : à l'image du lion renvoyant à la suprématie ou le renard à la ruse.

Les deux êtres peuvent aller jusqu'à la fusion, l'animal devient homme par ses caractéristiques, qui relèvent de la fiction, et l'homme plonge dans son profond intérieur qui fait de lui un animal. A cet effet Michel Zink affirme que :

> *« C'est surtout l'animal qui révèle l'homme à lui-même, par le reflet de l'allégorie, par l'imitation de la fable, par l'initiation de la plongée romanesque dans l'autre monde à la suite de la bête, par la question que pose à la nature humaine les confins monstrueux de l'animalité »* [195]

Dans le roman du dictateur, les êtres zoomorphes ont une fonction symbolique, chaque animal revoie à une facette du personnage. Leur degré d'individualisation est minime, ils sont donc figuratifs, mais ils jouent un rôle représentatif des plus marquants, et deviennent des doubles pour les personnages dictateurs.

Des trois romans qui constituent notre corpus, *En attendant le vote des bêtes sauvage*s est celui où la présence de l'animal est la plus observable. En effet, l'être zoomorphe a une importance majeure dans le roman. Le personnage principal doit faire face à plusieurs animaux sauvages lors de son rituel initiatique de maître chasseur. Au cours de ses combats, et grâce à la magie, il se métamorphose en animal

[195] Michel Zink, *Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge,* In : Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15e congrès, Toulouse, p.p. 47-71.

pour arriver à ses fins et vaincre ses opposants : *« ... Koyaga qui ne l'évite qu'en se muant en crabe… Cette fois la balle jaillit de l'eau en serpent volant et fonce sur Koyaga qui l'esquive en se muant en verre de terre »*[196]

Cette dualité fusionnelle entre homme et animal s'accentue davantage dans le roman. L'auteur attribue à plusieurs personnages des doubles zoomorphes qui renvoient à leurs caractéristiques majeures : les soldats du dictateur sont surnommés « lycaons », ce qui témoigne de leur férocité et de leur sauvagerie. De plus, l'auteur cite plusieurs personnages dictateurs en leur attribuant des totems d'animaux : dictateur au totem hyène, dictateur au totem caïman, dictateur au totem chacal, etc. Pour chaque personnage dictateur, il existe un double animal qui le symbolise et qui renvoie à l'une de ses caractéristiques, au pays qu'il gouverne, à sa manière de réfléchir et de percevoir le monde, ou même à sa politique de gouvernement.

Dans *L'automne du patriarche*, le double zoomorphe se manifeste par l'omniprésence du charognard qui est cité lors de la description du corps du personnage principal. Il est alors symbole de mort ou de fin, car il vient à plusieurs reprises dévorer le cadavre du président : *« ce vent de grand cadavre, ces entrées et ces sorties de charognards par les fenêtres seulement concevables dans une maison sans autorité. »*[197]

La présence du charognard peut avoir plusieurs interprétations : En premier lieu, il serait un double symbolisant la cruauté et l'impitoyablilité du personnage dictateur. En deuxième lieu, il pourrait renvoyer à l'ensemble des rivaux du personnage dictateur qui rôdent autour de son cadavre et de sa demeure sans autorité afin de s'emparer du pouvoir. En dernier lieu, il est possible de relier le charognard, et en particulier le vautour, à un nouveau départ pour le pays. Les charognards, venant dévorer les restes du personnage dictateur, libèrent le peuple d'une tyrannie qui a duré plus d'un siècle, et offrent une renaissance symbolique pour le pays.

À l'instar du charognard, deux autres animaux sont cités : la vache et l'éléphant. La première, bénéficiant des soins du personnage principal et pouvant même entrer au sein de la maison présidentielle, renvoie à la politique de gouvernement du

[196] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op, cit., p.74.
[197] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche, op*. cit., p.07.

personnage dictateur qui laisse sa demeure, à l'image de son pays, se noyer dans le *chaos*[198]. Le second est cité à plusieurs reprises dans le roman *« trainer ses grosses pattes d'éléphant* ». Cette expression marque une analogie entre le personnage dictateur et l'animal, celle de la Longévité. En effet, elle renvoie à la longue distance spatio-temporelle traversée par le personnage dictateur qui a gouverné durant une centaine d'années.

### 6.6. Le double spatial

Dans le domaine de la critique littéraire, on a longtemps considéré l'espace comme un cadre dans lequel se passe l'action faite par le personnage. Simple décor du déroulement des événements, bien qu'il soit l'une des composantes principales du roman, l'espace a de tout temps été considéré comme un élément secondaire par rapport au personnage, à l'intrigue ou même au temps auquel il est foncièrement lié. Considéré comme un contenant de l'intrigue, élément principal du roman, ce n'est qu'à partir de la deuxième guerre mondiale que l'on a commencé à l'étudier comme une unité significative[199]. Pour Jean Rousset : *« Si l'œuvre est dans sa forme, elle est complète et significative telle que l'artiste l'a composée, poème concret, roman achevé, et le reste ne devrait apporter que des enrichissements, des démentis, ou des moyens de fixer une éventuelle évolution »*[200]

Lorsque que l'auteur imagine l'espace dans lequel va évoluer son personnage, il doit prendre en considération certains paramètres d'ordre sémantique, car l'espace ne se limite pas uniquement au rôle de contenant de l'action, sa fonction est plus significative. A l'image du nom, de l'habit et de la biographie du personnage, l'espace dans lequel il évolue, qu'il soit ouvert ou clos, peut offrir une multitude d'informations quant à son être, et peut influer, dans certains cas, sur le déroulement des événements.

Selon Jean-Pierre Goldenstein : *« loin d'être uniquement une sorte d'ornementation accessoire chargée d'apporter la touche de pittoresque nécessaire*

---

[198] Voir Cécile Brochard, *Dictature et chaos dans le roman du dictateur hispano-américain*, Trans-. URL: https://journals.openedition.org/trans/255, page consultée le 16 mai 2019.

[199] Kamal Hayani El Mechkouri, *La construction de l'espace chez Umberto Eco* , Cahiers de Narratologie , n° 33, 2018, URL : http://journals.openedition.org/narratologie/807, consulté le 24 mai 2020.

[200] Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 20.

*à la perfection du décor de la fiction, la représentation de l'espace et, elle aussi intimement liée au fonctionnement de l'œuvre romanesque »*[201]

Le rôle de l'espace ne se limite pas uniquement au décor dans lequel se déroulent les événements, car il est tout aussi révélateur sur l'histoire que les autres composantes. L'espace dans le roman est selon Bourneuf : *« plus que la somme des lieux décrits »*[202].

Dans le roman du dictateur, l'espace dépasse le statut de contenant. Il n'est pas uniquement le lieu où se déroule tel ou tel événement. Dans certains passages, il est difficile de dissocier la description d'un lieu à celle d'un personnage. Les trois auteurs, par leur lyrisme, arrive faire vivre l'espace à travers la perception du personnage principal. Il nous a semblé durant notre lecture des trois romans que les personnages principaux sont intimement liés aux espaces dans lesquels ils évoluent. En outre, nous avons constaté que certains espaces deviennent même des doubles du personnage dictateur.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, les lieux les plus importants sont Syrte, le désert du Fezzan et l'école désaffectée dans laquelle s'est réfugié le personnage. La description de Syrte, la ville, ressemble à celle d'une femme. Dans certains passages l'auteur s'adresse à elle :

> *« Adieu Syrte. Plus rien ne sera jamais comme avant pour toi. Tes fêtes auront l'accent des oraisons funèbres et tes festins un goût de cendre. Mais, je t'en conjure, lorsqu'on te demandera ce que tu as fait de ton lustre, ne baisse pas la tête, ne montre pas du doigt accusateur les barbares qui te violent aujourd'hui. Et surtout ne répond pas, car ton lustre, c'est toi-même qui l'auras défiguré »*[203].

Kadhafi parle à Syrte en lui donnant des attributs d'être humain, cette personnification de l'espace laisse croire au lecteur que l'espace devient personnage. L'état de la ville de Syrte est une sorte de reflet des différentes périodes de l'existence du personnage principal qui précise que c'est grâce à lui que la ville a connu une

---

[201] Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman,* editions A. Boeck, Bruxelles, 1985,p.101.
[202] Roland Bourneuf, *L'organisation de l'espace dans le roman, études littéraires*, Québec, Les presses de l'Université Laval, avril 1970, p.94.
[203] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op, cit., p.179.

période de prospérité et qu'elle est le symbole de la réussite de son gouvernement : *« 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. »*[204]

Le Fezzan est, à l'image de Syrte, un espace qui a marqué la vie du personnage principal. C'est dans ce désert qu'il nait et où il passe son enfance, en y grandissant et en le présentant d'abord comme un endroit de méditation, de silence qui le laisse faire face à sa petitesse :

> *« Sous le soleil implacable du Fezzan, les mirages peinent à prendre forme tandis qu'un vent ocre souffle sur les cailloux brûlants. Je suis debout sur un rocher, enfant dans ses chiffons, et j'observe, au loin, un point noir qui se fait et se défait dans les réverbérations du désert »*[205].

Cet espace est aussi décrit par le narrateur-personnage comme une sorte d'enfer sur terre, un lieu de torture pour les âmes perdues :

> *« Hostile et pitoyable, le Fezzan est une maquette de l'enfer sur laquelle, faute de mieux ou par damnation, les Ghous avaient jeté leur dévolu comme se jette une hyène affamée sur un reste de charogne. Il fut un temps où je le prenais pour l'enfer lui-même »*[206].

Suite à la prise de pouvoir, le personnage retourne au Fezzan chez les siens afin de fêter son ascension. Il décrit alors le désert comme un espace de renouveau, qui lui permet de s'affirmer auprès de son peuple : « *Le Fezzan avait fait peau neuve pour moi, ce matin-là. La nudité du désert se voulait une page blanche prête à recueillir le récit de mon épopée galopante »*[207].

Les trois représentations de l'espace du Fezzan sont intimement liées à l'état d'esprit du personnage qui décrit le désert en étant influencé par ses émotions. Or, il est important de souligner que les différentes descriptions de cet espace renvoient à l'une des caractéristiques du personnage dictateur : sa grandeur, son prestige mais aussi sa tyrannie. A cet effet le personnage de Kadhafi se compare au Fezzan en mettant l'accent sur la ressemblance qui subsiste entre les deux : *« Ce Fezzan miné*

---

[204] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op, cit., p.17.
[205] Ibid., p.67.
[206] Ibid., p.121.
[207] Ibid.,p.125.

*de soif et de vertiges me ressemblait. J'étais aussi nu et vain que le reg en train d'élargir le cercle de sa désolation »*[208].

Le dernier espace que nous allons aborder est l'école désaffectée dans laquelle s'est réfugié le personnage avant sa mort. L'espace est décrit comme un endroit de fortune choisi par le fils de Kadhafi afin de ne pas éveiller de soupçon et de ne pas trahir son emplacement :

> *« J'ignore à qui appartenait la demeure mitoyenne de l'école où je réside depuis quelques jours – probablement à l'un de mes fidèles compatriotes, sinon comment expliquer la disgrâce dans laquelle elle a sombré. Les traces de violence sont récentes, mais la bâtisse évoque déjà une ruine. Des vandales sont passés par là, pillant les objets de valeur et dévastant ce qu'ils ne pouvaient pas emporter »*[209].

Le délabrement de l'école reflète l'état du personnage principal. Se trouvant dans l'obligation de se cacher dans cet abri de fortune, Kadhafi voit en cet endroit les prémices de sa chute et de sa mort.

Dans *L'Automne du patriarche*, l'accentuation de ressemblance entre le personnage dictateur et l'espace dans lequel il évolue est telle qu'il existe une fusion des deux entités :

> *« Notre seule patrie était celle qu'il avait construite à son image et à sa ressemblance avec l'espace modifié et le temps corrigé par les dessins de sa volonté absolue, celle qu'il avait reconstituée depuis les origines de la plus incertaine de sa mémoire tandis qu'il est dans cette maison de famille ou jamais un être heureux n'avait dormi, jetait du maïs aux poules qui picoraient autour de son hamac et exaspérait les domestiques par ses ordres contradictoires apportez-moi une limonade avec de la glace qu'il abandonnait intact à portée de la main, enlever cette chaise d'ici et mettez-la là et puis non remettez là où elle était… »*[210]

[208] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op, cit., p.121.
[209] Ibid., p.16.
[210] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche*, cit., p.p.160-161.

Le personnage du général est lié à sa maison de présidence, car elle est à la fois le symbole de sa suprématie et un reflet de sa politique de gouvernement, une politique de nonchalance, qui consiste à considérer avec la même importance des affaires d'Etat et des affaires de ménage.

En effet, la résidence présidentielle est un double du personnage, car les deux partagent les mêmes caractéristiques. De plus, et comme le souligne le narrateur, le dictateur ne sort jamais de la demeure, il en devient, au fil des années, une partie intégrante et indissociable.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, l'espace le plus important est l'Afrique. L'auteur a voulu créer un personnage qui reflète tout le continent. Afin d'être initié à la dictature, Koyaga doit faire un voyage :

> *« Le chasseur novice avant de fréquenter la brousse va à l'école des maîtres chasseurs pour les écouter, les admirer et se faire initier. Vous ne devez, Koyaga, poser aucun acte de chef d'État sans un voyage initiatique, sans vous enquérir de l'art de la périlleuse science de la dictature auprès des maîtres de l'autocratie. Il vous faut au préalable voyager. Rencontrer et écouter les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des chefs d'État des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide »*[211].

Pour Ahmadou Kourouma, Koyaga est à la fois un dictateur africain et tous les dictateurs africains. Le continent est considéré, dans le roman, comme la terre mère des tyrans. Koyaga est alors un homme d'État qui reflète l'image du dictateur du continent africain.

En somme, il nous est possible d'affirmer que le double spatial du personnage se présente comme son reflet et non comme la manifestation d'une pathologie psychologique ou d'une figure mythique. L'espace n'est pas en rigueur de terme le double du personnage dictateur, mais il peut être le double de l'une de ses facettes, à l'image de Syrte et du désert dans *La dernière nuit du Raïs*. En outre, Il peut aussi renvoyer à l'une de ses caractéristiques ou à sa politique de gouvernement à l'image de la maison dans *L'Automne du patriarche*. Enfin, il est possible de souligner que

[211] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op, cit., p.183.

dans certains cas, c'est le personnage dictateur qui reflète l'espace dans lequel il évolue en citant Koyaga qui reflète l'Afrique.

Nous pouvons conclure ce chapitre en affirmant qu'il existe un modèle littéraire du personnage dictateur qui se distingue par des caractéristiques constantes. Suite à une étude de l'être du personnage dictateur, nous avons constaté que le personnage est une représentation fictionalisée de la réalité. Qu'il s'agisse du personnage de Kadhafi, de celui de Koyaga, ou même celui du général, les trois êtres connaissent certaines similitudes dans leurs biographies, ils ont vécu sans père, ils ont un attachement inconditionnel à leurs trois mères respectives et ils ont été marginalisés par la société, ce qui a forgé chez eux une personnalité qui se caractérise par de multiples manifestations de la dualité : identitaire, animale, divine, astrale, spatiale, etc.  Autant de caractéristiques qui littérarisent l’être dictateur et servent à faire de lui un fait littéraire.

## Chapitre 02 : Le personnage dictateur comme sujet d'action

Comment peut-on définir un personnage dictateur ? Est-il le protagoniste ou l'antagoniste de sa propre histoire ? Répond-il aux critères universels du héros ou est-il un antihéros ? Autant de questions qui s'installent lorsqu'il s'agit de délimiter son rôle dans le genre romanesque dont il est le personnage principal.

Dans ce second chapitre, il est question de faire une analyse semio-narrative du personnage dictateur en le considérant comme une unité textuelle. A travers l'étude de ses caractéristiques, de son statut dans le récit, de son programme narratif ainsi que ses différents rôles thématiques, il nous sera possible de délimiter son rôle dans un récit qui le place au centre de ce qui est raconté. Nous oscillerons donc entre théorie et analyse des trois personnages dictateurs au centre de notre étude afin de pouvoir affirmer ou non s'il existe des récurrences textuelles dans leur mise en œuvre et leurs statuts dans les différentes histoires qui les caractérisent.

### 1. Le personnage dans la sémiotique narrative

Contrairement à l'analyse sémiologique du personnage qui le considère comme un signe porteur de sens, l'analyse sémio-narrative se centre sur le rôle et les fonctions qu'il peut assurer dans le récit. Le substantif « personnage » laisse donc place à d'autres concepts, en l'occurrence : *actant, acteur et rôle thématique* qui se manifestent dans différents niveaux de la description du récit :

#### 1.1. L'acteur

Intervenant dans le récit, l'acteur est celui qui participe à sa mise en place et son fonctionnement grâce à un nombre d'actions bien déterminé. Chaque acteur (ou personnage) se voit attribuer un rôle bien précis dans la construction du récit. Ce rôle détermine si l'on peut le qualifier de sujet ou d'adversaire. Si le sujet a pour fonction de réaliser une tache ou une quête bien précise, l'adversaire a pour fonction de s'opposer à lui. Son rôle est alors d l'empêcher d'arriver à ses fins, ce qui constitue, en quelque sorte sa propre quête.

## 1.2. L'actant

L'actant et l'acteur représentent une seule et même unité. Il est cependant important de signaler que l'acteur devient actant lorsque l'on lui prête un regard analytique : « *l'actant est un terme utilisé dans l'analyse de la composante narrative. Ce n'est donc pas une composante du texte, mais une notion construite par l'analyse* »[212].

La divergence entre les deux notions réside dans leur appartenance, l'acteur est une donnée textuelle alors que l'actant est une donnée analytique. L'acteur est actant quand on le perçoit comme un rôle appartenant à l'analyse du récit et non comme un personnage prenant place dans le texte.

En sémiotique chaque acteur peut jouer un ou plusieurs *rôles actanciels.* Greimas les présente au nombre de six :

- Le sujet

  Héros ou personnage central, le sujet est le rôle le plus important qu'un personnage puisse assumer. Il a une *quête* qu'il doit suivre, un objectif qui, une fois réalisé, permettra un changement dans le cours de l'histoire.

- L'objet

  Après le sujet, l'objet est le deuxième rôle le plus important dans les six rôles qui peuvent être assurés par l'acteur. C'est ce que recherche le sujet, ce qu'il a pour mission. L'objet, ou communément désigné comme quête peut être assuré par un personnage ou un élément matériel (comme un objet que le sujet obtiendra à la fin de son aventure) ou immatériel comme la réalisation d'un souhait.

- L'adjuvant

  L'adjuvant est celui qui aide le sujet à réaliser sa quête. Il se présente comme un personnage secondaire apportant un appui au personnage principal. Cet appui peut se présenter sous de multiples formes : morales, matérielles, etc.

[212]Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit, p.77.

- L’opposant

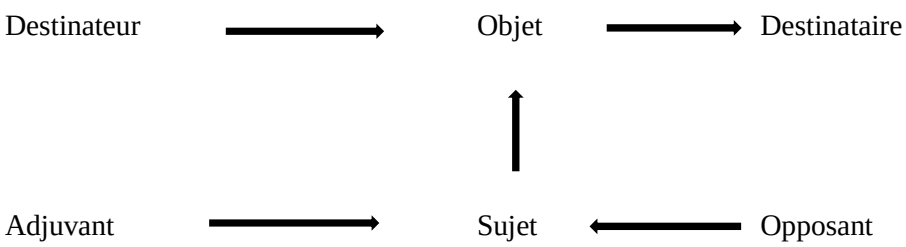
  Si l’adjuvant est l’allié du sujet, l’opposant est son ennemi, il est donc considéré comme son adversaire et son rôle est donc d’entraver l’avancement du sujet afin qu’il ne réalise pas sa quête.
- Le destinateur

  Le destinateur est l’élément ou le personnage qui déclenche la quête du sujet en l’orientant ou en déterminant l’inéluctabilité du changement de la situation qui se trouve à l’encontre de l’équilibre.
- Le destinataire

  Le destinataire est tout personnage auquel profiterait la réalisation de la quête du sujet ; en d’autres termes, ce rôle englobe à la fois le sujet, ses partisans et, dans certains cas, l’objet qui peut être assuré par un personnage.

Les rôles actanciels peuvent être résumés dans un schéma ou un modèle actanciel :

**Fig.9.** Représentation en carré du modèle actantiel de Greimas.




Le schéma actanciel propose de faire montre des différents rôles ainsi que leurs relations qui ont pour but de structurer la narration du récit. Le sujet ou héros est en relation directe avec son objet qui se trouve être la quête qu’il poursuit. L’adjuvant qui aide le sujet est en confrontation avec l’opposant, qui va entraver l’avancement du héros. Enfin, le destinateur est la source du commencement de la quête et le destinataire en est le bénéficiaire.

Bien que les notions d'acteur et d'actant prêtent à confusion, il est nécessaire de mettre l'accent sur la distinction entre les deux termes, d'abord l'acteur est le terme qui se rapproche le plus de la notion de personnage, il se manifeste dans le texte :

> « *Si l'on réserve au terme d'acteur son statut d'unité lexicale du discours. Tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes : a) entité figurative (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b) animé et c) susceptible d'individualisation (concrétisé, dans le cas de certains récits ; surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre), on s'aperçoit que tel acteur est capable d'assumer un ou plusieurs rôles »*[213]

L'actant est une fonction assurée par l'acteur. Ce dernier peut alors, dans un seul récit, assurer une pluralité de rôles actanciels, l'acteur héros peut être sujet destinateur et faire partie des destinataires dans un même *programme narratif*. Citons aussi que certains acteurs peuvent changer de rôles au cours de l'avancement des évènements ; un adjuvant peut, à titre d'exemple, devenir un opposant ou l'inverse. Dans certains cas, s'il advient qu'il y ait un échec du programme narratif ; le sujet n'arrive pas à réaliser sa quête ou meurt, il est remplacé par un autre sujet ou un adjuvant qui va à son tour avoir la même quête. Ce qui élèvera son rôle à celui de sujet.

## 2. Le personnage dictateur : un héros problématique ?

Le roman du dictateur se centre sur le sujet, le personnage principal (le personnage dictateur) qui est le héros du roman. Si l'on se réfère à la définition traditionnelle du terme, un héros est : *« le personnage principal d'une histoire, d'un roman, généralement investi des désirs les plus passionnels, des qualités exemplaires, des rôles les plus valorisants.»*[214]Le héros est accepté comme un personnage central ayant une quête, qui une fois réalisée, aura un impact positif sur lui et sur les personnages qui l'entourent et permettra un retour ou une continuité de

[213]Algirdas-Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970,p.255, cité par Maroua Daroui, *Poétique du roman chez Shan Sa*, thèse de doctorat, directeur de recherche ; professeur Boussaha Hassen, Constantine, université des frères Mentouri, 2018, p.189.

[214] *Le héros problématique et la quête de sens*, URL : https://www.fabula.org/actualites/55899/le-heros-problematique-et-la-quete-du-sens.html, consulté le 23/09/2019.

la stabilité. Il se doit donc d'être porteur de certains principes, certaines qualités en adéquation avec ses actes. A titre d'exemple : un héros se doit de tuer dans certaines conditions, mais il le fait par contrainte, car ses valeurs ne lui permettent pas un acte aussi abominable. C'est au méchant de l'histoire d'assurer le rôle de bourreau.

Le méchant, ou antagoniste, est donc l'opposé du héros. Connu aussi sous le nom d'opposant, le méchant est un personnage qui, si nous reprenons la définition du héros, est généralement investi de désirs cruels, des pires défauts, des rôles les plus dévalorisants. Le méchant est celui qui essaye d'empêcher le héros de réaliser sa quête.

Le lecteur, partageant les valeurs du héros, les vraies valeurs, se penche en sa faveur espérant que ce dernier triomphera sur son opposant, pour Vincent Jouve : « *le repérage des valeurs est… un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet : les enfants ont besoin de savoir qui est le bon et le méchant* »[215]. Le système de valeur est très important dans la dynamique narrative, si le lecteur ne se positionne pas, la mise en intrigue par suspense ou par curiosité se trouveront bouleversées. Il est donc essentiel de savoir qui est le bon et qui est le méchant. Toutefois, chaque personnage est unique et suit un développement qui lui est propre, ce qui pourrait engendrer le changement de son statut, un méchant peut devenir adjuvant ou même héros dans certains cas. S'il y a un changement de statut, le lecteur imprégné des mêmes valeurs changera son positionnement par rapport au personnage qui gagnera alors sa sympathie.

Si le héros est considéré comme un modèle porteur de vraies valeurs et le méchant comme un contre-modèle, comment peut-on qualifier un méchant partageant les valeurs d'un lecteur ou même un héros qui s'éloigne du modèle en question ? La critique littéraire qualifie ce genre de personnage comme étant *un personnage problématique* ou *un héros problématique.*

Le héros problématique est certes le personnage principal de l'histoire, mais il ne partage indubitablement pas les mêmes valeurs que le héros classique. De par sa

[215] Vincent Jouve. *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p.10.

quête de sens, il s'éloigne totalement des représentations initiales, ce qui peut engendrer un bouleversement du repérage des valeurs.

### 3. Le personnage dictateur : antagoniste de sa propre histoire

Le personnage dictateur s'apparente davantage à un méchant qu'à un héros. Il est celui qui ordonne les meurtres et en commet certains de ses propres mains à l'image de Koyaga, le personnage principal du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* qui tue sans état d'âme afin d'arriver à ses fins et éliminer tous ses concurrents. Il est aussi le violeur des femmes à l'image de Kadhafi dans *La dernière nuit du Raïs* et du président dans *L'automne du patriarche* : le premier séquestrant et violant les femmes à sa guise, et le second sautant sur d'autres tel un animal, n'ayant de moteur que ses pulsions sexuelles. Les trois personnages sont donc crayonnés comme étant les méchants de leurs propres histoires, portant en eux toutes les caractéristiques de l'opposant à savoir : soif de pouvoir absolu, cruauté, aliénation… Pour illustrer nos propos, nous citons l'exemple du président qui, après avoir été trahi par l'un de ses généraux, finit par le faire cuire et le donner à manger à ses invités pour faire de lui un exemple :

> « *Puis quand il y eut dans chaque assiette une part de ministre de la défense farci aux pignons et aux herbes, il donna l'ordre de commencer, bon appétit messieurs*» [216]

Un autre exemple serait illustratif, celui de Koyaga qui immacule ses victimes et met leurs sexes dans leurs bouches afin que leurs esprits ne puissent pas le hanter après leur mort. En outre, le personnage de Kadhafi laisse place à sa cruauté pour se venger du père de Faten (élément déjà mentionné lors des précédents chapitres).

Ces différents exemples puisés des trois romans montrent que le personnage dictateur ne peut être considéré comme un héros romanesque classique de par le fait qu'il ne réponde pas aux mêmes caractéristiques du héros.

[216] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche*, op. cit., p.120.

## 4. Le programme narratif et son échec dans le roman du dictateur

### 4.1. Le programme narratif et ses phases

Défini comme : *« un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire et d'un énoncé d'état »*[217], Le programme narratif permet d'étudier le personnage comme un acteur visant à réaliser une action.

Le programme narratif est un modèle sémiotique qui permet de : « *déceler les valeurs qui animent le sujet à travers le choix de l'objet, les moyens mis en œuvre pour l'obtenir et les déterminations à l'origine de la quête »*[218].

Pour ce faire, le personnage doit passer par un certain nombre d'étapes successives et complémentaires qui, par leur conjonction, constituent son programme narratif.

*La manipulation* est la première phase. Elle est le déclenchement de la quête du sujet et : « *suppose un destinateur cherchant à transmettre au sujet de la quête un vouloir-faire ou un devoir-faire »*[219]. Le destinateur, ou manipulateur, dans ce cas, peut être un autre personnage qui influence le sujet ou peut se présenter comme une idée, un principe, un désir, etc.

La phase de *manipulation,* étant l'étape de la : *« mise en route d'un programme narratif »*[220], est aussi celle de la mise en place des valeurs et de normes qui sont à l'origine de l'action. A cet effet Jouve pose que :

*« La manipulation est donc la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise au jour permet de savoir ce qui motive le personnage, quels sont les individus ou les normes qui le font agir, et quelles sont les stratégies dont on a usé pour le convaincre. »*[221]

Si la manipulation est la phase de la présentation des motifs de la volonté de l'accomplissement de l'action, la deuxième phase, qui est *la compétence*, est celle de l'acquisition d'un ensemble de capacités qui sont nécessaires à l'accomplissement de l'action. Le personnage est appelé à acquérir un devoir-faire, un vouloir-faire, un

[217] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op. cit., p.80.
[218] Ibid.
[219] Ibid.
[220] Jean-Claude Giroux, Louis Panier, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1988, p. 53.
[221] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op. cit., p.80.

pouvoir-faire et un savoir-faire afin de pouvoir réaliser l'action. Ces quatre éléments sont essentiels pour la troisième phase, la performance :

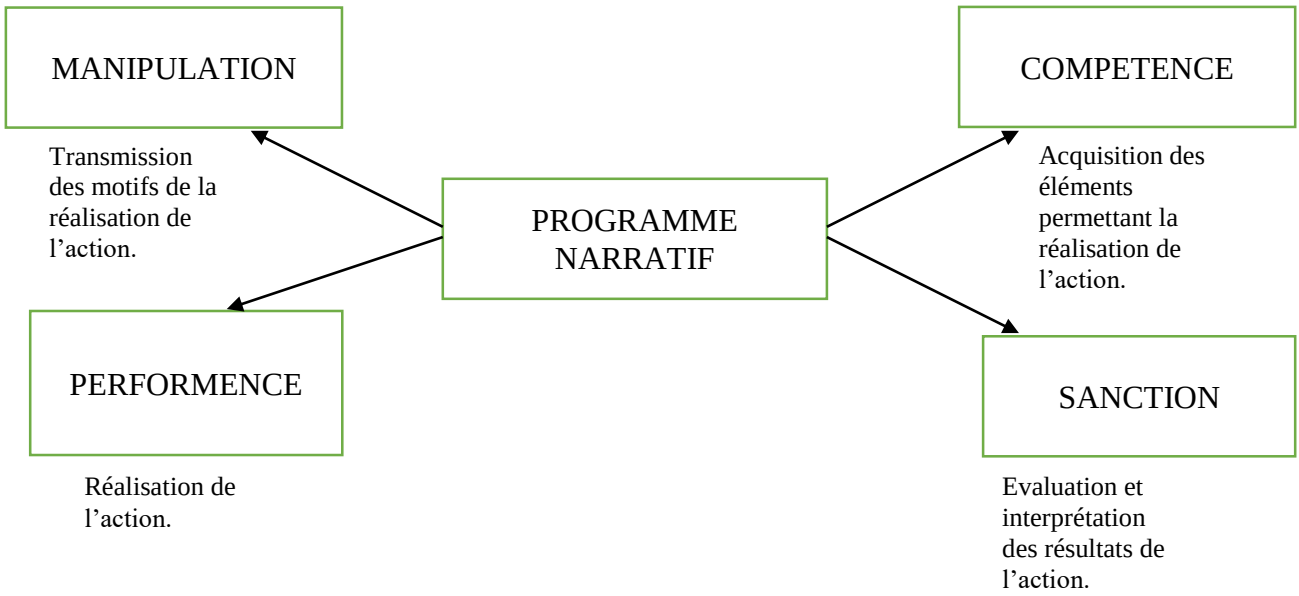
> « *On appelle compétence les conditions nécessaires à la réalisation de la performance pour autant qu'elles sont rapportées au sujet opérateur. (…) on peut ramener la compétence du sujet opérateur à quatre éléments : le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire, le savoir-faire. S'il réalise la performance, le sujet opérateur doit nécessairement être muni de certains éléments de compétence* »[222].

*La performance* est la phase de l'accomplissement de l'action : « *dans quelle mesure le pouvoir et le savoir du personnage se réalisent-ils dans des actes concrets ? »*[223]. Elle est la mise en œuvre des quatre éléments acquis durant la phase de la compétence.

*La sanction* est la dernière phase du programme narratif. Elle est : *« la phase de clôture ou l'action est interprétée et évaluée »*[224]. Elle permet de vérifier si les résultats de la quête sont concluants, s'il y a une réussite ou un échec en fonction des valeurs réalisées et de leur comparaison avec les valeurs initiales mises en place durant la phase de manipulation.

[222] Jean-Claude Giroux, Louis Panier, *Analyse sémiotique des textes*, op.cit., p. 17,
[223] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.81.
[224] Ibid.

**Fig.10.** Schéma du programme narratif selon Greimas[225].




Les trois personnages que nous avons choisis sont, comme nous l'avons déjà mentionné, des personnages dictateurs qui partagent des similitudes quant à leur être et leur importance hiérarchique dans les trois romans. Les programmes narratifs mis en œuvre par les trois romanciers diffèrent selon le contexte sociohistorique de la narration des histoires, ainsi que les valeurs véhiculées par les différents personnages dictateurs.

Dans l'œuvre de Kourouma, nous observons une réussite du programme narratif du personnage de Koyaga qui véhicule des valeurs culturelles et idéologiques qui sont l'appartenance ethnique, et le fétichisme et le pouvoir.

Dans l'œuvre de Khadra, nous constatons d'abord une réussite du premier programme narratif (prise de pouvoir) et un échec du deuxième programme narratif (perte du pouvoir) du personnage de Kadhafi qui véhicule une valeur politique, idéologique et historique, celle du pouvoir absolu.

Dans le roman de Marquez, le programme narratif est voué à un échec certain, car dès le début de l'œuvre, le narrateur raconte la découverte du corps du protagoniste anonyme qui véhicule aussi la valeur du pouvoir absolu.

[225] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p.81.

## 4.2. Réussite et échec des programmes narratifs de Koyaga

Le personnage de Koyaga est présenté comme un homme de grand courage, destiné à réaliser de grandes choses dans sa vie. Sa quête de pouvoir se manifeste suite à sa marginalisation sociale et son emprisonnement dans la cellule qui avait été auparavant la dernière demeure de son père. Koyaga décide de tuer le président afin de prendre le pouvoir. Ayant déjà un passé de militaire et de chasseur aguerri, le personnage dispose des compétences adéquates à la réalisation de son action et remplit les quatre critères qui permettent la performance :

- **Le vouloir-faire**

Son envie de tuer le président suite à son emprisonnement et à sa marginalisation sociale :

> *« Koyaga et ses collègues postulèrent pour des emplois réservés. Ces emplois étaient attribués à ceux qui avaient participé à la résistance, ceux qui avaient lutté contre le colonisateur mais non à des mercenaires paléos. Les rapatriés d'Algérie devaient retourner à la terre au village ou vivre comme chômeurs dans les villes »*[226]

Ce passage témoigne de la marginalisation dont souffrent Koyaga et ses compagnons d'armes, qui sont considérés comme des mercenaires qui n'ouvrent plus accès à aucun privilège dans la politique menée par le président Fricassa Santos :

> *« Koyaga et les demi-solde avaient compris et trouvé justifiable l'ostracisme que le Président leur opposait. Ils avaient décidé de renoncer à leur intégration dans l'armée nationale mais pas leurs pécules. Ils continuaient à solliciter une rencontre avec le chef d'Etat et réclamer leurs pécules »*[227].

- **Le devoir-faire**

La décision de tuer le Fricassa Santos vient à l'esprit de Koyaga durant son incarcération. Il se doit de tuer, car il est à l'origine de sa marginalisation sociale. Le

[226] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.p.78-79.
[227] Ibid., p.79.

devoir faire du personnage est aussi expliqué dans le roman par la notion de destin : *« je veux qu'il soit aux fers dans la prison centrale avant le coucher du soleil. Sinon, Koyaga et ses camarades, cette nuit, tenteront un coup. Cette nuit est une nuit fatale. Il me tuera ou je le tuerai avant le coucher du jour. C'est écrit dans nos deux destins »*[228] . La confrontation des deux hommes devient une fatalité, elle est alors inévitable.

- **Le savoir-faire**

Son expérience de chasseur et de militaire et ses pouvoirs magiques qui lui sont transmis par sa mère et un autre marabout :

> *« Koyaga avait pu rencontrer et discuter avec la maman, la magicienne, et le marabout Bokano. Koyaga avait pu tranquillement faire part au marabout et à la magicienne de sa décision d'assassiner le Président. Le marabout et la maman avaient pu tout tranquillement lui fabriquer tous les talismans…Koyaga avait eu le temps de se couvrir de tous les talismans. En bref, Koyaga avait pu se préparer, bien préparer magiquement »*[229].

Comme nous l'avons déjà précisé, la magie prend une grande importance dans le roman d'Ahmadou Kourouma. La bataille entre les deux ennemis se fait sur les deux fronts, à la fois militaire avec le coup d'Etat et la prise de la maison présidentielle, mais aussi sur le front magique, car Koyaga et le Président sont présentés comme deux grands sorciers.

- **Le pouvoir-faire :**

Koyaga est appelé à surpasser son adversaire et le battre afin de prendre sa place. La confrontation se fait sous forme de coup d'Etat mené par le personnage principal, mais aussi sous forme de duel magique entre les deux personnages. Ayant déjà pris contact avec un ensemble de tirailleurs pour l'attaque du palais présidentiel et reçu ses talismans de la part de sa mère et du marabout, Koyaga est dans la capacité d'entreprendre sa mission.

---

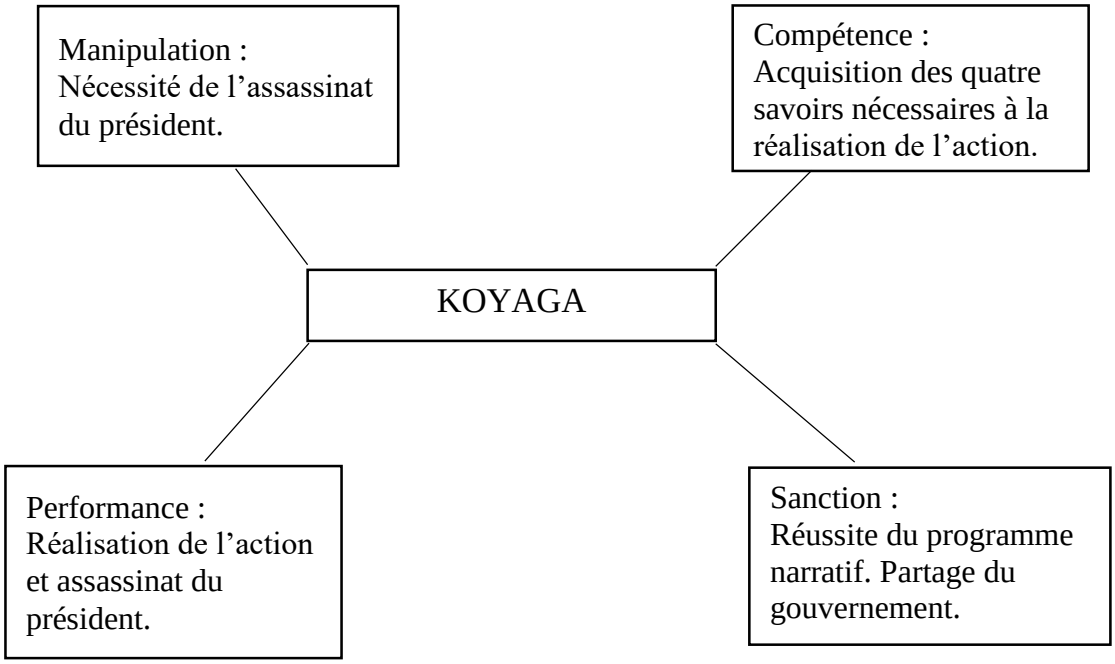
[228] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit, p. 88.
[229] Ibid., p.p. 88- 89.

Les quatre éléments de la compétence étant présents, la performance, qui est la prise du palais présidentiel et l'assassinat Fricassa Santos se réalisent :

> *« Koyaga accourt et, avant que le président atteigne la grille, il décroche de son arc une flèche de bambou agencée au bout d'un ergot de coq empoisonné… la flèche se fixe dans l'épaule droite… le grand initié fricassa s'écroule et râle. Un soldat l'achève d'une rafale »*[230].

La sanction fait montre de la réussite du programme narratif du personnage de Koyaga qui ne réussit pas d'emblée à prendre le pouvoir après la mort du président, mais qui partage le gouvernement avec quatre autres chefs. Il est important de souligner que pour ce personnage, il peut y avoir plusieurs programmes narratifs avec plusieurs quêtes bien déterminées : assassinat, fuites, prise de pouvoir, etc. Nous nous sommes davantage penché sur l'assassinat du président, car c'est à partir de la réalisation de cette action que le personnage déclenche sa quête principale qui est la prise de pouvoir.

**Fig.11.** Schéma représentant le programme narratif du personnage de Koyaga.




[230] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.100.

Bien qu'il y eut une multitude de rebondissements avant, durant et après la prise de pouvoir du personnage dictateur, il est arrivé à ses fins et a pu gouverner son pays. À l'image de la figure classique du dictateur, Koyaga a miraculeusement échappé à la mort à maintes reprises grâce aux forces occultes dont il bénéficie. Cela témoigne qu'il a encore des compétences et que son pouvoir-faire n'a pas disparu. Cependant, à cause de sa politique de gouvernement, il finit par perdre son savoir-faire. Dans cette nouvelle quête qui consiste à garder son statut de chef d'Etat. Il finit par échouer, car plusieurs de ses adjuvants changent de statuts et deviennent des opposants en le trahissant et en orchestrant plusieurs tentatives d'assassinat à son encontre.

Pour ses Trente ans de gouvernement, Koyga organise une fête où les dépenses d'argent ne sont pas moindres, cet événement marque le commencement de sa déchéance. Le pays croule dans les dettes, ce qui pousse le peuple à entrer dans une révolution qui a pour but de faire chuter le régime dictateur, mais Koyaga arrive à reprendre le pouvoir et échappe même à une nouvelle tentative d'assassinat. Or, il ne bénéficie plus de son pouvoir faire qu'il perd avec la météorite de sa mère et le coran du marabout, des objets qui garantissaient sa réussite et sa protection.

À l'exipit du roman, il est obligé de faire un retour aux sources afin d'entamer la geste purificatoire du chasseur. Nous soulignons l'échec de sa quête de maintien du pouvoir, car il finit progressivement par perdre le contrôle total de son pays. Or, contrairement aux deux autres personnages qui finissent par faire face à la mort, Koyaga ne meurt pas et n'échoue pas complétement. Nous pouvons alors conclure que l'échec du programme narratif de Koyaga est à relier à son incapacité à garder un contrôle total sur son pays et non à sa mort.

### 4.3. L'échec du programme narratif de Kadhafi

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le deuxième chapitre de la première partie, *La dernière nuit du Raïs* est un roman à deux intrigues : une première se centrant sur la jeunesse de Kadhafi, et une seconde dont le cheminement narratif, est exclusivement dédié à la dernière nuit du chef d'Etat.

En nous référant à ce constat, il nous est possible d'entrevoir deux programmes narratifs, pour le personnage principal : le premier, dont la quête principale est la prise de pouvoir et qui se conclut par une réussite et le second, dont la quête principale, est la survie et le maintien du pouvoir et qui se solde par un échec. Nous avons choisi de nous centrer sur l'analyse du second programme narratif car selon nous, il fait partie de l'intrigue centrale du roman, à savoir celle qui résume la dernière nuit du personnage principal.

*La dernière nuit du Raïs* se présente comme un récit biographique fictionnalisé qui retrace la vie de l'ancien chef d'Etat à la première personne du singulier. Dès les premières pages du roman, le lecteur est plongé dans une atmosphère chaotique où le personnage dictateur est obligé de se cacher dans une école désaffectée.

Kadhafi, narrateur autodiégétique, raconte son histoire, ses réussites, ses échecs mais aussi ses derniers instants. La phase de la manipulation est présentée de manière sous-jacente. Le personnage a dès le début de l'œuvre, un objectif bien précis, celui de quitter Syrte afin de se diriger vers le sud pour y mener la résistance contre les i*nsurgés*, accompagné de ses fils Moutassim et Seif el-islam :

> *« Seif el-islam est trop loin au sud. Nous devons évacuer Syrte le plus vite possible. De cette façon, nous aurons une chance de gagner Sebha, totalement abandonnée par les insurgés, pour nous réorganiser et, avec l'appui de Seif, prendre en assaut Misrata. Les tribus du sud nous sont restées fidèles »*[231].

C'est dans la phase de la compétence que le programme narratif du personnage de Kadhafi connaît l'échec. Le personnage, représentant le symbole du déclin du pouvoir, ne peut acquérir les quatre compétences requises pour la réalisation de la performance. Cet échec s'observe notamment dans l'absence du pouvoir-faire et du vouloir-faire.

[231] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, cit., p. 36.

- **Le pouvoir-faire**

Le personnage de Kadhafi est dans l'incapacité d'entreprendre une action militaire afin de repousser les forces ennemies. Ne disposant que de quelques véhicules, Il ne peut percer les lignes ennemies et se trouve donc : *« à la merci des embuscades et des raides aériens »* [232]

L'absence du pouvoir-faire est une première étape qui mène à l'échec du programme narratif. Kadhafi devient alors le symbole d'un régime politique en déclin, un homme qui s'accroche à l'image de son passé où il connaissait une pleine puissance. Un passé où son pouvoir faire n'avait aucune limite et où il gouvernait telle une divinité sur terre.

> *« J'ai honte du gibier que je suis devenu, moi, Mouammar Kadhafi, la bête noire des tout-puissants ; j'ai honte d'avoir fui devant des morveux et couru comme un forcené à travers les champs ; j'ai honte d'être réduit à me cacher dans une canalisation, moi qui tapais du poing sur un pupitre de l'ONU pour mettre en garde les présidents et les rois »*[233].

Ce passage présente deux facettes du personnage ; la première, celle du passé qui représente la puissance et le pouvoir absolu et la seconde, qui au contraire, montre un homme sans ressource amené à fuir pour pouvoir survivre.

- **Le vouloir-faire**

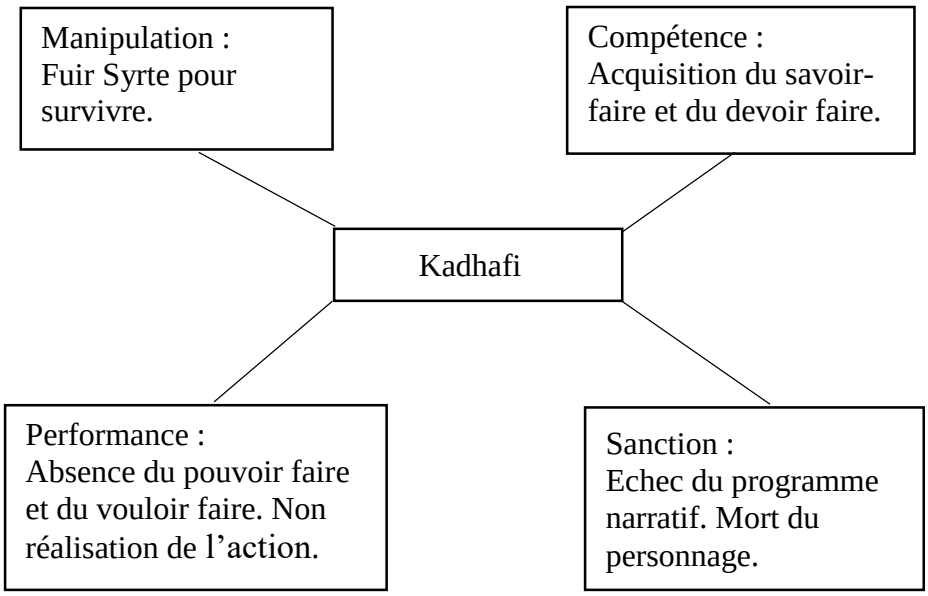
Contrairement à l'image crayonnée dans certains passages du récit (l'image de l'homme qui ne cesse de se battre pour survivre), Le personnage de Kadhafi perd son envie de survie au fil de l'avancement du récit. Il accepte la mort et s'éloigne davantage de sa quête. Cette perte du vouloir-faire est une conséquence de l'absence de son pouvoir-faire. Le personnage, sachant d'emblée qu'il lui est impossible de fuir et qu'il a tout perdu, se rend à l'évidence et perd sa volonté de survie :

[232] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, cit., p.169.
[233] Ibid ., p.191.

*« J'ai exigé de la mort ce que la vie menace de me prendre : mon honneur, ma légitimité de souverain, mon courage d'homme libre. J'étais prêt à mourir en héros pour que ma légende soit sauve… Il n'y a pas de honte à être vaincu. La défaite a son mérite ; elle est la preuve que l'on s'est battu… »*[234].

Affrontant la mort en la considérant comme une consécration d'une vie glorieuse qu'était la sienne, le personnage de Kadhafi, privé du pouvoir-faire et du vouloir-faire n'arrive pas à réaliser sa performance. Ce qui fait montre de l'échec de son programme narratif qui se clôture par une sanction attendue par le lecteur. Celle de la mort. Le personnage principal n'arrive pas à réaliser son action et meurt dans d'atroces souffrances en acceptant son destin : *« un coup de feu part. A bout portant. Il est pour moi. Mon coup de grâce. Le Seigneur a décidé d'écourter mon tourment »*[235].

**Fig.12.** Schéma représentant le programme narratif du personnage de Kadhafi.




## 4.4. Echec du programme narratif du personnage du président

Dans *L'automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez, le récit commence par la découverte du corps du personnage principal « le président ». Dès l'incipit du

[234] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, cit., p. 154.
[235] Ibid., p.205.

roman, la narration montre à travers la mort du personnage principal que son programme narratif est en échec.

Le président est présenté comme un dictateur qui règne sur son pays depuis une centaine d'années. Il est obnubilé par son image de président auprès de son peuple. Ayant déjà acquis le pouvoir grâce à l'appui des forces armées anglaises et étant d'ores et déjà souverain incontestable de son pays, le personnage du président, bien qu'il soit dictateur, a pour objectif de se faire aimer par son peuple et vit dans l'illusion de son adoration pour lui :

> *« Viva. crièrent ceux qui entravèrent les pattes des chevaux et bloquèrent la voiture pour serrer la main du pouvoir, une manœuvre si efficace et si imprévue qu'il avait à peine eu le temps d'écarter le bras armé de l'aide de camp en le blâmant d'une voix tendue , ne faites pas le con, lieutenant, laissez les m'aimer, si exalté par cet élan d'amour et par d'autres semblables les jours suivants que le général Rodrigo de Aguilar avait eu beaucoup de mal à lui enlever de la cervelle cette maudite idée de se promener dans un carrosse découvert pour que les patriotes de la patrie puissent me voir en entier»* [236]

La manipulation se réalise grâce à la rencontre entre le personnage principal et son double Patricio Argones. Ce dernier va substituer le personnage principal dans ses apparitions publiques. Le président, qui est témoin de l'affection que porte le peuple à son double, va se persuader qu'il doit se faire aimer de tous afin de répondre à une image assez paradoxale du pouvoir, celle d'un dictateur adulé par son peuple.

Hormis l'envie d'adoration du personnage principal, une autre quête se dessine parallèlement, celle de la survie. En effet, le dictateur étant déjà à un âge assez avancé et imprécis, ressent l'envie perpétuelle de vivre et d'échapper à la mort. Ce qui fait naître chez lui une obsession, celle du pouvoir absolu. En cherchant à se protéger, le personnage adopte un comportement s'apparentant à la paranoïa vis-à-vis de ses hommes qu'il considère comme ses ennemis naturels :

---

[236] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche,* op. cit., p.18.

*« Et lui disposât de plus de temps pour s'occuper des forces armées avec la même vigilance qu'au début de son mandat, non que les forces armées fussent les piliers de son régime, comme nous en étions tous, mais parce qu'elles étaient au contraire son ennemi naturel le plus redoutable, aussi faisait-il croire à quelques officiers que d'autres officiers, les surveiller, Il brouillait leurs destins pour les empêcher de comploter »* [237]

À l'image du personnage de Kadhafi, le programme narratif du personnage du président est en échec dans la phase de compétences, car ce dernier perd son vouloir-faire au fur et à mesure du déroulement des évènements. Autre compétence qui ne peut être acquise, est le savoir-faire, car le personnage, bien qu'obsédé par son envie d'être aimé, adopte un comportement en contradiction avec ses objectifs. Un comportement qui le dessine comme un dictateur sanguinaire.

- **La perte du vouloir-faire**

Dès le début de l'histoire, on remarque, de manière très limpide, que le personnage est farouchement attaché à sa vie, qu'il surveille même son armée pour se prévenir des coups d'État et n'hésite pas à se faire remplacer par un double pour ne pas se faire assassiner.

Les multiples tentatives d'assassinat dont il échappe font accroître son envie de survivre, ce qui le pousse à être plus vigilant en se méfiant alors des personnes qui lui sont les plus proches. À cet effet, il assassine son plus vieil ami, le général Aguilar.

La perte de son vouloir-faire se fait sentir suite à la mort de sa mère, de sa femme et de son seul fils légitime, ce qui le plonge dans les tourments de la solitude :

*« Personne ne l'avait aperçu en public depuis la mort atroce de Leticia Nazareno où il était resté seul dans cette maison sans âme tandis que les affaires courantes de l'Etat continuaient de se régler seules et seulement dans l'inertie de son pouvoir immense et si ancien »*[238].

Ou encore : `

[237] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche,* op. cit., p.16.
[238] Ibid.,p.121.

*« La maison de solitude où il vivait lui, où il se demandait dans le feu de la rage couché à plat ventre sur le sol merde alors où t'es-tu fourrée, maman, dans quel embrouillamini de mangroves ton corps s'est-il donc empêtré, qui chasse les papillons autour de ta tête, soupirait-il, anéanti par la douleur »*[239].

Seul, très vieux et ayant perdu les êtres les plus chers à son cœur, le personnage du président commence à entrevoir la mort après une vie qui a duré plus d'un siècle et demi et un règne centenaire.

La vieillesse est une cause majeure dans la perte du vouloir-faire. Le personnage est rattrapé par le poids de ses années :

*« Il se réveilla, la rage le congestionnait dans ce bassin corrompu de ma honte sur lequel flottaient les lotus aromatiques de l'origan et de la mauve, les jeunes fleurs tombées de l'oranger, les tortues mises en joie par la nouveauté de cette traînée de tendre caca doré de mon général sur l'eau parfumée, quel bordel, mais lui avait survécu à cette infamie de l'âge et à tant d'autres…Personne ne devait le voir errer dans la maison vide durant des jours et des nuits la tête enveloppée dans des chiffons imbibés d'alcool, gémir de désespoir, tourné vers les murs, écœuré par les potions contre la toux, affolé par une migraine insupportable dont il ne parla jamais à personne »*[240].

L'auteur crayonne un personnage n'ayant plus de contrôle sur son propre corps à cause de la vieillesse. Le personnage du président, par fierté, décide d'endurer seul cette épreuve afin que personne ne puisse être témoin de sa décrépitude. Il sait cependant que sa fin est proche, et que malgré son statut, il ne pourra échapper ni à la vieillesse ni à la mort. Cette constatation lui fait perdre son vouloir-faire.

- **Une absence totale de savoir-faire**

Le personnage du président est présenté comme un dictateur typique qui règne sur son pays avec une main de fer. Malgré son envie d'être aimé par son peuple et les

[239] Gabriel Garcia Marquez, L'Automne du patriarche, op. cit., p.130.
[240] Ibid., p.248.

multiples miracles qu'on lui attribue dans la diégèse, le dictateur gouverne son pays avec passivité en le laissant sombrer dans la pauvreté et le chaos.

Outre sa politique, il ne se montre que très rarement en public, cette situation fait naître un questionnement qui se répète à plusieurs reprises dans le roman. Existe-il vraiment ? Ce questionnement devient une source de révolte du peuple qui n'accepte plus la soumission et la pauvreté et qui se rebelle.

Le dictateur adoptant une politique contraire à ses objectifs devient la cible de plusieurs attentats. Le plus marquant est celui où le peuple le croit mort et festoie au lieu d'être en deuil :

> *« Il vit plus d'infamie et d'ingratitude que celle jamais vues et pleurées par mes yeux depuis ma naissance, maman, il vit ses veuves joyeuses qui abandonnaient la maison par les portes de service en traînant au bout d'une corde les vaches de mes étables, en emportant les meubles du gouvernement, les pots de miel de tes ruches, maman… Il vit ses bâtards faire un joyeux orchestre avec la batterie de cuisine, le trésor des cristaux et les couverts des banquets à tralala en chantant et braillant comme des énergumènes mon papa est mort, vive la liberté, il vit le brasier allumé sur la Place d'Armes pour brûler les portraits officiels et les lithos de calendrier qu'on trouvait partout et à toute heure depuis le début de son régime »*[241]

La rage immense du dictateur face à ce constat le transforme en dictateur sanguinaire n'ayant de pitié pour personne, ne se souciant plus de son image auprès de son peuple, il donne alors l'ordre de massacrer tous ceux qui se réjouissaient de sa mort et en particulier, ce qui habitaient son domaine :

> *« Son ordre féroce que personne ne sorte vivant de ce conciliabule de la trahison, ils balayèrent de leurs rafales de mitrailleuse ceux qui tentaient de fuir par la porte principale, ils chassèrent comme des oiseaux ce qui se laissaient choir par les fenêtres, ils étripèrent avec des grenades au*

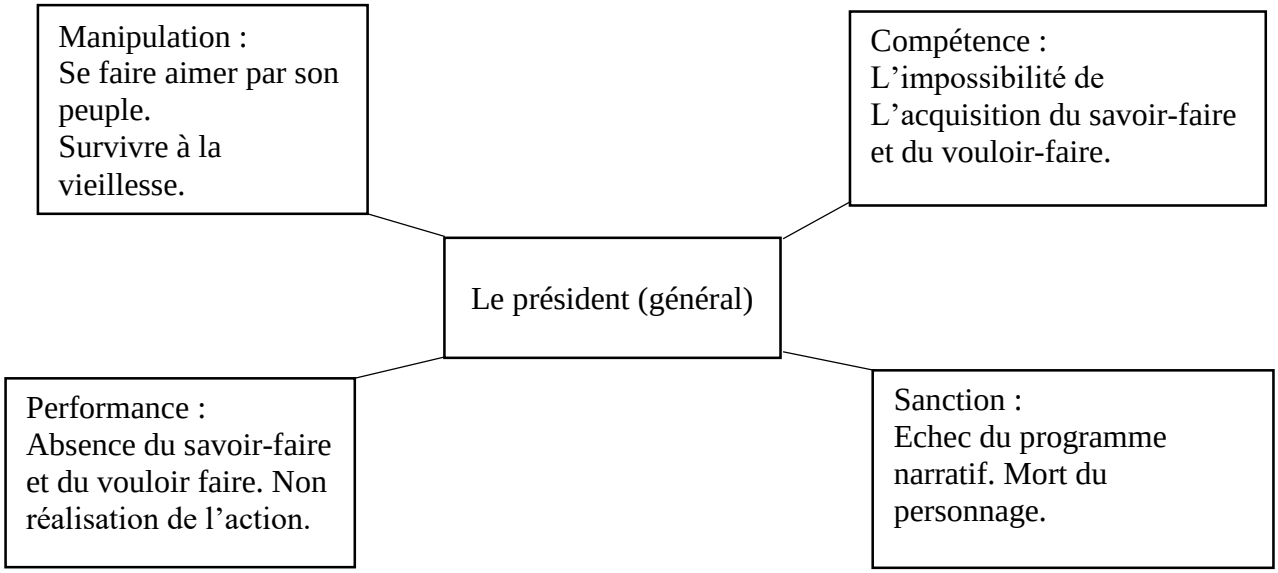
[241] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche,* op. cit., p.32.

*phosphore ceux qui parvenaient à sortir de la souricière pour se réfugier dans des maisons voisines »*[242]

La perte successive du vouloir faire et l'absence totale du savoir-faire mènent le personnage à perdre à la fois son envie d'être aimé, mais aussi celle de survivre. Le manque de ces deux éléments essentiels de la compétence entrave la performance qui ne peut avoir lieu et mène directement à la sanction. Elle aboutit avec une mort misérable du dictateur se noyant dans une décrépitude des plus notables :

*« il se sut abhorré par ceux qui l'aimaient le plus… personne ne nous aime soupira-t-il, en passant la tête dans l'ancienne chambre de l'oiselière exsangue peintre de loriots Benedicion Alvarado au corps semé de vert de gris, bonne mort ; maman, lui dit-il, bonne mort fiston, lui répondit elle dans la crypte. »*[243].

**Fig.13.** Schéma représentant le programme narratif du personnage du général.




## 5. rôle thématique du personnage dictateur

Troisième concept renvoyant au personnage, le rôle thématique intervient dans la composante sémantique et thématique de la grammaire du récit. Il montre que chaque personnage a *un rôle figuratif*, qu'il est donc porteur de sens, qu'il renvoie à un thème

[242] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche,* op. cit., p.34.
[243] Ibid., p.252.

bien précis. Ce qui permet une classification sociale ou psychologique de l'acteur. *« Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs »*[244].

Le rôle thématique est un élément important dans la compréhension du roman, il permet de délimiter les thèmes principaux traités dans le roman à travers une juxtaposition des éléments sémantiques véhiculés par les personnages. Les rôles thématiques les plus importants, quant à la compréhension du roman, sont les plus à retenir en raison de leur impact direct sur l'intrigue et la construction des personnages principaux. Ces rôles participent à la mise en place de ce que Philipe Hamon désigne comme des *axes préférentiels.*

Les axes préférentiels sont des thèmes (principaux) ayant une influence directe sur la construction psychologique des personnages essentiels. Ils permettent de faire montre des rôles thématiques assurés par le personnage : *« Si l'axe préférentiel est celui du sexe, les personnages se présenteront à travers les rôles thématiques de sexué ou d'asexué, d'homme ou de femme, d'hétérosexuel ou d'homosexuel. »*[245]. Cet exemple cité par Vincent Jouve fait part de l'influence des axes préférentiels sur la construction des personnages.

Dans le roman du dictateur, il existe une pluralité de thèmes véhiculés par les personnages principaux. Cependant, les deux rôles thématiques majeurs, assurés par les personnages au centre de notre étude, sont la mort et le pouvoir absolu.

## 5.1. La mort dans le roman du dictateur

La mort est un thème qui prend une place prépondérante dans le roman du dictateur. Dans notre corpus, à savoir les trois romans, elle est omniprésente et accompagne les personnages principaux du début jusqu'à la fin du récit. En effet, cette thématique se manifeste à travers plusieurs axes préférentiels tels que la vieillesse et la maladie dans le roman de Garcia Marquez, l'assassinat dans le roman de Kourouma et la guerre dans le roman de Yasmina Khadra. Il est cependant

[244] Vincent Jouve, *Poétique du roman*,op. cit., p.78.
[245] Ibid., p.79.

intéressant de noter que les personnages qui représentent le mieux cette thématique sont les personnages principaux des trois romans, les personnages dictateurs.

### 5.1.1. Le personnage dictateur et la mort

Si l'on accepte le personnage dictateur comme rôle thématique, il véhicule une pluralité de thèmes : la dictature, le double, le fait divin que nous avons abordés dans le premier chapitre de cette deuxième partie. Il est important de souligner que le personnage dictateur est, dans les trois romans, souvent associé à la mort.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, le personnage de Mouammar l'évoque comme étant une finalité, un but. Il l'accepte, l'embrasse et fait d'elle l'un des fils conducteurs du roman. Elle représente aussi la fin, l'aboutissement ultime de tout le récit et devient un procédé d'écriture, car elle permet à l'auteur de mieux dessiner son personnage, Mouammar, lui-même, représente la mort dans certains passages du roman.

A certains moments, il ne la comprend pas et la refuse, dans d'autres, il la cherche et veut qu'elle le libère. Elle est une route vers un monde meilleur, mais pour Kadhafi, il lui faut une mort digne de son rang :

> *« Lorsqu'il m'arrivait de songer à la mort, je me voyais m'éteindre sur mon lit de patriarche, entouré de ma famille et de mes plus fidèles sujets. J'imaginais mon corps exposé au palais présidentiel… mon cercueil sur un char drapé d'oriflammes défiler sur les boulevards de Tripoli suivi par des millions de personnes inconsolables. Au cimetière plein à craquer, j'entendais les imams déclamer les sourates les plus bouleversantes… répliquer des centaines de coups de canon afin d'annoncer au monde entier que l'inoubliable Mouammar n'est plus.»*[246].

Si dans certains passages, le personnage embrasse la mort telle une récompense pour tout ce qu'il a pu endurer ou ce qu'il a pu réaliser durant sa période de gouvernement, il est important de citer qu'il en a peur, dans d'autres et qu'il se sent dans une cohabitation constante avec celle-ci. Yasmina Khadra déclare lors

[246] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p. 192.

d'une interview, en parlant de sa muse : *« c'est quelqu'un qui a toujours eu peur, et il cohabitait avec la mort pratiquement toutes les nuits. Il avait le sentiment d'être toujours la cible d'un attentat »*[247]

Dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, la mort se manifeste, en premier, par celle du père du personnage principal. Elle est considérée comme un châtiment pour Tchao, car il n'a pas suivi les traditions de ses ancêtres paléonegrétiques :

> *« Ma fin abominable est le châtiment qui m'est appliqué pour avoir violé le tabou de l'habillement. Les mânes des ancêtres considèrent que ma faute n'est expiable que par la mort, la mort dans les conditions les plus inhumaines. Je le savais; je savais ce qui m'attendait. Je le mérite… »*[248]

La mort est aussi présentée comme un moyen qui mène à l'acquisition du pouvoir. Le personnage Koyaga est un chasseur qui est dans l'obligation d'assassiner ses concourants pour accéder au sommet du gouvernement. Il est aussi important de souligner que, comme le personnage de Kadhafi, Koyaga côtoie et craint la mort. En effet, il en échappe à plusieurs reprises durant son épopée et survit à quatre tentatives d'assassinat.

C'est dans le roman de Gabriel Garcia Marquez que le thème de la mort atteint son paroxysme. En effet, l'incipit du roman s'ouvre par la découverte du corps du personnage alors que sont exipit se clôt par les dernières pensées du dictateur. Le général meurt à deux reprises dans le roman, la première, représentée par son double, qui succombe après un empoisonnement et la seconde, la véritable mort du personnage, qui survient à cause de sa vieillesse. De surcroît, la mort se manifeste à travers l'omniprésence des animaux, notamment le vautour, symbole de changement ou de mort.

Le personnage du général est étroitement lié à la mort, car comme susmentionné, il en échappe à de multiples reprises. Bien que son peuple croit en son immortalité, le personnage est rattrapé par la vieillesse qui est dans le roman, l'étape

[247] Extrait d'une interview donnée par Yasmina khadra sur France 24. Le 22/09/2015.
[248] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.20.

qui précède celle de la mort. La présence de cette dernière est accentuée par sa venue pour prendre la vie du dictateur :

> *« Qui va là, demanda-t-il, ébranlé par la certitude que quelqu'un l'avait appelé durant son sommeil d'un nom qui n'était pas le sien, Nicarno, et par deux fois, Nicarno, quelqu'un qui avait le pouvoir de s'introduire dans sa chambre sans toucher au verrous, car il entrait et sortait à sa guise en traversant les murs, et alors il la vit, c'était la mort mon général, la sienne, vêtue d'une tunique en haillons une tunique de jute de pénitente, avec son croc de bois à la main…il comprit pourquoi elle l'avait appelé Nicarno, Nicarno, car c'est le nom par lequel la mort reconnait chacun d'entre nous à l'instant où nous devons mourir »* [249].

Dans ce passage, la mort se manifeste sous les traits d'un personnage qui prend la parole et qui s'adresse au général en lui montrant qu'il ne peut lui échapper et que malgré sa suprématie et sa longévité, il est destiné à la suivre, car elle est sa fatalité. Une personnification qui élève la mort au-dessus du statut de thématique et qui la transforme en personnage ayant un impact direct sur le déroulement des évènements.

### 5.1.2. Le dictateur ; un représentant de la mort

Dans le roman du dictateur, la mort est une manifestation de la volonté du dictateur. Ce dernier, ne pouvant affirmer sa puissance que par la violence, est dans l'obligation de faire montre d'une sévérité sans égale.

Le personnage de Kadhafi se caractérise par sa rancune envers ceux qui ne le considéraient pas avant qu'il ne prenne le pouvoir. Il se délecte alors par sa vengeance en leur infligeant les peines les plus atroces. A titre d'exemple, nous citons Faten et son père qui furent tués, car ce dernier n'avait accepté sa demande en mariage, considérant alors le personnage, en ce temps-là, comme un homme de bas rang.

De plus, le personnage n'hésite pas à donner l'ordre de tuer ou massacrer n'importe quelle personne qui ose s'opposer à lui. Kadhafi se voit comme une incarnation de la divinité qui a le droit de décider de la vie ou de la mort :

[249] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche*, op. cit., p.253.

*« J'ordonne aux deux soldats :*

- *Emmenez-le droit en enfer.*

*Le traitre tente de résister aux bras qui le ceinturent, se contorsionne, se débat, sa figure décomposée. Je l'entends me supplier en pleurant. Ses lamentations le plongent dans des cris d'épouvante au fur et à mesure qu'ont l'enfonce »*[250]

L'usage de l'expression *« emmenez-le droit en enfer »* symbolise la suprématie du dictateur qui s'accorde un droit divin, celui de prendre la vie mais aussi de décider du sort de sa victime après la mort. L'enfer est le châtiment qui est destiné aux hommes qui ont trahi sa confiance, car ceux qui le trahissent ont trahi leur dieu.

Koyaga, personnage principal dans *En attendant le vote des bêtes sauvages,* doit mettre fin à la vie de plusieurs de ses concurrents. La mort devient une nécessité un rituel de passage pour arriver au statut de grand chef. Qu'il s'agisse de mettre à l'écart des animaux, symboles d'un quelconque pouvoir, ou des hommes, symboles d'une quelconque politique, la mort est la seule issue, car il n'y a qu'elle qui puisse garantir qu'il n'y aura pas une tentative de vengeance :

*« Toute vie humaine porte une force immanente. Une force immanente qui venge le mort en s'attaquant à son tueur. Le tueur peut neutraliser peut neutraliser la force immanente en émasculant la victime.*

*Un dernier soldat avec une dague tranche les tendons, ampute les bras du mort. C'est la mutilation rituelle qui empêche un grand initié de la trempe du président Fricassa Santos de ressusciter. »* [251]

À l'instar des deux autres personnages, celui du général dans *L'automne du patriarche* se caractérise aussi par sa violence et sa soif meurtrière. Pour ce personnage, la mort est un châtiment pour ceux qui ne croient pas en sa divinité et sa supériorité et osent s'opposer à lui. Il est présenté, comme nous l'avons déjà souligné, telle une divinité qui peut faire des miracles et qui, de surcroit, a le droit de vie ou de mort sur ses sujets.

---

[250] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op cit., p. 109.
[251] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.p.100-101.

### 5.1.3. La mort du dictateur ; un symbole de délivrance

Comme nous l'avons déjà susmentionné, le personnage dictateur est foncièrement lié à la thématique de la mort. Il en est le représentant, le décideur et dans certains cas, il est lui-même le bourreau. Il n'en demeure pas moins que le personnage dictateur, en particulier dans les deux romans, à savoir *La dernière nuit du Raïs* et *L'automne du patriarche,* est souvent interpellé par la mort : il la craint et vit dans une peur constante qu'un jour il puisse lui faire face. Elle finit par le rattraper en lui rappelant sa condition d'être humain.

Dans *La dernière nuit du Raïs*, l'auteur consacre un chapitre entier à la description de la mort de son personnage principal et offre une description assez détaillée à la fois sur les circonstances de sa mise à mort par les rebelles, mais aussi sur ses derniers songes et son acceptation de la mort :

> *« Je tombe au ralenti, libéré de mes attaches, soulagé de mes méfaits, délivré de mes remords ; Je renais de mes blessures, neuf comme une âme qui vient de sortir du ventre de sa mère*
>
> *Lentement, les cris s'éteignent les uns après les autres puis les visages puis la lumière du jour. Je me meurs mais mon empreinte demeure pour avoir marqué les consciences. Je suis dessiné à habiter la mémoire des peuples, à surfer sur les âges qui filent à toute vitesse vers l'infini à les jalonner de mon souvenir jusqu' à ce que l'histoire devienne ma pyramide. »* [252]

Bien que l'auteur crayonne une fin atroce à son personnage, il ne manque pas de la présenter comme un élément de délivrance pour ce dernier. Kadhafi accepte sa mort et l'embrasse, l'ayant craint durant toute sa vie, il se rend compte que c'est elle qui vient le délivrer de ses tourments qui le lavent de tous ses péchés.

La mort est aussi perçue comme un passage vers une autre vie ou une sorte de renaissance abstraite. Le personnage principal présente sa mort comme le début de son inscription dans l'Histoire. La mort n'est plus une fin, elle est une étape qui mène le personnage vers un monde meilleur.

---

[252] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p. 205.

Dans *L'automne du patriarche*, le personnage du général vit dans une décrépitude croissante. Malgré son âge très avancé, il sait qu'il ne peut échapper à la mort et perd successivement son envie de vivre à cause de sa vieillesse et des nombreuses maladies qu'il a contractées durant sa longue existence.

Le personnage du président fait face à deux morts ; la première fictive, durant une tentative d'assassinat, et la seconde réelle, qui le prend durant son sommeil. Contrairement à la mort de Kadhafi qui a lieu dans la violence. Celle du dictateur anonyme se fait dans le calme, mais elle n'est pas acceptée par celui qui la subit :

> *« Mais il lui dit non, la mort, ce n'est pas encore son heure, il fallait que ce fût durant son sommeil, dans la pénombre du bureau comme l'annonçaient depuis toujours les eaux prémonitoires des écuelles, alors elle répliqua non, général, c'est ici pieds nues et avec ce linge de miséreux que vous portez »*[253].

Si dans *La dernière nuit du Raïs*, la mort du dictateur est synonyme de délivrance pour Celui-ci, dans *L'automne du patriarche*, elle représente la délivrance du peuple :

> *« L'adieu fugitif d'un gant de satin dans la main anonyme d'un vieillard son destin dont nous ne sûmes jamais qui il fut, ni comment il fut, mais il fut autre chose qu'un bobard de l'imagination, un tyran pour rire qui ne sut jamais où était l'envers et où était l'endroit de cette vie que nous aimions avec une passion insatiable et que vous n'osâtes jamais imaginer craignant d'apprendre ce que nous ne savions que trop qu'elle était difficile éphémère, mais qu'il n'y en avait pas d'autre, général, car nous savions »*[254]

Dans *La dernière nuit du Raïs*, la mort est synonyme de renaissance alors que dans le roman de Marquez, elle est un symbole d'effacement total. Les deux auteurs nous offrent deux morts qui s'opposent à la fois dans les circonstances, mais aussi dans ce qui adviendra par la suite. Kadhafi estime qu'il a marqué l'histoire et qu'il restera à jamais gravé dans les mémoires alors que le général (président) est présenté comme une sorte d'imagination collective, un souvenir dont personne ne peut

[253] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche,* op, cit., p.253.
[254] Ibid., p. 255.

vraiment se rappeler. La mort du personnage dictateur peut être à la fois un symbole de grandeur, mais aussi la prise de conscience de la petitesse du personnage qui, malgré son pouvoir suprême, ne peut que se résigner face à sa condition d'être humain mortel.

## 5.2. Le pouvoir dans le roman du dictateur

Comme nous l'avons déjà cité, la quête principale du personnage dictateur est le pouvoir absolu. Kadhafi, Koyaga et le général se caractérisent par l'envie d'être au sommet de la hiérarchie en ayant un contrôle total sur leurs pays respectifs. Le thème du pouvoir se manifeste dans les trois romans à travers une multitude d'axes préférentiels à l'image du pouvoir politique dictateur, des capacités divines et occultes, mais aussi du pouvoir absolu. En effet chacun des trois personnages représente un ou plusieurs de ces axes. Il est cependant important de souligner que même si les trois personnages bénéficient du pouvoir, ils le subissent aussi comme ils subissent la mort.

### 5.2.1. Le pouvoir divin ou occulte

Au risque d'être redondant par rapport à notre analyse de l'être du dictateur et à la constante de la dualité, nous n'aborderons que les grandes lignes de la manifestation de ce pouvoir chez les trois personnages.

Kadhafi, personnage principal de *La dernière nuit du Raïs*, se voit comme un prophète doté d'une mission messianique, celle de guider son peuple. Pour lui, il n'a rien à envier aux figures des différentes religions hébraïques telles que Moïse et Jésus. À leur image, il est béni est protégé par Dieu, et il a leur statut : *« Ma place est au paradis, aux côtés des prophètes, entouré d'anges et de houris »*[255]

Dans *L'Automne du patriarche*, la comparaison entre le dictateur et la figure divine ou prophétique est plus accentuée, car le général est vu comme un dieu vivant, immortel et pouvant accomplir des miracles en rendant la vue aux aveugles et en guérissant les maladies des personnes qu'il touche.

[255] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.133.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le pouvoir de Koyaga diffère de celui des deux autres, il ne répond pas à une vision prophétique du personnage. Cependant, il a, à l'image des deux autres personnages, des pouvoirs qui dépassent l'entendement, il est capable de prouesses magiques, de métamorphoses et peut échapper à n'importe quelle tentative d'assassinat grâce à la pierre de météorite et au Coran.

La manifestation du pouvoir divin et occulte permet une inscription des trois histoires dans une dimension fictive. Ce qui permet à l'auteur de faire du personnage historique un personnage romanesque qui vit dans un monde où un certain surréalisme reflète la réalité.

### 5.2.2. Le pouvoir absolu

Le personnage dictateur est un reflet de l'homme dictateur, dans son être, sa biographie, ses caractéristiques, son ascension et sa chute, il est en tout point un reflet de la réalité. La caractéristique majeure que partagent les trois personnages que nous analysons est celle du pouvoir absolu. Dans son pays, un dictateur a tous les droits, il peut tout se permettre, car il est le guide, l'homme auquel tout le monde doit obéir.

Le personnage de Kadhafi est dessiné comme un homme politique qui détourne les lois à sa guise afin d'en bénéficier sans qu'il n'y ait de répercussions. Il est aussi crayonné comme un homme qui ne tolère aucune transgression. Son pouvoir est absolu, il contrôle son pays d'une main de fer et n'hésite pas à tuer, torturer, ou faire disparaitre n'importe quelle personne. Son rapport aux femmes est tout aussi révélateur de son pouvoir. Pour, lui toutes les femmes lui appartiennent et ne sont que des objets qui servent à satisfaire ses désirs sexuels : *« Il y en avait qui résistaient ; j'adorais les conquérir comme des contrées rebelles. Lorsqu'elles cédaient, terrassées à mes pieds, je prenais conscience de l'étendue de ma souveraineté et mon orgasme supplantait le nirvana »*[256].

À l'image du personnage de Kadhafi, celui du président dans *L'Automne du patriarche* est au-dessus des lois et entretient un rapport similaire aux femmes.

[256] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op. cit., p.57.

Kadhafi devait poser la main sur une femme pour qu'elle soit sienne : *« Le code était simple : je posais la main sur l'épaule de ma proie, mes agents me la ramenaient le soir sur un plateau enrubanné, et mon lit effeuillait ses draps soyeux pour que l'ivresse de la chair exulte »*[257]. Le président se jetait directement sur elle telle une bête qui se jette sur sa proie : *« Il se réfugiait dans la pénombre des concubines, en choisissait une en sautant dessus, sans la déshabiller ni se déshabiller sans même fermer la porte »*[258].

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga répond à l'image du dictateur Africain qui est foncièrement imprégné par la magie. Pour Ahmadou Kourouma tous les chefs d'Etat d'Afrique ont des proches adeptes de la magie : *« En Afrique, il n'y a pas un seul dirigeant qui n'ait son magicien ou son marabout ; magie et pouvoir politique sont des entités presque identiques »*[259]. Dans le roman de Kourouma, le pouvoir politique absolu est donc lié au pouvoir magique.

À l'image des deux autres personnages, Koyaga est dessiné comme un dictateur sanguinaire qui se place au-dessus des lois et qui commet des crimes abominables pour rester au pouvoir. Une image qui, selon l'auteur, englobe tous les dictateurs africains, elle est selon lui une réalité qui est tellement terrible qu'elle devient fiction :

> *« Les comportements des dictateurs africains sont tels que les gens ne les croient pas ; ils pensent que c'est de la fiction. Leurs comportements dépassent en effet souvent l'imagination. Les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. Nombre de faits et d'événements que je rapporte sont vrais. Mais ils sont tellement impensables*

[257] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op. cit., p.57.
[258] Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche,* op. cit., p.12.
[259] Entretien avec Ahmadou Kourouma , propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, Politique africaine, no 75,1999. URL : http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf, page consultée le 22/01/2022.

*que les lecteurs les prennent pour des inventions romanesques. C'est terrible!»*[260]

En guise de conclusion pour ce chapitre, et suite à l'étude du programme narratif des trois personnages principaux ainsi que leurs deux rôles thématiques majeurs, il est possible d'affirmer que le programme narratif du personnage dictateur se caractérise par un échec dont les causes principales sont l'absence du savoir-faire et la perte progressive du vouloir faire. L'absence de ces deux éléments essentiels à la réussite du programme narratif engendre un changement de statut de certains actants. Certains personnages qui étaient adjuvants deviennent opposants à l'image du général Rodrigo Aguilar. En outre, il est aussi important de souligner que le personnage principal, qui est censé être le héros de l'histoire, devient progressivement un antihéros qui véhicule deux rôles thématiques majeurs à savoir celui de la mort et celui du pouvoir.

[260] Entretien avec Ahmadou Kourouma , propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, Politique africaine, no 75,1999. URL : http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf, page consultée le 22/01/2022.

## Conclusion partielle

Cette deuxième partie de notre thèse a été entièrement consacrée à l'étude du personnage dictateur. A travers une analyse comparative entre les trois personnages principaux des trois romans qui constituent notre corpus ( principal et secondaire), nous avons pu dégager un modèle sémiologique du personnage dictateur qui se caractérise par certaines constantes récurrentes chez les trois personnages étudiés, à savoir Kadhafi dans *La dernière nuit du Raïs*, le président dans *L'Automne du patriarche* et Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

*La dernière nuit du Raïs* étant notre corpus principal, notre étude s'est davantage centrée sur le personnage de Kadhafi. Or, à travers une étude comparative avec les autres personnages, nous avons pu rendre compte des caractéristiques sémantiques et textuelles du personnage dictateur en soulignant les points de convergence dans la construction de ce genre de personnage.

Dans le premier chapitre, nous nous sommes intéressé à l'étude du personnage dictateur en tant que donnée sémantique en analysant l'être du personnage et ses différentes représentations. Cette étude nous a permis de souligner que la dualité est une constante dans les trois écrits abordés. Elle se manifeste à travers la création de double identitaire, tyrannique, divin, astral, animal et spatial. Gabriel Garcia Marquez et Yasmina Khadra mettent leurs personnages en relation direct avec le fait divin en les crayonnant comme des messies envoyés par dieu pour guider leurs peuples. Ils se rapprochent donc de Moïse ou Jésus de par leur biographie. Ahmadou Kourouma se penche vers un regard mystique du personnage en faisant de lui un être à part, doté de pouvoirs inexplicables et pouvant réaliser n’importe quelle prouesse grâce à la magie. La dualité dans le roman du dictateur témoigne du surpassement des personnages de leur condition de simples êtres humains pour arriver à leurs doubles surhumains, des élus qui ne répondent pas aux lois des hommes.

Dans le second chapitre, il a été question d'étudier le personnage dictateur en tant que donné textuelle. En d'autres termes, nous l'avons étudié en le considérant comme un sujet d'action. En réalisant les programmes narratifs des trois personnages principaux, nous avons constaté qu’ils se caractérisent par l'échec en raison du fait

que le personnage dictateur peut être considéré comme l'antagoniste de sa propre histoire, il n'est pas un héros mais un antihéros. Cette constatation peut même s'observer dans les rôles thématiques auxquels il renvoie, à savoir la mort qu'il représente et qu'il finit par subir, mais aussi le pouvoir absolu qui, durant sa quête, va se manifester par ses multiples actes appelant aux meurtres, à la torture et au sang.

# Partie 3 : La dimension historique dans les œuvres de Yasmina Khadra et dans le roman du dictateur

## Introduction partielle

Bien que le roman appartienne à la catégorie des récits de fiction, les histoires qui y sont racontées ont une référence indiscutable à la réalité. Qu'il s'agisse de roman réaliste, historique, fictif ou même de fantaisie, la source première de laquelle découle l'imagination de l'auteur est la réalité. Aucun écrivain ne peut écrire une histoire sans se référer à ce qu'il vit ou ce qu'il observe.

Cette réalité est perçue et crayonnée de manière différente dans chaque roman, car chaque œuvre est un support d'un monde différent des autres, régi par des lois qui lui sont propres. Chaque écrivain décrit le monde réel à sa propre manière. Pour certains, cette description de la réalité se fait à travers son dépassement menant à un surréalisme qui reflète une certaine image de la réalité. D'autres écrivains adoptent un regard de caméra sur le monde réel et cherchent à donner une image fidèle de ce dernier.

Connaître son passé est une condition *sin equa non* pour pouvoir connaître la réalité de son présent et essayer de bâtir son futur. Un homme qui ne connaît pas son passé ne peut appréhender son présent. L'homme est donc dans une recherche constante de ce qui fait de lui ce qu'il est, son histoire. Si cette dernière est essentiellement étudiée par l'historien, le poète ou l'écrivain peuvent aussi s'intéresser à sa diffusion ou même en faire une source de littérature.

L'inscription de l'histoire ou de la réalité dans la littérature peut se présenter sous plusieurs formes : citations d'événements historiques, de dates ou de monuments historiques, interactions entre personnages fictifs et personnages référentiels, etc.

Dans la plus part de ses romans, Yasmina Khadra prône un certain réalisme à travers lequel il cherche à décrire la réalité en abordant une multitude de thématiques telles que la décennie noire en Algérie, le conflit israélo-palestinien, les conflits entre l'Occident et l'Orient, la dictature...

Décrire la poétique d'un auteur, qui proclame le réalisme de ses œuvres, passe nécessairement par une étude de l'inscription de l'Histoire et de la dimension du réel de ses romans. Pour ce faire, nous proposons d'étudier l'inscription de l’histoire et de

la réalité dans les œuvres de Yasmina Khadra, mais aussi dans le roman du dictateur, genre littéraire auquel appartient notre corpus principal *La dernière nuit du Raïs*. Cette troisième partie se divisera en deux chapitres :

Dans le premier chapitre, nous aborderons, en premier lieu, quelques notions théoriques telles que la réalité, la fiction et la vraisemblance. Nous nous intéresserons, ensuite, à la dimension du réel, du fictif et de l'historique dans les œuvres de Yasmina Khadra, cela afin de comprendre comment l'auteur marie la réalité et la fiction.

Dans le second chapitre, nous nous pencherons en premier lieu, sur la notion d'Histoire et au travail de l'historien et du romancier. En second lieu, il sera question d'analyser la dimension de l'Histoire dans le roman du dictateur afin de voir s'il appartient au genre du roman historique. En effet, nous avons constaté que les trois romans, qui sont au centre de notre analyse, sont intimement liés à l'Histoire et à la réalité de par leur genre romanesque, mais aussi de par les évènements qui y sont cités et les personnages qui y interagissent.

## Chapitre 1: Histoire, fiction et réalité dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Yasmina Khadra est connu pour le réalisme de ses écrits. En revisitant certains événements et certaines thématiques qui ont marqué l'Histoire, le romancier produit des œuvres dont le noyau est la réalité, mais où la fiction joue un grand rôle. Dans le présent chapitre, nous nous intéressons à l'inscription de l'Histoire et de la réalité dans les œuvres fictives de Yasmina Khadra. Nous essayons aussi de dégager les différents procédés qu'il utilise pour marier le fait fictif et le fait réel tout en appréhendant leurs rôles dans le récit, car nous postulons que dans certaines de ses œuvres, à savoir : *Morituri* (1997), *A quoi rêvent les loups* (1999), *Les anges meurent de nos blessures* (2013), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008)… il existe une double influence entre la réalité et la fiction. Pour ce faire, nous allons d'abord expliquer la notion de fiction et essayer de déterminer la nature de sa relation avec la réalité[261].

### 1. Qu'est-ce que la fiction ?

De par son caractère vague et imprécis, il est difficile de limiter le concept de fiction à une seule définition. Si l'on se réfère à sa signification la plus courante, elle représente ce qui est imaginé par l'homme et qui n'appartient pas à la réalité : un mensonge, « une blague », une histoire pour faire dormir un enfant, une légende, un mythe, un conte ou un roman pourraient être considérés comme des fictions. Toute histoire imaginaire est donc une fiction. Une classification aussi simpliste du terme ne peut rendre compte de sa complexité sémantique. Selon Marion Renauld, le terme "fiction" peut-être utilisé dans n'importe quel discours, allant de celui de tous les jours à celui des spécialités :

> *« Il semble qu'on assiste aujourd'hui à une prolifération de ses emplois, tant dans les discours ordinaires que techniques. Outre la fiction comme*

[261] Pour le volet théorique de ce chapitre, nous nous inspirons du travail de thèse effectué par Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhard,* qui nous semble être le plus proche de notre acception des deux notions de fiction et de réalité. En outre, ses recherches expliquent la notion de vraisemblance qui est une notion clé dans notre analyse.

*mensonge ou illusion, outre les fictions métaphysiques, légales ou sociales, on parlera encore d'œuvres de fiction, de fictions théoriques, logiques ou de fictionalismes mathématique, sémantique, théologique, voire de fictionalité du langage dans sa totalité, de nos représentations et de nos expériences, des modèles et des constructions abstraites »* [262]

Marion Renault pose alors que le terme peut avoir deux définitions : la première, portant des valeurs négatives et le présentant comme un mensonge, une illusion trompeuse, ou une *contrefaçon*[263] de la réalité. La seconde, le présente comme tout ce qui n' *« est pas réel, ou pas vrai* »[264] ou bien qui découle de la création ou de l'imagination.

Selon Jean-Marie Schaeffer, la fiction est généralement perçue comme étant unique alors qu'elle devrait être plurielle. Il ne s'agit donc pas d'une seule fiction, mais de plusieurs. Au fil de son histoire, le terme a connu plusieurs significations qui se rattachent à son évolution, mais aussi au contexte dans lequel il a été utilisé. Ainsi :

*« Nous avons tendance à employer le terme « fiction » au singulier, chacun étant convaincu que la signification qu'il lui donne en constitue le sens. Aussi ne le définissons-nous que rarement de manière explicite. Pourtant, il suffit de se pencher sur ses usages effectifs pour se rendre compte qu'il ne correspond pas à une seule notion, mais à plusieurs. Ce n'est pas étonnant : le terme « fiction » a une longue histoire et a revêtu de nombreuses significations différentes au fil de son évolution et selon les contextes. »*[265]

[262] Marion Renauld, *vous avez dit « Fiction »* ? *Analyse contextualiste du jugement de fictionalité et approche pragmatiste des oeuvres romanesques*, thèse de doctorat, philosophie, directeurs de recherche : Gerhard Heinzmann et Manuel Rebuschi ; Nancy, Université de LORRAINE, 02/07/2013. URL : https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749797, page consultée le 13 septembre 2021.
[263] Ibid, p.09.
[264] Ibid, p.08.
[265] Jean-Marie Schaeffer, *Quelles vérités pour quelles fictions? , L'Homme,* p.p 175-176 septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, URL : http://journals.openedition.org/lhomme/29493,p.20. Consulté le 13 novembre 202.

Afin d'appréhender les différentes significations du terme, il nous semble nécessaire de voir comment il a évolué au fil de son histoire. Dans le monde occidental, les premiers à aborder la question de la fiction sont Platon et Aristote qui la rattachent au domaine de l'art. Pour Platon, la fiction est liée à la peinture, la poésie, la sculpture et l'épopée, et ne peut être perçue que comme une pâle copie de la réalité. Il pense donc que cette copie nous pousse à nous éloigner de la vérité, car elle est synonyme d'illusion ou de *contrefaçon*. Aristote conçoit la fiction comme un outil d'apprentissage, comme une imitation ou une représentation de la réalité. En l'orientant vers l'art dramatique et précisément la tragédie, il avance que la fiction est un art ou un genre, et loue son caractère mimétique universel qui résulte sur sa *fonction instructive*.

Le terme fiction reste durant le moyen-âge associé aux arts plastiques qui demandent essentiellement une fabrication à partir d'une matière tangible. Parmi ces expressions artistiques, on peut citer la sculpture, la poterie, etc. Ainsi, la fiction qui dérive de *fingere* va connaître une évolution dans son utilisation et va être associée à l'invention où l'imagination *fictore*[266]

La fiction renvoie aux mondes imaginaires que l'on découvre dans les œuvres littéraires. Des mondes qui sont des représentations de la réalité, mais qui ont leur propre fonctionnement. Un monde fictif est alors une *mimèsis* du monde réel. Il appartient à la littérature tout en étant *un monde possible*. De ce fait, on peut souligner la proximité entre le concept de fiction et la littérature, car elle prend une place prépondérante dans les différents genres littéraires.

À l'image d'Aristote, qui pense que les représentations théâtrales sont vraisemblables, les penseurs du roman du XVIIIe siècle tentent de légitimer l'activité

[266] Alexandre Gefen, *Le statut référentiel de la fiction dans la théorie classique*, dans fabula, 2002, URL:http://www.fabula.org/atelier.php?Le_statut_r%26eacute%3Bf%26eacute%3Brentiel_de_la_fiction_dans_la_th%26eacute%3Borie_classique , cité par : Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt*, thèse de doctorat, science des textes littéraires, directeur de recherche : Said Khadraoui ; Batna, Université Batna 2, 2017. http://eprints.univ-batna2.dz/id/eprint/1532 page consultée le 09 septembre 2021.

romancière par la réalité des sujets abordés, la véracité des comptes rendus des faits de la vie, la précision de leurs manières et leurs responsabilités dans la vie sociale. A cet effet, Nathalie Kremer souligne l'inéluctabilité de la vraisemblance dans les œuvres artistique de l'époque :

> *« Au XVIIIe siècle, toute forme de représentation passe par le crible de la vraisemblance. Elle est ce principe de la mimèsis qui établit les évidences et les possibles du discours…la vraisemblance n'en est pas moins omniprésente. En tant que reflet des normes implicites et des valeurs générales d'une culture, elle apparaît à chaque tournant de pensée, à chaque recoin de page. Elle concerne les règles de la poésie dramatique explicites aussi bien que les considérations générales en matière de peinture ou de sculpture. La vraisemblance est ce principe qui règle le code générique d'une œuvre ainsi que les normes poétiques qui en déterminent l'horizon d'attente. Elle est, pour ainsi dire, inéluctable: omniprésente et invisible à la fois.»*[267]

Au XXe siècle, La fiction devient au centre de l'œuvre littéraire, elle en est même l'essence première : le roman, la nouvelle, l'autobiographie... sont donc classés dans les genres de récits de fiction. Cette perception pourrait, dans certains cas, être erronée, car tout ce qui est fiction n'est pas d'emblée littéraire. Dans cette même perspective, John Searl avance que toutes les œuvres de fiction ne sont pas littéraires, car la fiction, avant d'être littéraire, est un phénomène linguistique : *« La plupart des bandes dessinées et des histoires drôles sont des exemples de fiction, mais non de littérature ; De Sang-Froid et Les Armées de la nuit ont qualité d'œuvres littéraires mais ne sont pas de la fiction »*[268]. Ainsi, ce qui est fictif ne relève pas seulement de

---

[267] Nathalie Kremer, Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle, Paris, H. Champion, coll. Les Dix-huitième siècles, 2011, URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Vraisemblance_et_representation, consulté le 19 septembre 2021.

[268] John R. Searl., 1975. *Le statut logique du discours de la fiction*, in Sens et Expression, tr.fr. J.Proust, Minuit, Paris, 1979.p.102, cité par Marion Renauld, *vous avez dit « Fiction » ? Analyse contextualiste du jugement de fictionalité et approche pragmatiste des oeuvres romanesques*. op. cit., p. 11.

la littérature, et peut appartenir à d'autres arts. De plus, certaines littératures ne sont pas fictives à l'image des œuvres philosophiques ou historiques qui appartiennent à la littérature de non-fiction. Il ne faut donc pas confondre les deux concepts.

Il existe certaines barrières qui séparent la fiction de la littérature. Cependant, il faut préciser qu'il y a une relation très étroite entre les deux notions, la fiction est au travail du fait littéraire et est pour lui sa propre réalité. Dans un roman, par exemple, le fait fictif et le fait réel ne font qu'un, car les deux appartiennent à un seul monde, un monde qui répond à ses propres règles et qui a ses propres normes. L'univers fictif, créé dans une œuvre littéraire, a sa propre vérité. Dans cette perspective, Sabrina Benziane affirme que : *« les énoncées du texte ne sont ni faux ni indécidables, mais vrais ; ce qu'un narrateur affirme sur les personnages, les évènements et les lieux est, dans sa perspective, véridique sauf s'il ment. »*[269]

## 2. La fiction dans l'œuvre littéraire : une nouvelle réalité

La fiction peut être considérée comme une perception, une représentation ou une *mimèsis* de la réalité, une pluralité de dénominations qui renvoie à une notion encore incomprise dans le champ des théories littéraires. Antoine Compagnon, cité par Anna Arzoumanov, souligne l'arduosité de la précision de la relation qui existe entre la fiction littéraire et la réalité :

> *«Toute une série de termes posent, sans jamais le résoudre pour de bon, le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde : mimèsis bien entendu, le terme aristotélicien traduit par "imitation" ou par "représentation" (le choix de l'une ou de l'autre traduction est en soi une option théorique), "vraisemblable", "fiction", "illusion", ou même "mensonge", et bien sûr "réalisme", "référent" ou "référence", "description" ». »*[270]

[269] Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p. 25.
[270] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 112, cité par Anna Arzoumanov, « Réel (référence au, effet de) », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de, consulté le 13 septembre 2021.

La relation du texte et de la réalité se caractérise par sa complexité et sa difficulté d'appréhension. La fiction est-elle une représentation, une imitation, une illusion, un mensonge ou une image infidèle de la réalité ? La fiction littéraire découle-t-elle de la réalité ? Le texte littéraire est-il le reflet du monde réel ou est-il juste une œuvre stylistique qui s'en éloigne complètement ?

Au XXe siècle, le rapport du texte littéraire et de la réalité est en premier lieu abordé par les théoriciens structuralistes. En se basant sur les principes du structuralisme, ils posent qu'il n'existe aucun lien entre la réalité et le texte littéraire de même qu'il n'existe aucun rapport naturel entre le signifiant et le signifié. Le texte littéraire est présenté comme étant suffisant à lui-même, il n'a pas de référence et doit donc être étudié sans faire de rapprochement avec son référent.

Dans cette même perspective, Roman Jakobson pose les bases de la théorie littéraire structuraliste en négligeant la fonction référentielle du texte littéraire pour privilégier la fonction poétique, il met l'accent sur le message et non sur le contexte[271].

Claude Lévi-Strauss privilégie la narratologie, qu'il considère comme élément de la littérature, et oriente la narratologie française vers une analyse structurale du discours littéraire qui se centre sur l'aspect syntaxique des structures narratives tout en négligeant la sémantique du texte ou la représentation du réel dans ce dernier[272].

Roland Barthes se penche davantage sur la question de la narratologie et met en dernier plan la relation qui peut exister entre le texte littéraire et la réalité, il avance alors que la fonction du récit est de raconter et non d'imiter :

> *« Ainsi, dans tout récit, l'imitation reste contingente; la fonction du récit n'est pas de «représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique; la « réalité » d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait;*

[271] Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p.27.
[272] Ibid.

*on pourrait dire d'une autre manière que l'origine d'une séquence n'est pas l'observation de la réalité, mais la nécessité de varier et de dépasser la première forme qui se soit offerte à l'homme, à savoir la répétition »*[273]

Selon l'approche Barthésienne, le récit se suffit à lui-même, il présente un spectacle qui peut être perçu indépendamment de la réalité, il n'est pas mimétique dans le sens où ce qui est raconté n'a pas la réalité comme origine. Sa première fonction étant de dépasser la première forme, le récit ne répète pas la réalité, il la dépasse.

La réalité, dans la littérature réaliste, ne peut donc découler de la réalité du monde, car elle est essentiellement puisée dans l'imagination de l'auteur de ce fait et tel que le souligne Sabrina Benziane : *« le récit le plus réaliste que l'on pourrait trouver se développe à travers des voies irréalistes »*[274]

Il n'est donc plus question de réalisme mais d'*illusion référentielle* :

*« le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un réfèrent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler illusion référentielle »*[275]

En se basant sur la théorie linguistique structuraliste, Barthes avance que le réel, dans la littérature réaliste, n'est plus dénoté comme une réalité certaine, il est

[273] Roland Barthes. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p.26. URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113. Consulté le 15 septembre 2021
[274] Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt*, op.cit., p. 28.
[275] Roland Barthes. *L'effet de réel*. In: Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158. Page consultée le 03/07/2021.

connoté en fonction des détails qui le présentent en apportant un *effet du réel* et non une réalité. Le texte littéraire, pour Barthes, ne peut être référentiel, car il ne peut refléter la réalité : *« il contient des « ressemblances avec le réel » illustrées par ce qu'il désigne par des « détails concrets » qui produisent l'illusion qui fonde l'esthétique de la vraisemblance. »*[276]

Dans cette même perspective, Michael Riffaterre distingue le langage poétique du langage commun tout en précisant le caractère illusoire et trompeur du langage poétique, qui peut dire une chose tout en signifiant une autre :

> *«Le langage poétique diffère de l'usage linguistique commun, voilà ce que le lecteur le moins sophistiqué sait d'instinct. Quant à savoir en quoi exactement consiste cette différence, voilà qui est moins clair, mais, là encore, notre instinct nous avertit qu'un poème dit une chose et veut dire autre chose.»*[277]

Les différentes théories structuralistes s'accordent à penser le récit littéraire comme une unité de signification autosuffisante qui ne peut avoir la réalité comme référence. Or, lorsqu'un écrivain, un poète ou un dramaturge écrit, il ne peut s'éloigner de la réalité. Écrire ne se limite pas uniquement à l'aspect linguistique de l'action, car le texte ne peut être dissocié de sa source qui est sans nul doute la réalité. Cette dernière est une référence pour la fiction. On ne peut imaginer une histoire sans qu'il n'y ait une autre à laquelle on se réfère. Pour la fiction, le référent est la réalité. Cette relation de référence entre les deux notions se résume en une autre notion, celle de *mimèsis* qui a été introduite par Platon et qui au fil de son développement, a connu de nombreux changements dans son sens. Platon perçoit la *mimèsis* comme une imitation ou une illusion trompeuse de la réalité, elle est pour lui une *contrefaçon.* Aristote y voit une représentation de la réalité.

---

[276] Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p. 28.
[277] Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle,* dans *Littérature et réalité*, Paris, seuil, 1982, p.91.

Après la vision autosuffisante du texte littéraire et la minimalisation de la *mimèsis* par les théories structuralistes, la notion va connaître une nouvelle revalorisation par une multitude de travaux qui ont abouti à de nouvelles perceptions. En soulignant la difficulté de précision du concept n'ayant pas de cadre d'application déterminé, Valérie Stiénon souligne cependant qu'il est encore à l'usage et bénéficie d'une certaine revalorisation :

> *« La* mimèsis *est pourtant encore évoquée par les théoriciens contemporains lorsqu'il est question de reprendre à nouveaux frais la question de la représentation dans la fiction. Certains insistent pour revaloriser sa dimension anthropologique, inhérente à la symbolisation humaine de la réalité dont elle permettrait de rendre compte. D'autres la voient comme le principe dynamique et le produit significatif des fictions sociales. D'autres encore plaident en faveur de la plasticité et de la diversité de ses usages selon les domaines concernés : esthétique, philosophie, sociologie »*[278]

Pour Northrop Frye, critique littéraire canadien, la poétique a négligé trois notions qui ont une relation très étroite avec la mimèsis :*muthos*, *dianoia* et *anagnorisis*. La première renvoie à l'intrigue de l'histoire, la deuxième représente l'idée, la visée ou le thème, et la troisième est la reconnaissance. Cette dernière notion implique une relation entre le fictif et le réel. Frye pose que la reconnaissance est à rattacher à la perception du spectateur ou du lecteur. L'intrigue *muthos* se forme dans le monde fictif auquel appartient le héros, et passe au monde réel à travers la perception du lecteur. *Muthos* devient *dianoia* qui est une vérité reçue et interprétée par le lecteur[279].

---

[278] Valérie Stiénon, *Mimèsis*, dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimesis, consulté le 20 septembre 2021.

[279] Northrop Frye , *Anatomie de la critique*, Princeton University Press, etats-unis, 1957, cité par Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p. 30.

Claude Duchet préfère la notion de *médiation* à *mimèsis* et l'explique comme une représentation de la réalité qui reflète la société. En posant les bases de la *sociocritique*, il amène une nouvelle manière de voir et de concevoir la réalité dans le monde fictif. Son approche vise à étudier le fait littéraire ou fictif en le mettant en relation avec le fait social :

> *« La sociocritique de Duchet offre donc une lecture socio-historique de l'œuvre littéraire, elle la traite en la mettant en relation avec son contexte historique et social. En d'autres termes, elle élargit le champ de son analyse en allant au-delà du texte littéraire. Bien qu'il soit son objet d'étude principal, elle dépasse sa signification première pour expliquer ce qui se cache derrière sa beauté formelle. L'écrivain n'écrit pas uniquement pour la beauté de l'écriture, il véhicule, dans son texte, une sorte de message qui traite divers sujets de la vie sociale. Il fait partie d'une société, il ne peut donc écrire sans être influencé par cette dernière »*[280].

En faisant la critique de la théorie structuraliste, qu'il pense *limitée*, Paul Ricœur avance que le récit n'est pas figé et qu'il est dans une évolution constante. Dans sa trilogie *Temps et récits* (1983- 1984-1985), il se penche sur la question de la *mimèsis* qu'il rattache à l'évolution temporelle dans le monde réel. Marie Carcassonne, en citant Paul Ricœur, affirme que selon lui : *« la mimèsis renvoie au processus actif d'imiter ou de représenter l'action »*[281], un processus foncièrement lié à la mise en intrigue :

> *« A travers la notion de mise en intrigue, Ricœur met en évidence un lien spécifique entre temps vécu et temps raconté. La place qu'il assigne au récepteur des textes apparait fondamentale…Ce trajet du récepteur, qui passe*

[280]Youcef Islam MALEK, *Histoire et histoires dans peuls de Tierno Monénembo*, Mémoire de Master, Sciences des textes littéraires, directeur de recherche : Mohamed Salah Dadci ; Constantine, Université Constantine 1, 2016.

[281] Marie Carcassonne, *Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires*, Revue Hermès, n° 22, p.p.53-56. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-53.htm, consulté le 23 septembre 2021.

*par la médiation d'une narration, présente une homologie avec le temps vécu. Cette homologie n'est pas une pure imitation. Elle s'accomplit par le biais des trois moments de la mimesis. »*[282]

Il existerait donc trois étapes mimétiques qui constitueraient l'activité narrative : *La mimèsis I,* ou la préfiguration, qui renvoie à *la temporalité effective du vécu, la mimèsis II*, ou la configuration, qui renvoie à *la temporalité de la narration* et *la mimèsis III*, ou la figuration, qui renvoie à la temporalité de la lecture.

La *mimèsis* se base donc sur l'imitation, la représentation du réel, mais aussi sur l'agencement des faits qui vont sortir du cadre fictif et devenir une reconnaissance du spectateur ou du lecteur. En somme, la *mimésis* se présente comme une perception de la réalité, elle n'est ni copie ni imitation du monde réel, car elle ne peut en rendre compte avec une exactitude certaine. Elle n'est donc pas une réplique identique du monde réel, mais une perception de l'homme sur ce qui l'entoure. Elle est une réalité fictive construite par l'esprit humain : une réalité car elle se réfère au monde réel, et fictive, car elle découle de l'imaginaire humain.

### 3. Entre fiction et réalité : un rapport de référence et de vraisemblance

La question de la fonction référentielle du langage littéraire s'impose comme une problématique lorsqu'il s'agit de déterminer une référence au texte littéraire. Le monde réel peut-il être considéré comme la référence majeure du récit littéraire ?

Selon Antoine Compagnon, cité par Sabrina Benziane : « *la référence présuppose l'existence ; quelque chose doit exister pour que le langage puisse y référer »*[283]. Il existerait alors une relation référentielle certaine entre la réalité et la fiction littéraire, le récit littéraire étant un acte du langage.

---

[282] Marie Carcassonne, *Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires*, Revue Hermès, n° 22, p.p.53-56. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-53.htm, consulté le 23 septembre 2021.

[283] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 140, cité par Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p. 31.

Raluca-Nicoletta Balatchi, citée par Cécile Pajona[284], estime que la référence au monde réel n'est pas la source unique de la fiction, car on peut considérer la fiction comme un monde autonomisé qui se base sur une relation de cohérence:

> *« La fiction n'est pas la négation de la réalité mais elle représente en elle-même un monde, avec ses propres lois. Elle gagne ainsi sa propre légitimité, la référence au monde réel n'étant donc pas la seule possible. On ne traitera pas de la fiction en termes de vérité / fausseté mais bien de cohérence au monde nouveau qu'on a institué. La référence doit se faire toujours par rapport aux mêmes repères, afin de créer une cohérence référentielle. »*[285]

Le monde fictif n'est plus une réplique du monde réel, mais un nouveau monde qui a ses propres normes. Il entretient une relation de cohérence avec le monde du lecteur. Lorsque ce dernier découvre l'histoire racontée, il fait face à un monde qui ressemble à la réalité, mais qui est régi par ses propres règles.

Pour Thomas Pavel, la relation entre la fiction et la réalité se base sur la possibilité. Dans son ouvrage intitulé *Univers de la fiction* (1988), il explique la notion de « *monde possible* », en se centrant sur le principe de la *compossibilité* ou la compatibilité entre les mondes possibles et le monde réel. L'être fictif se doit d'avoir des propriétés communes avec l'être réel sans nécessairement en être une réplique identique[286]. De ce fait, l'écrivain ou le romancier présente à son lecteur un monde qu'il peut se projeter comme étant possible ou crédible. Le monde fictif devient alors une nouvelle réalité qui s'installe dans l'esprit du lecteur, une réalité construite sur le principe du *croyable* ou du *vraisemblable*.

---

[284] Cécile Pajona, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian* ,thèse de doctorat, littérature et civilisation françaises , directeurs de recherche : Geneviève Salvan , Nice, Université Côte d'Azur , 11/03/2019.p.33.

[285] Raluca-Nicoleta Balatchi, Les expressions référentielles en contexte. Approche pragmatique et communicationnelle dans Communication. Context. Interdisciplinarity, Iulian Boldea (dir.), University Press, Tîrgu-Mureş, p. 617-623.2014.

[286] Sabrina Benziane, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt* , op.cit., p. 32.

Pour Umberto Eco, cité par Guisepe Lovito, le monde (univers) fictionnel présente une vérité encore plus indiscutable que celle de la réalité :

> *« Tout ce que nous appelons la vérité dans le monde de la réalité peut être remis en question. Nous découvrirons peut-être un jour qu'Einstein s'est trompé, tandis que dans la fiction, le fait qu'Emma Bovary meure, c'est sûr. Cela ne se discute pas. Si vous voulez, vous récrivez une autre histoire, mais en ce qui concerne l'univers de Flaubert, elle meurt. La narrativité nous donne des univers ancrés, qui flottent moins que les univers réels, même si d'habitude on pense le contraire »*[287]

La fiction narrative est pour Umberto Eco, un monde ou la vérité des faits ne peut être remise en question. Le monde fictif se présente alors comme un univers à part entière qui répond à ses propres règles et qui présente une vérité qui lui est propre et qui est indiscutable et immuable.

Dans sa signification la plus répondue, La *vraisemblance* peut-être définie comme « *caractère de ce qui, dans son aspect physique, ressemble le plus à la réalité, la vérité »*[288], alors que dans le domaine de la création littéraire, elle est présenté comme*« accord entre ce que l'écrivain où l'artiste exprime dans son œuvre et ce que le lecteur ou le spectateur considère comme pouvant être vrai, comme conforme à l'idée qui se fait de la réalité »*[289]

Ces deux définitions impliquent que la vraisemblance est un point central dans le passage du réel au fictif. Dans la poétique, la vraisemblance est considérée comme l'élément fondateur du *pacte de lecture,* un contrat entre celui qui écrit et celui qui lit, un contrat qui se base sur une relation de probabilité entre le monde réel et le monde fictif. Il y a donc vraisemblance quand ce qui est présenté par l'auteur comme pouvant

---

[287] Umberto Eco, entretien avec Michel Arseneault, dans Lire, Paris, N°243, mars 1996, p. 41, cité par Giuseppe Lovito, *Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco*, Le blog des Têtes Chercheuses,2015. URL : https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495, consulté le 06 octobre 2021.

[288] Définition tirée de la page du centre national des ressources textuelles et lexicales. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblance. Page consultée le 12/10/2021.

[289] Ibid.

être réel est considéré par le lecteur comme étant crédible sans qu'il n'y ait obligation de vérification.

Barthes, comme nous l'avons mentionné, relie *l'effet du réel* à la vraisemblance en précisant qu'il découle de la réalité mais qui ne peut en être l'équivalent.

André Mercier reprend les travaux théoriques qui ont été élaboré sur la vraisemblance et souligne trois éléments foncièrement lié à la notion :

> *« À la lumière de travaux qui ont posé un regard davantage théorique sur la vraisemblance, se dégagent principalement trois éléments : d'abord la fonction d'adhésion qui se trouve au cœur de la vraisemblance ; ensuite une typologie de la vraisemblance selon l'aspect du discours concerné ; enfin, l'enjeu de véridiction qui accompagne inévitablement la notion.»*[290]

*La fonction d'adhésion* peut être définie, selon Mercier, comme : *« un pacte d'illusion consentie, fondé sur une suspension volontaire d'incrédulité. »*[291] Il s'agit donc pour le lecteur d'accepter ce qui n'est pas vrai mais qui aurait pu se dérouler tel qu'il a été raconté.

*La typologie de la vraisemblance* basée sur l'existence de quatre types de vraisemblance : *générique, empirique, pragmatique et diégétique.*

*L'enjeu de la véridiction* qui est intimement lié à la vraisemblance, de par le fait que les deux notions se rapprochent sémantiquement, car croire en la vraisemblance d'un texte est intiment lié à la perception et la vision du monde du lecteur.

Qu'il s'agisse d'œuvre de la littérature classique donnant une grande importance à la vraisemblance en la considérant comme un outil de légitimation qui

---

[290] Andrée Mercier, *La vraisemblance : Etat de la question historique et théorique,* dans *temps zéro*, no 2, 2009, URL : http://tempszero.contemporain.info/document393, consulté le 13 septembre 2021.
[291] Ibid.

valorise ou dévalorise le récit littéraire, du courant romantique, qui essaye de se libérer de la vraisemblance en se dirigeant vers le *merveilleux* ou *l'irrationnel*, ou du courant réaliste, qui cherche à dépasser le *vraisemblable* pour se rapprocher du *vrai*, le texte littéraire est intimement lié au concept de vraisemblance, car il présente des personnages, des lieux, des faits qui, dans le monde réel n'ont peut-être pas leur place, mais qui, dans le monde fictif ou alternatif, auraient pu exister ou avoir eu lieu.

En définitive, la relation entre la fiction et la réalité peut se présenter sous plusieurs formes, selon ce que l'auteur veut raconter et selon la vision du lecteur qui choisit de croire ou non à ce qui lui est raconté. *Mimèsis*, mensonge, imitation, copie, représentation, réplique, illusion, imitation créatrice, etc. sont une multitude de termes qui peuvent témoigner de la proximité du fait réel et du fait fictif.

## 4. Histoire, fiction et réalité dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Suite à ce survol théorique, nous allons nous intéresser à la fusion du réel et du fictif dans les romans de Yasmina Khadra à savoir, la trilogie *Morituri, Ce que le jour doit à la nuit* et la trilogie sur fond de terrorisme *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*, des œuvres où le fait réel est à l'origine du fait fictif et où se mêlent le littéraire, l'historique et le politique.

### 4.1. Morituri : Le témoignage d'une sombre page de l'histoire de l'Algérie

C'est dans un contexte sociopolitique assez particulier que Mohamed Moulesshoul, sous le pseudonyme de Yasmina Khadra, publie durant les années 1990 la trilogie *Morituri*, une saga romanesque policière racontant les enquêtes de Llob, un commissaire algérien qui a du mal à vivre dans un pays aussi déchiré par la guerre et rongé par l'injustice. C'est à travers les réflexions du personnage et son discours que le lecteur découvre une sombre page de l'histoire de l'Algérie, celle de la décennie noire, une période de dix ans (1991-2001) où le pays connait une guerre civile des plus sanglantes. En effet, les attentats, les assassinats, les enlèvements, les fusillades, la torture, les égorgements et les viols en tous genres plongent le pays dans le chaos.

Si les œuvres sont des romans policiers, il n'en demeure pas moins qu'elles sont, à l'image de la majeure partie de la littérature algérienne de l'époque, des témoignages sur le vécu des Algériens :

> *« La littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance. C'est, comme on peut le constater à la lecture des textes, une littérature réaliste qui fonctionne comme un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de l'écrivain »*[292]

En effet, la littérature algérienne des années 1990 se caractérise par son réalisme. Les écrivains adoptent le témoignage afin de rendre compte de la détresse vécue par le peuple algérien. Un peuple qui vit dans une peur constante du terrorisme qui a gangrené le pays. La peur de se faire tuer devenait une obsession. L'auteur, à travers le regard de son personnage principal, nous en fait le témoignage en décrivant le policier algérien durant cette période :

> *« Lino s'est assagi d'un coup. Il est au bureau avant le planton. Normal, puisqu'il y passe la nuit. Il ne rentre plus chez lui, à Bab-el-Oued, depuis qu'un brelan de barbus est venu prendre les mesures de sa carotide pour lui choisir un couteau approprié.*
>
> *Traumatisé, le lieutenant. A peine s'il ose s'approcher de la fenêtre. Et le soir, quand il éteint pour dormir, il a tellement les pétoches qu'on percevrait les tintements de ses calculs »*[293]

Suite à une agression et menace de mort, Le personnage de Lino, collègue et subordonné du Commissaire Llob, est traumatisé par l'idée que l'on puisse lui trancher la gorge. En tenant un discours cru et dérisoire, le personnage narrateur présente une vérité incontestable sur l'homme algérien qui vit dans une peur constante. Le personnage de Lino, décrit dans ce passage, reflète l'image de tout un

---

[292] Farida Boualit, *La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?»,* dans Charles Bonn et Farida Boualit (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie,* Paris, L'Harmattan, 1999, p. 38.

[293] Yasmina Khadra, *Morituri*, dans *le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008, p.p.461-462.

peuple qui, menacé par le terrorisme, se trouve dans l'obligation de se cacher, car un seul faux pas signifie la mise à mort. A cet effet, Claudia Canu pose que :

*« L'auteur déplace le point focal des problématiques individuelles à celles d'une entière collectivité, en abordant des thématiques sensibles telles que la guerre, le terrorisme et son fonctionnement, le rôle de la religion, etc. »*[294]

*Morituri* est une œuvre fictive qui raconte une intrigue fictive, elle n'est pas le témoignage d'une personne ayant réellement existé, mais celui d'un personnage romanesque qui aurait pu exister dans le monde réel. Le commissaire Llob est un personnage fictif qui raconte une vérité romanesque témoignant d'une réalité des années 1990. Assassinats, enlèvements, corruption et injustice sont les mots d'ordre de ce roman où le fait fictif est, selon Yasmina Khadra, un plagiat de la réalité :

> *« Tout ce que je dis est vrai. Romancé peut-être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne, une analyse chirurgicale de l'intégrisme. Je suis un connaisseur de ce phénomène. Mon inspiration principale, c'est l'itinéraire-type de l'endoctrinement. Comment on fait d'un jeune homme la pire des bêtes »*[295]

Le personnage du commissaire Llob est aussi une sorte de copie de son créateur, car comme lui, il écrit à ses heures libres. Et c'est grâce à lui que l'auteur peut se permettre une critique sociopolitique de la situation algérienne des années 1990. En effet, le personnage est un porte-parole de l'avis politique de l'écrivain qui dessine alors deux Algérie dans ce roman : une première, où les riches peuvent tout se permettre, et une seconde, où les morts se comptent par milliers :

> *« Je ne suis pas dans mon assiette. J'essaie de m'acclimater, ce n'est pas facile. L'univers féerique que baigne la musique et que grignote çà et là le*

---

[294] Claudia Canu, *Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra, Francofonia*, n°16, 2007, http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/1548/1359, cité par : Assia Loubna Bourega, *Voix et images du peuple dans la trilogie policière Morituri et le roman À quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra*. Montréal, université de Montréal, 2018,p.31.

[295] Yasmina Khadra, dans une interview avec Jean-Luc Douain, *Yasmina Khadra lève une part de son mystère : L'écrivain algérien révèle pour la première fois son identité masculine* , *Le Monde*, 10 septembre 1999, p. 10.

*rire langoureux de quelques poufiasses éméchées, les superbes bagnoles vautrées dans le parc semblable aux vaches sacrées, le faste et l'incommensurable fatuité des grosses légumes la lune pleine dans le ciel azuré, le froufrou béatifier des fortunes, tout en cet endroit me fait vomir.*

*L'Algérie que je connais, ce n'est pas ça.*

*Dans mon pays à moi, les cimetières ne désemplissent pas de larmes de sang, les braves rasent les murs pour se préserver du mauvais œil... et ici, dans ce Taj Mahal pour eunuques revanchards, tout baigne dans l'huile. »*[296]

De ce passage, se dégage une opposition entre deux strates sociales en Algérie : une première qui vit dans l'aisance en profitant d'un peuple tétanisé par la peur, et une seconde qui vit au centre du tourbillon de la guerre civile. A travers cette opposition, l'auteur fait montre de l'écart qui existe entre la vie de l'élite sociale et celle du peuple en mettant l'accent sur l'indifférence et le mépris qu'éprouvent les riches envers les pauvres du peuple.

A travers cet extrait, on observe le malaise vécu par le commissaire ainsi que son indignation face à l'élite de la société. Il refuse d'appartenir à une couche sociale qui vit dans une réalité qui n'est pas la sienne, qui n'est pas celle du peuple. Appartenant à la strate des gens modestes, le personnage de Llob tient un discours de compassion et de pitié envers ceux qu'il considère comme les siens. En revanche, il tient un discours de mépris envers la classe sociale élevée qu'il juge comme étant corrompue et n'ayant aucune once d'honnêteté ou d'intégrité.

Dans le récit des enquêtes du commissaire Llob, Yasmina Khadra fait découvrir à son lecteur des bribes de l'histoire de l'Algérie tout en se focalisant sur la situation sociale durant les années 1990. Les évènements au centre des romans sont fictifs, mais ont un fond de réalisme et de vraisemblance, car ils sont pour l'auteur des plagiats de la réalité.

[296] Yasmina Khadra, *Morituri*, dans *Le quatuor algérien*, op cit, p.p.472-473.

Qu'il s'agisse de l'enlèvement de Sabrine dans *Morituri* (1997), de l'assassinat du diplomate Ben Ouda dans *Double blanc (1995),* ou de l'assassinat et l'enquête sur les agissements du Serial killer sans nom patrimonial, dans L*a part du mort* (2004), les évènements qui sont à l'origine de la formation des intrigues dans les trois romans policiers sont des faits intimement liés à l'histoire de l'Algérie. De plus, la présence de Soria Karadach, une historienne qui aide le commissaire Llob dans ses investigations qui remonte aux années 1960, fait montre de l'intérêt porté par l'auteur à l'Histoire.

### 4.2. A quoi rêvent les loups : une écriture de l'évènement

Contrairement au procédé utilisé dans la série de polars des années 1990, Yasmina Khadra, dans son roman publié en 1999, choisit pour personnage principal, un homme qui se place de l'autre côté du fusil, celui du terroriste. C'est donc à travers le regard d'un tueur sanguinaire que l'auteur nous présente la décennie noire.

Ce roman raconte l'histoire de Nafa Walid, un jeune algérois qui rêvait de gloire mondiale en pratiquant le métier d'acteur et qui finit par monter au maquis pour intégrer les groupes islamistes armés. À travers le vécu de son personnage, l'auteur présente une histoire vraisemblable avec un regard de proximité sur la situation sociopolitique de l'Algérie durant les années 1990.

En outre, le romancier émet une critique sur le drame algérien en présentant un témoignage sur une société où la violence et l'injustice mènent à la perdition. A ce sujet l'auteur déclare :

« *Il était important de ne pas perdre le fil de l'histoire. Et je tenais surtout à écrire les choses à chaud parce qu'une fois la guerre finie, je ne crois pas que j'aurais le courage de remuer le couteau dans la plaie, mais c'était là une écriture absolument nécessaire pour les générations à venir, et il fallait vraiment parler de la réalité »*[297]

Divisé en trois grandes parties, le roman nous présente dans la première, qui s'intitule *Le grand Alger,* une vision sur la vie des Algériens avant les émeutes

[297] Yasmina Khadra, Le Quotidien d'Oran, 1er février 2001, p.20. cité par : Nadjet Boukebbab, *A quoi rêvent les loup de yasmina khadra ou l'emergence d'un espace apocalyptique*, Algérie , Synergies n ° 21 - 2014 p. 83-92.

d'octobre 1988, le narrateur met l'accent sur l'opposition entre deux quartiers : *« l'un prestigieux et aisé et l'autre pauvre et médiocre, Yasmina Khadra* n*ous plonge pleinement dans le déséquilibre que vivent les Algériens, en insistant sur la dégradation économique qui apparaît de manière flagrante »*[298]. Dans la deuxième partie *La casbah*, le récit, tout en relatant la vie de Nafa Walid, plonge le lecteur dans une atmosphère de violence avec l'enrôlement du personnage principal qui devient un *mossebel* (un agent de liaison) et qui participe à des missions menées par l'organisation en question, tout en ayant un rôle mineur.

La dernière partie intitulée *L'abîme* raconte comment l'Algérie sombre dans la barbarie et la violence en exposant le monde des maquisards. A travers son personnage central, Yasmina Khadra dépeint une Algérie meurtrie par la violence. Nafa découvre une nouvelle Algérie, c'est alors un choc pour lui qui fait face à des hommes : *« rebutants, les sourcils bas et le regard vénéneux. Ils mangeaient comme des bêtes, dormaient comme des bêtes, ne riaient jamais, priaient tout le temps, sans ablutions et sans se déchausser, et ne parlaient que des lames de leurs couteaux »*[299]

Parallèlement à la narration d'évènements qui se sont réellement déroulés, le narrateur raconte la vie de Nafa en suivant un ordre chronologique bien précis. Dans certains passages, il précise les heures du déroulement des actions. Un procédé qui permet un renforcement de *l'effet du réel*. A cet effet, Nadjet Boukebbab pose que : *« dans une chronologie évolutive comme dans le roman historique, l'aggravation du climat en Algérie causée par les déboires du système que l'auteur n'hésite pas à pointer du doigt va être le berceau de la violence en Algérie »*[300]

En adoptant une narration photographique, qui expose les images atroces de la décennie noire, Yasmina Khadra apporte un équilibre entre fiction et réalité à son œuvre. De plus, afin d'apporter un effet du réel à son récit, il adopte une écriture de l'événement : En d'autres termes, il avance des événements réels comme cadre

[298] Nadjet Boukebbab, *A quoi rêvent les loups de yasmina khadra ou l'emergence d'un espace apocalyptique*, op cit, p. 86.
[299] Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, p.225.
[300] Nadjet Boukebbab, *A quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra ou l'emergence d'un espace apocalyptique*, op cit, p. 88.

temporel pour la mise en place de l'intrigue qui est fictive, et cela afin d'accentuer la vraisemblance des événements qu'il raconte. Parmi les événements historiques intégrés, les émeutes d'octobre 1988 :

> *« Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamiste. Il subodorait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche. Le discours était clair et la menace flagrante.»*[301]

Ou encore les présidentielles de 1995 :

> *« La rumeur d'une échéance électorale se répandit à travers les maquis, y semant le doute et la stupéfaction : on projetait d'élire un président de la République »*[302]

### 4.3. Un retour à l'époque coloniale

À l'image de ses prédécesseurs tels que Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Assia Djebbar et Kateb Yacine, Yasmina Khadra a publié plusieurs romans qui ont dépeint l'Algérie et l'homme algérien durant l'époque du colonialisme français. Parmi ces œuvres : *Les anges meurent de nos blessures* et *Ce que le jour doit à la nuit*, des romans fictifs à teneur historique qui revisitent la page la plus marquante de l'histoire de l'Algérie ; celle de l'occupation française.

Dans *les anges meurent de nos blessures,* le narrateur et personnage principal nous raconte son histoire, mais aussi celle de l'Algérien de l'entre-deux-guerres. Une expérience individuelle qui témoigne de l'histoire collective du peuple algérien durant les années 1920 et 1930. A travers le regard subjectif de Turambo, Yasmina Khadra nous fait découvrir la réalité de l'époque. Une période où le peuple algérien vit dans des conditions tellement désastreuses que la misère devient un luxe comme en témoigne le passage qui suit :

> *« Je me revois enfant, un sac de jute en guise de gandoura, courant pieds nus sur les sentiers poussiéreux. De toute façon décrétait ma mère, lorsque la*

[301] Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups,* op. cit.,p. 105.
[302] Ibid .,p. 252.

*nature dans sa bonté infinie, nous gratifie d'une solide couche de crasse sur les pattes, on peut aisément se passer de sandales. Elle n'avait pas tort ma mère »*[303]

Le personnage de Turambo connait une enfance terrible et misérable à l'image de la majorité des enfants algériens de l'époque :

*« J'ai grandi dans un bidonville dantesque aux portes de Sidi Bel Abbes. Dans un patio où les souris avec la taille des chiots. La faim et les guenilles étaient mon âme et mon corps. Debout avant les aurores, à un âge où les choses sérieuses ne devraient pas commencer. Je galérais déjà. Qu'il pleuve ou qu'il gèle, il me fallait dégotter un grain de maïs à me mettre sous la dent afin de pouvoir galérer le lendemain sans tomber dans les pommes »*[304]

Cet extrait, résumant l'enfance du personnage dans un village non loin de Sidi Bel Abbes, transporte le lecteur dans le quotidien misérable des Algériens de l'époque. Yasmina Khadra dépeint une Algérie où le quotidien de l'autochtone se résume à la recherche du pain et où la faim est une fatalité, une réalité de laquelle personne ne peut fuir. Cette image de l'Algérien se rapproche fidèlement de celle dessinée par Mohamed Dib dans son roman *La grande maison.* Le *grain de maïs* pour Turambo est *un bout de pain* pour Omar, le personnage principal du roman de Dib. Yasmina Khadra présente une image réaliste du jeune Algérien appartenant à une classe sociale démunie. Il vivait dans la faim et la souffrance à cause du racisme et de l'injustice du système colonial qui ne lui attribuait aucun statut. L'Algérien n'était alors ni algérien ni occidental, il était juste autochtone.

Grâce à un don inné (celui de la boxe), le personnage de Turambo arrive à forcer le destin et à se frayer un chemin vers la haute société, celle des Occidentaux. C'est alors que le personnage devient un symbole portant les signes de deux sociétés distinctes, de deux cultures, car il appartient aux deux mondes. Cette double appartenance se reflète, d'abord, sur son nom. Dans une interview, Yasmina Khadra

[303] Yasmina khadra, *Les Anges meurent de nos blessures*, Paris, julliard.2013,p .09.
[304] Ibid.,p .07.

déclare que le prénom de son personnage principal découle d'une modification apportée par le peuple algérien aux noms français : *« Turambo… signifie Arthur Rimbaud. Et c'est fréquent chez nous, en Algérie de déformer un peu les noms… on a tendance à nous venger de la présence coloniale française chez nous donc en déformant ses plus prestigieux noms…»*[305] Portant le nom du poète français modifié par des Algériens, le personnage relève donc une problématique des plus importantes durant l'époque du colonialisme français, celle de l'effacement identitaire qui résulte de la politique *d'acculturation* menée par la France.

Outre le dessin de la société algérienne durant les années 1920-1930, Yasmina Khadra accentue la vraisemblance de son récit avec la personnification de la guillotine l'un des symboles de la suprématie française.

> *« Et elle est là !*
> *Dans un angle de la cour.*
> *Sanglée de froidure et d'effroi.*
> *Semblable à une mante religieuse attendant son festin.*
> *Je la vois enfin, Dame Guillotine. Roide dans son costume de fer et de bois. Le rictus en diagonale. Aussi repoussante que fascinante. Elle est bien là, le soupirail du bout du monde, le gué du non-retour, la souricière aux âmes en peine. Sophistiquée et rudimentaire à la fois. Tour à tour maîtresse de cérémonie et putain faisant le pied de grue. Absolument souveraine dans sa vocation de faire perdre la tête*. »[306]

La guillotine, instrument d'exécution, est un objet gravé dans l'histoire de l'Algérie. En lui donnant une importance dans le récit, l'auteur replonge alors son lecteur dans une Algérie où le plus petit des méfaits appelle à la plus cruelle des sanctions : certains personnages historiques tels qu'Ahmed Zabana et Abdelkader Ferraj ont été les premiers à en faire les frais.

---

[305] Yasmina Khadra, dans une interview accordée à l'occasion de la présentation du roman aux éditions Julliard. URL : https://youtube.com/watch?v=mvu_HWo6QJk&feature=share, consulté le 24/10/2021.
[306] Yasmina khadra, *Les Anges meurent de nos blessures*, op cit, p.09.

À l'image des symboles historiques, l'auteur introduit des personnages historiques dans le roman, et cela afin d'apporter un *effet du réel* à son histoire. C'est alors que Turambo est mis dans une interaction directe avec une figure historique de l'Algérie, Ferhat Abbas :

*"Il se leva pour me serrer la main. Il était grand de taille, le nez massif dans une figure taillée au burin. Son regard perçant trahissait une autorité dissimulée, une détermination à toute épreuve.*

*— Je m'appelle Ferhat Abbas. »*[307]

Le dialogue entre le personnage fictif et le personnage historique accentue le réalisme de l'histoire racontée par le narrateur. On y voit donc un mariage parfait entre le Réel et le fictif. Un autre personnage, certes moins connu que Ferhat Abbas, est cité dans le roman. C'est celui d'Ahmed Bouguera El Ouafi, Champion marathonien olympique aux jeux d'Amsterdam de 1928.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit,* l'intrigue s'installe autour de l'histoire de Jonas, un jeune algérien qui se trouve obligé de vivre au sein de la société française d'Algérie durant l'époque du colonialisme. Le personnage narrateur raconte alors son vécu entre 1930 et 1962. Parallèlement, il offre une vision historique sur l'époque en question : des événements en rapport avec la deuxième guerre mondiale, description des prémices de la guerre d'Algérie...

Yasmina Khadra nous présente une toute autre facette de la relation Franco-algérienne à travers l'amitié entretenue par Jonas et trois autres personnages à savoir : Jean-Christophe, Fabrice et Simon. En effet, cette complicité du quatuor est, pour l'auteur, le symbole d'une entente entre deux sociétés que l'histoire et la culture opposent. A cet effet l'auteur déclare :

> *« Je prouve à travers ce texte, que quand même, il y'avait quelque part en Algérie, par endroit, une cohabitation assez simple entre les Européens et les Algériens, jusqu'au jour où il va y avoir la guerre de l'indépendance qui se déclare… J'ai essayé à travers cette histoire d'humaniser un peu les rapports*

[307] Yasmina khadra, *Les Anges meurent de nos blessures,* op cit, p.180.

*franco-algériens, parce que je trouve regrettable que l'on ne puisse pas après tant de malheur et tant de souffrance transcender et essayer de faire de cette histoire commune, une plate-forme susceptible de porter des projets heureux de nous réconcilier avec notre histoire commune et surtout avec les générations d'aujourd'hui....»*[308]

Après avoir quitté sa famille, Jonas s'installe chez son oncle, un pharmacien vivant au sein de la communauté française d'Algérie, les Pieds Noirs. Pour mieux s'intégrer dans cette société, Younes devient Jonas, cette européanisation du prénom du personnage principal témoigne d'un fait historique majeur celui de l'assimilation ou de l'acculturation.

C'est aussi à travers son cursus scolaire que le personnage raconte son assimilation, tout en se centrant sur les difficultés auxquelles un jeune algérien peut faire face pour être accepté parmi les enfants français :

*« A l'école, les choses se normalisèrent à partir de ma deuxième année. J'avais réussi à me fondre dans les rangs. C'est vrai, les petits roumis étaient des enfants étranges. Ils pouvaient vous accueillir à bras ouverts et vous rejeter tout de suite après l'accolade. Ils s'entendaient très bien entre eux. Il leur arrivait de se chamailler à la récré, de se vouer des haines implacables mais dès qu'un intrus se déclarait quelque part – généralement un Arabe ou un « parent pauvre » de leur propre communauté – ils se liguaient en bloc contre lui. »*[309]

Dans cet extrait, le personnage narrateur décrit son intégration scolaire en précisant qu'une place peut être accordée à un enfant autochtone, mais qu'il gardait toujours son statut d'arabe. Cet enfant arabe est perçu comme une sorte d'étranger qui peut être accepté, mais il ne peut être intégré dans une communauté qui le voit comme une personne de rang inférieur.

---

[308] Yasmina Khadra, dans une interview accordée à Betty Mialet et réalisé par Maxime Reychman à l'occasion de la présentation du roman aux éditions Julliard. URL : https://youtube.com/watch?v=jGTLqMBmrYU&feature=share consulté le 27/10/2021.

[309] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, julliard.2008,p.p.46-47.

*Ce que le jour doit à la nuit* est un roman où l'Histoire s'inscrit dans une histoire, la première véritable trace historique qui permet la vraisemblance dans le récit est l'apparition de Messali Hadj lors d'une réunion tenue chez l'oncle de Jonas :

> *«Un soir, qui ne ressemblait pas aux précédents, mon oncle m'autorisa à rejoindre ses invités dans le salon... Une seule personne se permettait de discourir. Lorsqu'elle ouvrait la bouche, ses compagnons s'agrippaient à ses lèvres et buvaient ses paroles avec infiniment de délectation. Il s'agissait d'un invité de marque, charismatique, devant lequel mon oncle était en admiration... Ce ne fut que beaucoup plus tard, en parcourant un magazine politique, que je pus mettre un nom sur son visage : Messali Hadj, figure de proue du nationalisme algérien. »*[310]

La rencontre de Jonas et du personnage historique n'est marquée par aucune interaction ni aucun dialogue, elle représente cependant un ancrage historique dans le récit romanesque. Jonas personnage fictif est en contact direct avec Messali Hadj, un homme politique algérien qui a joué un grand rôle dans le processus menant le pays à son indépendance. Les réunions organisées par l'oncle du personnage principal inscrivent l'histoire de ce dernier dans un axe chronologique qui s'accorde avec le cheminement événementiel historique des années 1930 - 1962.

En outre, le personnage narrateur raconte les faits en suivant un ordre chronologique croissant. Chaque événement qui apporte un grand changement dans sa vie trouve son écho dans un événement qui marque un bouleversement historique. Le premier fait historique majeur cité dans le roman est celui du déclenchement de la deuxième guerre mondiale :

> *« La guerre éclata en Europe. Tel un abcès.*
>
> *La Pologne tomba sous les ruades nazies avec une facilité déconcertante. Les gens s'attendaient à une résistance farouche et n'eurent droit qu'à des escarmouches pathétiques, vite écrasées par les panzers frappés de croix*

[310] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit.,p.54.

*gammées. Le succès fulgurant des troupes allemandes suscitait autant d'effroi que de fascination. »*[311]

Si ce passage n'offre pas une description de la guerre en question, il dépeint la réaction des pieds-noirs face à cet incident qui bouleversa le monde entier. La France étant directement touchée par le fléau, une atmosphère de panique et d'inquiétude s'installe au sein de cette communauté.

Suite à l'arrestation de son oncle, intellectuel solidaire à la cause nationale et aux mouvements de libération, Jonas se voit dans l'obligation de quitter Oran, ce qui constitue un bouleversement personnel dans la vie du personnage qui, en quittant cette ville, a quitté son amie d'enfance Lucette. Un autre passage est consacré à la deuxième guerre mondiale, Jonas y décrit le déclin de l'empire hitlérien :

*« En Europe, l'empire hitlérien prenait l'eau. Les nouvelles du front en annonçaient le naufrage tous les jours, et tous les jours les torpilles ripostaient aux bombes. Des villes entières disparaissaient sous des déluges de flammes et de cendres. Le ciel était défiguré par les batailles aériennes et les tranchées s'effondraient sous les chenilles des tanks* »[312]

Ce passage décrit la fin de la deuxième guerre mondiale avec la chute du régime nazi, cette guerre est considérée comme l'une des pages les plus importantes de l'Histoire du XXe siècle. La citation de cet événement accentue la vraisemblance de l'histoire de Jonas et l'inscrit dans un axe temporel bien déterminé. Yasmina Khadra raconte une histoire romanesque tout en l'intégrant dans un contexte historique qui influe directement sur le déroulement de ses évènements.

C'est à Río Salado que Jonas s'installe avec son oncle et sa tante Germaine, un village dont le personnage principal tombe amoureux et qui sera l'espace où se déroule une grande partie des événements. C'est aussi dans ce village que Jonas connaîtra l'amour, la joie, l'amitié, la guerre, la solitude, le racisme et l'injustice.

[311] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p.p.54-55.
[312] Ibid., p.92.

La dualité entre citoyens occidentaux et autochtones arabes est une constante dans le roman. Elle présente deux communautés distinctes ; la première celle du colon, européenne qui vit dans l'aisance et la seconde, celle des Arabes autochtones qui vit dans la misère et qui subit une discrimination certaine. C'est en découvrant pour la première fois le douar où vit le personnage de Jelloul, le factotum d'André, que Jonas décrit la réalité du peuple algérien durant la période de la colonisation française :

> « *Je pensais avoir touché le fond de la misère, à Jenane Jato ; je me trompais. La misère du douar où habitait Jelloul et sa famille dépassait les bornes. Le hameau comptait une dizaine de gourbis sordides, au creux d'une rivière morte cernée d'enclos où quelques chèvres squelettiques se morfondaient. L'endroit sentait si mauvais que je n'arrivais pas à croire que des gens puissent y survivre deux jours d'affilée. »*[313]

Le personnage de Jelloul représente l'image du jeune algérien à l'époque du colonialisme français, il est ce que Jonas aurait pu être s'il n'avait pas rejoint son oncle. Cette image réaliste qui résume les conditions de vie du peuple algérien est une constante dans la littérature algérienne de langue française. Pour Jonas, cette découverte macabre est synonyme de prise de conscience personnelle, un éveil qui le mène à conclure que le changement doit s'opérer. Cette prise de conscience personnelle représente un éveil de conscience collectif, car les événements du 08 mai 1945, qui marquent la fin du supplice international de la deuxième guerre mondiale, sont un tournant dans l'histoire de l'Algérie :

> *« Et arriva le 8 mai 1945. Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse. Les liesses populaires virèrent à la tragédie. Tout près de Río Salado, à Aïn Témouchent, les marches pour l'indépendance de l'Algérie furent réprimées par la police. À Mostaganem, les émeutes s'étendirent aux douars limitrophes. Mais*

[313] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit.,p.95.

*l'horreur atteignit son paroxysme dans les Aurès et dans le nord-Constantinois où des milliers de musulmans furent massacrés par les services d'ordre renforcés par des colons reconvertis en miliciens.»*[314]

Dans ce passage, le discours du personnage narrateur laisse place à une description qui s'apparente au travail du romancier qui oscille entre informations historiques et discours romanesque. A travers les mots de Jonas, Yasmina Khadra relate les événements du 8 mai 1945 en Algérie avec un tableau certes subjectif, mais qui représente fidèlement les faits cités.

Une autre forme de dualité s'installe dans le roman, celle de la double vie de Jonas. Le personnage fait face à un dilemme, celui du choix entre l'Algérie et la communauté qui l'a accepté. Baignant dans les deux cultures, le personnage vit un déchirement identitaire entre culture musulmane et culture occidentale :

*« Les choses changeaient, mais pour moi elles s'opéraient dans un monde parallèle. Partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais. Il était évident qu'après ce qui s'était passé…et la prise de conscience des masses musulmanes, je serais contraint d'opter, tôt ou tard, pour un camp. Quand bien même je refuserais de me décider, les événements finiraient par choisir pour moi. La colère était en marche. »*[315]

Jonas est partagé entre son amour pour ses amis, qui représentent l'Occident, et son devoir d'Algérien. Il doit prendre part à une guerre qu'il ne veut pas mener, une guerre qui est l'élément centrale du roman et l'événement historique qui marque le plus le personnage :

*« Ce qui se déclara cette nuit-là, un peu partout dans le Nord algérien, à minuit pile, à la première minute du 1er novembre, ne serait-il qu'un feu de paille, une flammèche fugace dans le souffle laminé des sempiternels ras-le-bol des populations autochtones disloquées, incapables de se mobiliser autour d'un projet commun ?... Pas cette fois- ci. »*[316]

[314] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit.,p.93.
[315] Ibid., p.96.
[316] Ibid., p.150.

La révolution algérienne marque un tournant double dans le roman. Elle est d'abord symbole historique, la date du 1er novembre représente le début du combat contre un colonialisme dont le joug a duré pendant plus d'un siècle. La guerre de libération est aussi une nouvelle réalité à laquelle Jonas doit faire face. Elle est le destin qu'il redoutait tant, ce n'est pas lui qui décide, mais l'événement qui décide à sa place et le pousse à prendre parti. Jonas n'est plus, c'est autour de Younes de réapparaître, un Algérien qui aide l'ALN en l'approvisionnant en produits pharmaceutiques. Suite à cet épisode, il est arrêté et séquestré durant une semaine pour être enfin libéré de toute charge. Le narrateur-personnage a donc participé à la guerre d'Algérie, une guerre qui l'a reproché des siens, mais qui l'a éloigné des personnes qu'il chérissait le plus. S'il est algérien, il n'en demeure pas moins qu'une partie de lui reste française. La guerre de libération marque une rupture du personnage avec sa partie française. Il perd de vue ses amis français et son amour Émilie qui ne veut plus lui parler.

Un autre événement historique est relaté dans le roman, celui du 5 juillet 1962 avec l'indépendance de l'Algérie. A travers le regard de son personnage central, l'auteur décrit l'événement à la veille de sa déclaration :

> *« J'avais marché dans les rues en liesse, au milieu des chants et des youyous, sous les drapeaux vert et blanc et dans le chahut des trolleys en fête. Demain, le 5 juillet, l'Algérie aurait une carte d'identité, un emblème et un hymne nationaux, et des milliers de repères à réinventer. Sur les balcons, les femmes laissaient éclater leur joie et leurs sanglots. Les mioches dansaient dans les squares, prenaient d'assaut stèles, jets d'eau, réverbères, toits de voitures, dévalaient les boulevards comme autant de cascades. Leurs cris supplantaient les fanfares et les clameurs, les sirènes et les discours ; il était déjà demain.»*[317]

Le narrateur dessine un peuple dans un état d'euphorie, vivant un moment de joie inégalable, un peuple qui a tant souffert du colonialisme et qui est maintenant

[317] Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p.189.

libre. Une description qui marque un contraste avec la situation de l'Algérien durant la période du colonialisme. Le pays allait avoir une nouvelle identité avec comme symbole la jeunesse pour un lendemain meilleur. Pour Jonas, c'est une nouvelle vie qui commence, mais il restera à jamais hanté par ses fantômes du passé, ces fantômes de l'histoire qui allait demeurer dans son esprit. C'est alors que le dix-neuvième chapitre se clôt avec l'image du personnage regardant les dernières traces de sa vie antérieure le quitter à bord des navires embarquant les derniers bannis.

En définitive, l'auteur nous offre un roman où l'Histoire influe sur la fiction et où le romanesque est au travail du réalisme. Yasmina Khadra s'est donc fait historien, l'espace d'un roman, afin de présenter à son lecteur une nouvelle vision sur l'histoire de l'Algérie. Une réalité vécue par un Algérien mais racontée par un Français.

### 4.4. La Trilogie de L'Orient : la fiction au travail du réalisme

*Les hirondelles de Kaboul*, L'A*ttentat* et *Les sirènes de Bagdad* sont trois romans de Yasmina Khadra qui traitent de l'oppression, du radicalisme et de hyperterrorisme. L'auteur, qui, dans ses œuvres antérieures, limitait ses thématiques à la cause nationale, se penche vers le problème avec son cadre universel. Que ce soit dans sa vie de militaire ou dans sa vie de romancier, Khadra a toujours été engagé dans la lutte contre l'intégrisme islamique. A travers ses personnages, on constate qu'il ne fige pas l'être terroriste dans une seule image, il : *« transgresse donc les limites en abordant des thèmes condamnés soit au silence ou bien au tapage médiatique qui noie sous une quantité titanesque d'analyses superficielles et stéréotypées la vérité des faits. Il participe à l'effort de mettre de la lumière sur un cas-limite de l'humain à savoir le terroriste. Il le montre sous un jour nouveau et refuse de le figer dans une image monstrueuse et réductrice »*[318]

À travers des histoires fictives, Yasmina Khadra plonge son lecteur dans une réalité qui ne peut-être racontée que par l'hyperbolisme de ses faits. *Dans les*

[318] Youssef Abouali, *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite*, *Sciences humaines combinées*, n°5, 2010, URL : http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=17, consulté le 09 septembre 2021.

*hirondelles de Kaboul*, le narrateur raconte les histoires de deux couples bien distincts qui sont réunis par un destin commun et dont la tragédie n'a pas d'égale.

Dans le premier couple, Atiq Shaukat est un ancien moudjahid qui occupe le poste de geôlier. Il est marié à Mussarat, une femme rongée par la maladie. Le personnage de Atiq estime qu'il est dans l'obligation de répondre aux besoins de sa femme, qui, dans un passé non lointain, lui a sauvé la vie. Le second couple se compose de Mohsen et Zunaira, deux gens instruits qui se sont rencontrés à l'université et qui ne peuvent accepter la réalité dans laquelle ils vivent.

Kaboul espace du déroulement des événements est dépeint comme une ville qui n'a plus d'âme et où les droits humains les plus élémentaires ne sont respectés. On y découvre une société détruite et opprimée par le fanatisme des Talibans, régnant comme maitres suprêmes sur le territoire.

*Les hirondelles de Kaboul* raconte le quotidien d'une société sous le joug de l'intégrisme religieux, une société marquée par la peur constante de la mort, une société où les exécutions sommaires et les lapidations sont des pratiques de tous les jours :

> *« Mohsen a assisté à plusieurs lynchages de cette nature. Hier seulement, deux hommes, dont l'un à peine adolescent, ont été pendus au bout d'un camion-grue pour n'être décrochés qu'à la tombée de la nuit. Mohsen déteste les exécutions publiques ... d'un coup, il découvre la futilité des choses et des êtres et plus rien ne le réconcilie avec ses certitudes d'antan... »*[319]

Dans ce passage, le narrateur raconte comment les actes les plus barbares peuvent devenir aussi banals dans une société gangrénée par la violence. Si le personnage appartient au monde fictif, il n'en demeure pas moins que les scènes auxquelles il assiste quotidiennement appartiennent au monde réel. L'auteur utilise la fiction afin de présenter la réalité. Le monde fictif est alors un reflet du monde réel.

[319] Yasmina Khadra, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2002, Dans *les hirondelles de Kaboul, L'attentat, Les sirènes de Bagdad*, Paris, Pocket, 2013, p.18.

C’est d’ailleurs cette même réalité qui rattrape le personnage de Mohsen, une lapidation à laquelle ce dernier est obligé de participer peut être considérée comme un élément déclencheur qui le mène à sa perte. Rongé par la culpabilité et animé par son désir de transparence avec sa femme, il lui raconte les faits. N’acceptant pas un tel acte, elle réagit très mal, ce qui mène à une dispute, puis à une promenade de réconciliation, qui a son tour, tourne mal à cause d'un contrôle humiliant mené par les forces de l'ordre. De retour chez eux, une autre dispute éclate et Zunaira tue accidentellement son mari. Cela lui vaudra la peine capitale. Elle est donc emprisonnée dans l'établissement où travaille Atiq et attend son sort, la lapidation. Le geôlier découvre une femme dont il tombe vite amoureux, et ainsi, commence sa perte à lui aussi.

L’auteur nous offre, dans ce roman, une image de la femme qui est fidèle à la représentation du radicalisme religieux. Elle est un objet de plaisir auquel on a enlevé son caractère humain, ne jouissant d’aucun droit, elle ne peut qu'accepter son destin. Zounaira, personnage féministe n'ayant plus rien à perdre à cause de sa condamnation, arrive à forcer ce destin en fuyant et en laissant le sort s'acharner sur le couple de Atiq et Mussarat :

> « *Atiq a le vague sentiment qu’une avalanche l'emporte. Mille savates dégringolent sur lui, mille bâtons, mille cravaches. Dépravé ! Maudit ! Broyé par le tumulte, il s’effondre. Les meutes furieuses se précipitent sur lui pour le lyncher. Il a juste le temps de remarquer que sa chemise a disparu, déchiquetée par des doigts dévastateurs... Il faut le pendre ; il faut le crucifier ; il faut le brûler vif... Subitement, sa tête s’ébranle, et les alentours basculent dans le noir.* »[320]

Si la fin du roman est marquée par une tragédie hyperbolique qui diminue de la vraisemblance de l'histoire racontée, il est important de souligner que dans ce passage, l'auteur nous présente une image réaliste qui projette, avec une grande

[320] Yasmina Khadra, *Les hirondelles de Kaboul*, op.cit., p.p.166-167.

méticulosité, la réalité vécue par les Afghans durant le règne du régime taliban. Une réalité marquée par la peur, l'insécurité, la mort et la tyrannie.

Dans le second volet de cette trilogie, Yasmina Khadra s'intéresse au conflit israélo-palestinien. Le lecteur découvre une image qui résume la nature de la relation entre les deux pays, celle de la mort, de la guerre, de la violence et de l'incompréhension. *L'Attentat* est un roman où le personnage principal raconte comment sa vie a basculé après que sa femme se soit suicidée dans un attentat kamikaze. Amine Jaafari est un Palestinien naturalisé israélien, il mène une vie paisible avec sa femme, une vie qui relève de la fiction, car c'est la réalité qui le rattrape suite à un attentat perpétré par sa bien-aimée qui avant, semblait être aussi heureuse que lui.

À travers une vision réaliste sur la thématique principale, l'auteur nous fait découvrir un monde où les deux parties ne peuvent vivre ensemble et où la violence et le racisme sont monnaie courante. Le conflit israélo-palestinien représente le conflit religieux entre l'Islam et le Judaïsme ou même le conflit entre l'Orient et l'Occident qui est caractérisé par une opposition culturelle et historique.

Après l'incident, Amine n'est plus accepté par les Israéliens, il redevient alors palestinien ou arabe et goûte la souffrance qu'il ignorait autrefois :

> *« Le capitaine Moshé et ses assistants me tiennent en éveil vingt-quatre heures d'affilée.... Cela se passe dans une sorte de trou à rat au plafond bas et aux murs insipides, avec une ampoule grillagée au-dessus de ma tête dans le grésillement continu et en passe de me rendre fou... J'ai faim, j'ai soif, j'ai mal et nulle part je ne vois le bout du tunnel. On a dû me porter par les aisselles pour m'emmener pisser. J'ai vidé la moitié de ma vessie dans mon caleçon avant que je parvienne à ouvrir la braguette... Ensuite, de nouveau le harcèlement, les questions, les coups : sur la table, les petites gifles pour m'empêcher de tourner de l'œil »*[321]

[321] Yasmina Khadra, *L'Attentat*. Dans *les hirondelles de Kaboul, L'Attentat, Les sirènes de Bagdad*, op.cit., p.213.

Le conflit israélo-palestinien a toujours été source de débat dans le monde réel. Yasmina Khadra, dans ce roman, le littérarise en essayant à travers son personnage principal, d'avoir un double regard sur la thématique. Le regard d'un personnage à la fois palestinien et israélien, Dominique Garand écrit :

> *« Là où un politologue aborderait le problème en confrontant les discours officiels et en analysant les intérêts en jeu (économiques, politiques, culturels), le romancier dirige sa lunette vers le sujet qui avant d'être protagoniste au sujet de l'action, est d'abord sujet au pâtir, assujetti à une situation qu'il n'a pas choisie»*[322]

La manière avec laquelle l'écrivain aborde le sujet est objective. Cette impartialité est observable dans l'équilibre de la répartition des personnages qui entourent Amine à l'image de l'opposition de deux personnages : Le capitaine Moshé, qui symbolise le racisme anti-arabe en séquestrant le personnage principal, et le haut fonctionnaire de police Naveed Ronnen qui lui vient en aide. Si les deux personnages sont israéliens, ils ne partagent pas la même vision du monde.

À l'image de son ouverture, la fin du roman représente l'impossibilité de trouver un terrain d'entente entre les deux pays. Un nouvel attentat, une riposte des Israéliens conduit à la mort du personnage principal.

Dans le troisième roman de la trilogie, *Les sirènes de Bagdad*, l'auteur adopte une autre méthode pour présenter le terrorisme. En suivant le même procédé adopté dans son roman *A quoi rêvent les loups*, ils propose de découvrir le phénomène à travers les yeux d'un terroriste et cela en essayant d'expliquer pourquoi ce dernier passe à l'action.

Le roman nous raconte l'histoire d'un jeune homme irakien qui décide de se venger de l'Occident suite à une humiliation qu'il a subie. Au-delà de l'histoire du personnage, le roman offre une vision sur la guerre d'Irak en témoignant des atrocités

[322] Dominique Garand. *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien*. Études françaises, 44(1), 37–56.2008. URL : https://id.erudit.org/iderudit/018162a consulté le 18/08/2021.

que subissent et les Irakiens. Un fait historique imprégné d'horreur, de terreur et de destruction.

Le personnage principal est présenté comme un étudiant universitaire qui voit son parcours entravé par la guerre. Un événement perpétré par les GI[323]américains va changer son comportement, l'agression et l'humiliation de son père marque un tournant dans sa vie. Indigné par la vision du sexe de son géniteur qui est pour lui un viol de tous les codes moraux, sociaux, religieux et humains auxquels il adhère : `

> *« Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique - les portes de l'enfer m'auraint t été moins inclémentes ! »*[324]

Il décide alors de se venger :

> « *J'étais condamné à laver l'affront dans le sang jusqu'à ce que les fleuves et les océans deviennent aussi rouge que l'éraflure sur la nuque de Bahia (sa sœur), que les yeux de ma mère, que le faciès de mon père, que la braise en train de me bouffer les tripes en m'initiant déjà à l'enfer qui m'attendait... »* [325]

La haine du personnage pour l'Occident et la guerre américaine contre l'Irak témoignent de l'opposition entre l'Orient et l'Occident, un thème récurrent dans le roman et même dans la trilogie. A travers cette opposition, l'auteur maintient à la fois l'historicité et le réalisme dans son œuvre, car cette opposition est un fait historique majeur qui permet à la fiction de s'installer dans le cadre du réel en suivant un ordre de développement chronologique.

Contrairement aux deux premiers volets de la trilogie, la fin du roman en question n'est pas marquée par la mort ou la tragédie. Le personnage principal décide de ne pas passer à l'action. Ce dénouement n'est donc pas marqué par l'hyperbolisme

---

[323] Soldats
[324] Yasmina Khadra, *Les sirènes de Bagdad*. Dans *les hirondelles de Kaboul, L'Attentat, Les sirènes de Bagdad*, op.cit., p.525.
[325] Ibid., p.526.

fictionnel. Il permet donc une accentuation de la vraisemblance des événements cités. Cette chute peut donc être mieux acceptée par le lecteur qui aurait pu rester perplexe par rapport à celles des deux premiers romans.

Au terme de ce chapitre, il nous est possible de conclure que la fusion entre la réalité et la fiction dans l'œuvre de Yasmina Khadra se fait à travers la mise en œuvre d'une pluralité de procédés. En premier lieu, le parallélisme et l'accord chronologique entre les faits fictifs et les faits historiques. En deuxième lieu, la mise en scène et l'introduction des personnages historiques qui interagissent directement avec les personnages fictifs. En troisième lieu, la double influence qui existe entre la réalité et la fiction : le fait réel influe sur le déroulement des évènements fictifs, qui à leur tour, vont participer à l'entretien de la vraisemblance dans le récit. En dernier lieu, la description des faits sociohistoriques à travers des histoires fictives. En somme, ce chapitre nous a permis de comprendre comment l'auteur marie la fiction et la réalité. Cela nous aidera à mieux appréhender cette fusion dans son roman *La dernière nuit du Raïs* afin de le comparer à d'autres romans du même genre littéraire et déterminer s'ils appartiennent à un sous-genre du roman historique.

## Chapitre 2 : Le roman du dictateur ; un roman à teneur historique

Le roman du dictateur est un sous-genre littéraire qui trouve ses racines dans la littérature hispano-américaine. Ce genre, dont le thème majeur est celui de la dictature, avait pour but de critiquer les régimes despotiques, il a cependant vu son objectif changer avec son évolution. A travers la mise en scène d'un personnage référentiel fonctionnalisé, l'auteur du roman du dictateur se propose de comprendre et d'expliquer le comportement de la personnalité réelle à travers un personnage fictionnel, d'analyser le système politique à travers la vision d'un ou de plusieurs personnages et de mettre en évidence les points les plus marquants de la période de gouvernement du despote. Ce genre littéraire est donc intimement lié à l'Histoire.

Dans les trois romans qui constituent notre corpus, le personnage principal se présente comme une personnalité qui a réellement existé à l'image de Mouammar Kadhafi ou comme un personnage référentiel qui renvoie indirectement à figure politique. Outre cette constatation, il est important de souligner que le cadre spatiotemporel, où les évènements ont lieu, trouve directement sa référence dans la réalité. Il existe donc certains liens d'analogie qui peuvent associer le roman du dictateur au roman historique. Selon la définition de Gérard Gengembre, ce dernier :

> *« proclame qu'il est un roman et, que son intrigue est donc fictive, mais qu'elle est vraisemblablisée par son cadre tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'histoire »*[326]

Cette définition peut trouver son écho dans l'essence même du roman du dictateur où se marient à la fois évènements fictifs et cadre spatiotemporel réel afin de mettre en exergue une période historique marquée par un régime despotique. L'Histoire prend donc une place prépondérante dans le roman du dictateur.

[326] Gérard Gengembre, Le roman historique, Paris, Klincksieck, 2006, p.09.

Dans ce chapitre, nous verrons comment l'Histoire s'inscrit dans ce genre romanesque et nous essaierons de déterminer si le roman du dictateur peut être considéré comme un sous-genre du roman historique. Pour ce faire, nous aborderons d'abord dans un volet théorique , la question du roman historique, et nous analyserons l'inscription de l'Histoire dans les trois romans que nous avons choisis comme corpus pour cette étude, à savoir : *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, *l'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez et *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma.

## 1. Le roman historique ; au carrefour du réel et du fictif

Le roman historique a toujours été une source de débats par rapport à l'authenticité et la fiabilité des faits qui y sont cités, mais aussi par rapport à ses origines. Ne peut-on parler de roman historique que durant l'avènement du XIXe siècle avec les textes de Walter Scott ou les origines de ce genre sont-elles bien plus anciennes ? Beaucoup de critiques et de théoriciens ont essayé de répondre à cette question à l'image de George Lukacs, Louis Maigron, Jean Molino ou André Daspré. Pour ces théoriciens qui se sont penchés sur la question du roman historique, avant de chercher à cerner ses origines, il faut d'abord saisir la pleine signification du terme.[327]

Selon George Lukacs, le roman, qu'importe son genre, ne vient jamais *ex nihilo*, il est influencé et même façonné par le contexte sociohistorique dans lequel il naît. Le roman historique tient donc une relation double avec l'histoire : Il la raconte et il en fait partie. A cet effet, Stéphane Floccari écrit :

> *« Le roman historique est l'expression littéraire d'une certaine conscience moderne et les voies qu'il a empruntées ont été très diverses. Depuis Walter Scott jusqu'à Tolstoï, en passant par Mann, Zola ou Balzac, Lukacs analyse patiemment les choix de personnages et de thématiques, les types de focalisation adoptés, les rapports entre les genres littéraires déjà existants*

[327] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune,* Mémoire de maîtrise, Université du Québec, Chicoutimi, 1994.

*et celui qui naît. On comprend alors comment le roman classique ne survit pas à la crise romantique et comment le roman historique naît en se distinguant de formes traditionnelles, comme l'épopée ou le drame »*[328]

Le roman historique est donc un nouveau support de l'Histoire, qu'il raconte tout en y ajoutant une dimension romanesque grâce à la fiction et à la littérarité. Il est cependant important de se demander si le caractère littéraire ne l'emporte pas sur la dimension historique. Le mot « roman » implique que l'imaginaire prend une place prépondérante dans le roman historique. Cette constatation mène à une remise en question sur l'authenticité des faits cités dans une œuvre littéraire, en sachant que le travail principal de l'historien est de présenter des faits attestés qui s'éloignent du fictif. Or, cette vision objective et purement fidèle de l'Histoire n'existe pas même chez les historiens, à ce propos, André Daspré affirme :

*« Que la relation de vérité entre le texte littéraire et la réalité soit variable, plus ou moins rigoureuse, cela est indiscutable mais il en va de même pour un texte historique : la valeur objective de l'analyse historique ne dépend pas de l'œuvre (romanesque ou historique) dans laquelle on la trouve, mais de la valeur de la conception de l'histoire que se fait l'auteur »*[329]

Qu'il s'agisse d'un texte littéraire ou d'un texte historique, la question de la légitimité et de l'authenticité des faits cités dépend de l'auteur et de sa conception de l'Histoire, cela implique aussi une forme de subjectivité de l'historien. Le travail du romancier diffère de celui de l'historien dans la mesure où le premier se penche davantage dans les détails qui sont maniés par son imaginaire, il ne relate donc pas ce qui a été, mais ce qui aurait pu être. Il est aussi un meilleur représentant culturel. Dans cette perspective, David Cowart, cité par Thérèse cloutier, soutient qu'une

[328]Stéphane Floccari, *George luckacs les noces du roman et de l'histoire*, L'humanité, 2000, URL : https://www.humanite.fr/georg-lukacs-les-noces-du-roman-et-de-lhistoire-234255, consulté le 30 mars 2019.
[329] André Daspré, *Le roman historique et l'histoire*, revue d'histoire littéraire de la France, vol.75, no 2-3, mars-juin,1975, p.238, cité par Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune,* op. cit., p.17.

culture est mieux dépeinte par ses artistes car contrairement aux historiens, ils : *« s'adressent à la mémoire culturelle d'un peuple avec une plus grande autorité que ne peuvent le faire les historiens(…) l'histoire est toujours fictive, et la littérature est souvent historique.»*[330]La fiction et le travail littéraires, qui étaient sources de problème par rapport à la légitimité du roman historique, deviennent un avantage pour le romancier, qui, comme tout autre artiste, et grâce à son regard subjectif, peut mieux raconter l'Histoire que l'historien.

Fervent défenseur de cette pensée, Victor Hugo pose qu'une nouvelle forme de réalité résulte de l'imagination d'un auteur. Dans son œuvre *Quatrevingt-treize*, l'écrivain confronte l'histoire et la légende. Il pose que chacune à sa propre vérité, l'histoire raconte les grandes lignes en offrant une vision globale alors que la légende permet la création d'une réalité plus détaillée. Il affirme que :

> *« L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel. (... )Il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail.»*[331]

Ce passage résume le rôle majeur du romancier, qui en imaginant les évènements mineurs non cités dans les documents historiques, peut apporter une image, certes vraisemblable, mais détaillée du fait historique. Le romancier va donc là où l'historien ne peut s'aventurer tout en présentant des faits qui peuvent avoir la même crédibilité que ceux de l'historien, Thérèse Cloutier estime que la vérité de l'historien est aussi contestable que celle du romancier :

---

330 David Cowart, *history and the contemporary novel,* Carbondal and Edwardsville, Southern Illinois, University press, 1984, cité et traduit par Cloutier Thérèse, *Nuit de pleine lune,* op. cit., p.20.

331 Victor Hugo, *Quatrevingt-treize,* Paris, bokking international, 1993, p.174, cité par Cloutier Thérèse, *Nuit de pleine lune,* op. cit., p.20.

*« Bien qu'attestée par nul autre que lui-même, l'histoire de l'historien apparaît aussi discutable ou acceptable que celle du romancier. L'œuvre de ce dernier, le roman historique, fera certes toujours gloser les critiques, mais personne, jamais, ne parviendra à lui ôter la place prépondérante qu'il occupe en matière de diffusion des connaissances historiques »*[332]

## 2. Origine et Histoire du roman historique

L'Histoire a toujours été présente dans la production littéraire, mais elle ne jouait que le rôle du cadre spatiotemporel du déroulement des évènements. On ne peut parler de naissance du roman historique qu'à partir du XIXe siècle.

C'est l'écrivain écossais Walter Scott qui fut le premier à rompre avec la forme littéraire classique qui était limitée à la mise en scène des grandes figures monarchiques ou des personnages de l'antiquité (divinités gréco-romaines). Ainsi, des personnages fictifs de différentes strates sociales pouvaient jouer des rôles aussi importants que ceux des figures réelles. Si les premières œuvres de l'auteur ne connaissent pas un grand succès, c'est avec la parution de son roman *Ivanhoé* (1819) qu'il connaît la gloire.

Dans ce roman Walter Scott se veut à la fois historien et romancier, l'Histoire devient pour lui un outil de création romanesque et cela grâce à l'intégration du fait historique dans son récit : *« Il cherche parfois la caution d'historien ; mais loin de s'effacer derrière eux, il ne les convoque bien souvent que pour justifier ses inventions romanesques. »*[333]

Walter Scott était un homme de lettres, mais il était aussi un homme de loi. Son métier d'avocat avait une influence directe sur sa production littéraire et se reflétait essentiellement sur ses romans historiques. Afin de justifier le caractère historique de ses romans et démontrer l'authenticité des faits cités, il ne cessait de se documenter en cherchant les moindres détails historiques grâce auxquels il accentuait

[332] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune*, op. cit., p.21.
[333] Isabelle Duran Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 24.

la vraisemblance des événements narrés. De plus, il ajoutait des notes explicatives afin de démontrer que son travail se faisait à partir d'une documentation complète sur l'Histoire. Ce procédé prouve que le romancier ne laissait rien au hasard et qu'il accordait une très grande importance au détail, ce dernier attise la curiosité du lecteur, qui comprend mieux l'histoire en plongeant dans un monde où elle ne fait qu'un avec la fiction :

> *« Les introductions de Scott démontrent clairement que ces romans contiennent des faits attestés historiquement, mais elle soulignent, en outre, que la trame narrative est du domaine de la fiction. Hardit (personnage fictif) insiste pour dire que seules les histoires vraies méritent d'être racontées. Scott lui-même nous avait déjà mentionné que l'histoire de Jeani Dean était, en partie véritable ; il nous fera bientôt comprendre que les troubles qui ont presque ruiné Effie Dean étaient effectivement des événements historiques. Au même moment où le jeune et passionné avocat de Scott défend la nécessité des dialogues véritables, Pattieson regrette, quant à lui, le temps où le droit d'inventer était, sans doute, le plus grand attribut de l'écrivain »*[334]

Au travail d'historien, s'ajoute le génie littéraire de Walter Scott, si ce dernier accorde une très grande importance à la dimension historique, la fiction prend une place prépondérante dans ses romans , et c'est dans leur juxtaposition que le travail littéraire se fait en utilisant la méthode *progressive régressive*, qui consiste d'abord à présenter une réalité présente, et ensuite, à aborder le fait historique passé. Selon Thérèse Cloutier :

> *« Scott n'hésitait pas à utiliser maints subterfuges. L'un d'eux consistait à introduire dans ses œuvres historiques romancées plus de neuf personnages qui s'adressaient aux lecteurs en qualité d'auteurs-historiens et auxquels Scott donnait toutes les apparences de la vraisemblance. Un autre moyen*

[334] Robert Mayer, The InternaI Machinery Displayed: The Heart of Midlothian and Scott's Apparatus for the Waverly Novels, Clio, vol. 17, no 1 (1987), p. 7, cité et traduit par Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune*, op. cit., p.30.

*aussi ingénieux laissait entendre au lecteur que l'histoire tel que racontée pouvait paraître quelque peu fade ou sans grand relief, mais que cette lacune devait être attribuée à la seule faiblesse oratoire de l'auteur qui n'avait pas su raconter par l'écrit l'histoire aussi extraordinairement qu'elle s'était effectivement produite »*[335]

Ces méthodes font naître chez le lecteur l'envie de découvrir les événements par un auteur dont le discours est moins scientifique que celui d'un historien. En effet, Walter Scott pose que le discours d'un historien est précaire et rend la lecture du fait historique assez difficile spécialement pour les lecteurs non avertis.

En raison du succès connu par son précurseur, le roman historique devient un genre littéraire très prisé durant le XIXe siècle. En France, des écrivains tels que Balzac, Hugo, Zola s'inspirent du modèle scottien pour écrire leurs propres romans historiques afin de témoigner des faits d'histoires les plus importants qu'a connu le pays tels que : la révolution française et les multiples bouleversements politiques de l'époque. Zola présente ses romans comme des enquêtes ou des documents, Louis Aragon présente les siens comme étant des instruments de connaissance. Le roman historique dépasse donc sa condition d'œuvre fictive pour avoir le statut d'œuvre didactique servant à inculquer des connaissances. En Italie, Alessandro Manzoni s'inspire des romans de Walter Scott pour écrire Les *Fiancés*, œuvre considérée comme la première de la littérature italienne moderne. En Russie, c'est Nicolas Gogol qui est le premier à adopter le modèle scottien avec son œuvre *Tarasse Boulba* parue en 1835.

L'histoire n'a donc plus le même statut et son le rôle ne se limite plus à celui de cadre spatio-temporel, elle devient un champ de recherche et pousse l'écrivain à porter à la fois le masque d'historien mais aussi celui de romancier, et cela afin de

[335] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune*, op. cit., p.29.

retracer avec fidélité l'histoire d'un peuple, d'une nation ou d'une culture tout en introduisant une dimension romanesque à son œuvre.

### 3. Histoire et histoires : entre le réel et le fictif

Lorsque l'on lit un roman historique, les premières questions qui nous viennent à l'esprit sont : cet événement a-t-il vraiment eu lieu ? Le personnage que l'on découvre a-t-il vraiment existé ? Un questionnement dont l'objectif principal est de délimiter les frontières entre le fait réel et le fait fictif. Si l'on se réfère à la définition du Petit Robert(2007), l'Histoire est : « *Connaissance et récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ; les événements, les faits ainsi relatés ».*[336]

Cette définition pose que l'Histoire est un ensemble de connaissances sur le passé de l'humanité qui sont assez importantes pour être considérées comme mémoires et dignes d'être relatés. Bien qu'elle soit dans un sens exhaustive, cette définition donnerait le droit à n'importe quelle personne, étant dotée d'une bonne mémoire et pouvant retenir des dates et des lieux, de prétendre au statut historien. Selon Pierre Bonnechere : *« L'histoire, c'est le compte rendu raisonné d'une enquête scientifique dans le passé humain à jamais refermé sur lui-même, sous le regard amusé d'une fée retorse, nommée Vérité. »*[337]

Pour prétendre que chaque événement cité est authentique, l'historien doit se présenter comme un scientifique ayant fait une étude approfondie sur le passé. L'Histoire peut alors revêtir le statut de science, une science du passé qui relate les événements majeurs qui ont marqué les époques et qui sont à l'origine du présent. L'histoire est donc intimement liée à la temporalité, elle retrace les changements apportés par le temps, rien ne demeure à l'identique, c'est dans la nature de l'homme

[336] Définition citée par Pierre Bonnechere dans son ouvrage intitulé *Profession historien.*
[337] Pierre Bonnechere, 1. *L'histoire : définition et finalité* In : *Profession historien*, Montréal, Presse de l'université de Montréal, 2008. URL : http://books.openedition.org/pum/446, consulté le 05 juin 2021.

de changer et de s'adapter aux changements que lui-même engendre dans certains cas.

Dans un besoin de reconnaissance et d'identification, l'homme se doit de connaître ce qui était avant lui, ce qui le rend aussi unique, ce qui le différencie des autres de son espèce, et c'est là qu'intervient l'histoire avec sa fonction didactique : *« La véritable finalité de l'histoire réside dans la meilleure connaissance de l'homme lui-même et de ses réalisations, bonnes et mauvaises, de la genèse des différentes cultures de par le monde »*[338]

L'histoire se présente donc comme un symbole culturel sans lequel on ne peut se construire une identité propre. Un peuple, qui n'a pas d'histoire, est un peuple condamné à l'oubli, une culture, qui ne peut être retracée par l'histoire, est une culture qui est vouée à l'effacement, et un homme qui ne connait pas l'histoire de ses ancêtres, est un homme qui n'a pas d'identité.

De par son statut de « récit » d'évènements passés, l'Histoire a une relation très étroite avec la littérature, elle est, en quelque sorte, une littérature du réel. L'histoire raconte une réalité passée, une réalité où l'homme joue le rôle principal. En outre, la littérature du passé peut être considérée comme document historique :

> « *L'Histoire désigne, au sens plein, la connaissance des faits du passé ; en ce sens, la littérature du passé appartient à l'Histoire. Mais par ailleurs l'histoire désigne la discipline qui étudie ce passé, et aussi le récit correspondant, donc une forme d'écriture. En ce sens, l'histoire est un genre, qui a longtemps été considéré comme une part des Belles-Lettres. Enfin, l'Histoire constitue une donnée sémantique essentielle, tant comme matériau du littéraire que comme contexte* »[339].

[338] Pierre Bonnechere, 1. *L'histoire : définition et finalité* In : *Profession historien*, Montréal, Presse de l'université de Montréal, 2008. URL : http://books.openedition.org/pum/446, consulté le 05 juin 2021.
[339] Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 339.

La relation entre l'Histoire est la littérature peut se résumer dans le fait que l'une raconte l'autre et en fait partie, le texte littéraire est au service de l'Histoire car il est l'un de ses supports. L'histoire, quant à elle, étudie le passé qui est relatée par la littérature, ou étudie le passé de la littérature. De plus, l'Histoire est un matériel de production littéraire, car l'écrivain puise dans le fait historique pour créer le fait fictif.

Si l'Histoire est l'essence première du roman historique, il n'en demeure pas moins que la fiction y joue un rôle majeur. En effet, le roman historique se caractérise par une intrigue fictive vraisemblable, une ou plusieurs petites histoires dans une grande Histoire. L'Histoire avec un grand « H » retrace les événements du passé d'un peuple, d'un pays ou d'une communauté, alors que l'histoire avec un « h » minuscule raconte un évènement fictif en rapport avec un individu ou un personnage. Si l'on prend comme exemple le roman du dictateur, la dimension historique s'inscrit dans les actions politiques ou militaires qui ont eu un impact direct sur son peuple, et qui marquent l'histoire de son pays, alors que la dimension fictive s'inscrit dans ses relations intimes avec les autres personnages ou dans son être ainsi que ses réflexions. Or, il arrive que dans certains cas, l'histoire influence la fiction ou que la fiction complète l'histoire.

Pour Aristote, la fiction découle de la réalité, elle en est l'imitation. L'homme se caractérise par le fait d'imiter ce qui l'entoure, qu'il s'agisse de sculpture, de poésie ou de n'importe quel autre art, l'homme s'inspire de la réalité pour y trouver une source d'inspiration, un modèle qu'il imite afin d'apprendre, car c'est à travers l'imitation qu'il commence à acquérir la connaissance, la fiction est donc un outil d'apprentissage qui se fait en imitant la réalité :

> *« Nous avons tous pour l'imitation un penchant qui se manifeste dès notre enfance. L'homme est le plus imitatif des animaux, c'est même une des propriétés qui nous distinguent d'eux : c'est par l'imitation que nous prenons nos premières leçons.»*[340]

[340] Aristote, Poétique, op.cit., p.06.

La fiction découle de l'imaginaire de l'écrivain, elle n'est pas factuelle mais elle est le meilleur moyen de combler le manque de documentation. Cette dimension qui découle de la vision du monde de l'écrivain ne peut avoir d'impact sur la dimension historique, car le romancier ne réécrit pas l'histoire, il la présente avec un regard littéraire :

> *« Le romancier ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre - que ses personnages ont réellement fait et dit ce qu'il raconte ; il cherche à les « rendre crédibles-, ce qui est presque le contraire de « feindre » ou de « faire croire - au sens d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire »*[341]

Le fait fictif doit être en adéquation avec le fait réel, il est donc question de « dosage ». Si ce dosage n'est pas équilibré, le genre romanesque change. Dans un roman purement historique, il est très rare de trouver des créatures mythiques tels que les dragons ou les fées, car le roman perdrait son caractère historique et la réalité serait contaminée par la fiction et l'imaginaire. C'est d'ailleurs l'une des grandes raisons pour lesquelles on a enlevé le statut d'œuvre historique aux productions littéraires de l'antiquité. Le genre historique ou l'Histoire n'avait pas une grande importance durant l'antiquité ; une période où le littéraire et le mythologique était plus en vogue que le littérale :

> « *Lorsque l'histoire apparaît en Grèce avec Thucydide, elle n'est encore qu'un genre mineur face à l'épopée, la poésie (dont le théâtre) et l'éloquence. Elle se définit comme la parole du témoin (histor), par différence avec celle du poète (qui invente) et celle de l'orateur* » [342]

Établir des frontière entre la fiction et l'Histoire se révèle être une tâche ardue. Il existe certes une distinction entre les deux concepts, mais lorsque l'on parle d'œuvre littéraire, elle devient moindre. Dans certaines sociétés, l'histoire est

---

[341] Rainer Rochlitz, *Typologie de la fiction*, cité par Thomas Pavel, *Comment définir la fiction ?* In : Frontières de la fiction, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.URL: http://books.openedition.org/pub/5672. Consulté le 25/02/2021.

[342]Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 339.

transmise par l'oralité, mais elle ne peut être vérifiable que lorsqu'elle est écrite et que son support est matériel. Elle a donc l'écriture comme support principal :

> *« L'histoire est de bout en bout écriture. A cet égard les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité »*[343]

De par son caractère scripturale, l'histoire se rapproche davantage de la littérature, les archives sont écrites par l'homme, elles peuvent donc, comme n'importe quelle œuvre littéraire, comporter le réel comme le fictif. Si les historiens se réclament comme étant objectifs dans leur travail de récoltes d'informations et de la documentation, peut-on en dire autant sur leur travail de rapport des évènements ? Comme tout être humain, l'historien est influencé par son idéologie, sa vision du monde et son regard sur une époque : Des facteurs qui peuvent influer sur ses interprétations des écrits, mais aussi sur le dosage des informations factuelles ou factices qu'il peut présenter dans son œuvre.

En outre, si les archives sont les outils principaux de l'historien, il n'en demeure pas moins qu'elles ont été écrites par l'homme et qu'elles peuvent donc relater la réalité comme la fiction. Elles ne sont donc pas dépourvues du caractère subjectif :

> *« L'homme n'aime que son propre ouvrage, la fiction et la fable :... Une chose arrive aujourd'hui, presque sous nos yeux, cent personnes qui l'ont vue la racontent en cent façons différentes, celui-ci, s'il est écouté, la dira encore d'une manière qui n'a pas été dite : quelle créance donc pourrais-je donner à des faits qui sont anciens et éloignés de nous de plusieurs siècles ? Quel fondement dois-je faire sur les plus graves historiens ? Que devient l'histoire ? »*[344]

---

[343] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2000, p. 171.
[344] Jean de LaBruyère, *Les caractères*, Paris, Gallimard, 1996, p.580.

Dans une critique du scepticisme historique du discours biblique, Jean La Bruyere, moraliste français du XVII siècle, pose qu'il est impossible que l'homme puisse retranscrire fidèlement l'histoire, car il est animé par l'envie de la modifier à sa guise. En d'autres termes, comment, selon lui, ses désirs et son idéologie, elle peut être racontée ou être acceptée. On peut donc avoir de multiples versions pour un événement historique et cela est intimement lié à la subjectivité de celui qui l'écrit ou la raconte. Les guerres étant les évènements les plus marquants de l'histoire, peuvent être relatés de différentes versions, chaque pole racontera les faits de sorte à bonifier son image ainsi que ses actes tout en essayant de dessiner son opposant comme le méchant. Les héros de certains pays sont des criminels, des assassins, des terroristes et voire même des dictateurs dans d'autres.

Dans le roman historique, la fiction est l'histoire ne font qu'un, si l'une est réel et l'autre est vraisemblable, les deux forment une nouvelle réalité littéraire. Il n'existe donc aucune frontière entre les deux, leur relation ne se fonde pas sur une opposition mais sur une complémentarité. C'est du fait historique que découle la fiction, car l'imaginaire du romancier ne peut créer sans se référer à l'histoire. La fiction, quant à elle, complète l'Histoire en présentant des faits ou des personnages secondaires qui ne peuvent directement avoir un impact sur les faits qui ont réellement eu lieu, mais qui aident à mieux dessiner une époque ou une période historique tout en maintenant un effet d'illusion ou de vraisemblance.

## 4. Le romancier : entre poète et historien

L'homme de lettres ne se limite pas seulement à raconter l'Histoire comme le fait un historien, il peut la réécrire, la remodeler en fonction de son texte. Qu'il s'agisse de romancier, de poète ou de dramaturge, l'écrivain écrit ce qui aurait pu avoir lieu et non ce qui a eu lieu. A cet effet, Aristote pose une distinction entre le travail de l'historien et celui du poète :

> *« La différence du poète et de l'historien n'est point en ce que l'un parle en vers, l'autre en prose ; les écrits d'Hérodote mis en vers ne seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce*

*qui aurait dû être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire.»* [345]

Aristote soutient que la différence entre l'histoire et la poésie ne se situe pas dans la forme ou dans le style de l'écriture mais dans le contenu. L'historien a donc pour objectif la recherche du fait réel, de la vérité, il doit donc s'intéresser à ce qui a vraiment eu lieu et cela sans ajouts qui pourrait décrédibiliser son travail, alors que le poète s'intéresse aux différentes attentes et interprétations de ce qui aurait eu lieu, et cela à travers l'imaginaire du poète.

S'éloignant du factuel pour aller vers le métaphysique, la poésie, selon Aristote, s'intéresse au général, alors que l'histoire s'intéresse au particulier :

*«Celle-ci (l'histoire) peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général. Le général est ce qu'un homme quelconque, d'un caractère donné, peut ou doit dire ou faire, selon le vraisemblable ou le nécessaire que la poésie en a vue lorsqu'elle impose les noms de l'histoire. Le particulier est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qu'on lui a fait.»*[346]

L'écrivain laisse place à son imagination. Il puise du réel pour aller vers le fictif. Il est le maitre de son texte et n'est soumis à aucune limite ; Il crée de nouveaux personnages qui interagissent avec d'autres qui ont réellement existé, ou ajoute un personnage historique dans une histoire purement fictionnelle. L'historien, quant à lui, ne peut se délivrer de son attachement au réel et à la scientificité de son travail, il se doit d'être objectif en racontant l'Histoire. Il raconte un monde auquel il appartient alors que l'écrivain raconte un monde qui lui appartient. De la confrontation de ces deux mondes, de ces deux réalités factuelles ou vraisemblables, on peut faire montre de la différence entre l'historien et l'écrivain.

L'historien se caractérise par sa qualité de chercheur. Dans son enquête, il fait appel à plusieurs moyens ou outils qui lui permettent d'avoir une bonne

[345] Aristote, *Poétique*, op.cit., p.15.
[346] Ibid.

documentation : vestiges, sources écrites ou orales *« Les annales, les archives, la compilation de recherches antérieures, les monuments historiques et, à la limite, le résultat des fouilles archéologiques»*[347]sont pour l'historien, des sources d'information qui aident au bon fonctionnement de son investigation qui se fait en trois grandes étapes. En premier lieu, il élabore une recherche d'informations concernant l'époque étudiée et cela en analysant les différentes sources : documents archivés, témoignages, etc. En deuxième lieu, il réalise un travail d'interprétation et d'explication des informations sélectionnées dans la première étape. En d'autres termes, il démontre et explique dans quelles circonstances un ou plusieurs évènements majeurs ont eu lieu. La dernière étape de son travail consiste à mettre en écrit les résultats de ses recherches en présentant les évènements historiques dans un ordre chronologique. Si l'on parle d'interprétation, qui dans son sens le plus commun, appel à la subjectivité de celui qui en use, l'historien, durant son travail de recherche scientifique, se doit d'être objectif. L'interprétation devient une source de problèmes par rapport à la véracité des évènements cités. En outre, l'interprétation des documents historiques fait montre des limites du travail de l'historien qui ne peut présenter l'histoire avec la variété évènementielle qu'elle peut contenir, selon Claude Lévi-Strauss, l'historien qui suit une méthode de recherche *progressive-régressive,* est limité par la sélection des évènements :

> *« Or, ce qui est vrai de la constitution du fait historique ne l'est pas moins de sa sélection. De ce point de vue aussi, l'historien et l'agent historique choisissent, tranchent et découpent car une histoire vraiment totale les confronterait au chaos »*[348]

L'historien ne peut donc pas retracer, dans ses écrits, l'histoire dans ses moindres détails et cela à cause de la richesse évènementielle qui la constitue. En effet, lorsque l'on parle d'histoire, on est appelé à évoquer l'implication de plusieurs paramètres dans sa constitution : personnages, lieux, évènements, nations,

[347] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune,* op. cit., p.22.
[348] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.332.

perceptions, versions, etc. L'histoire, en tant que discipline *« ne peut nous éclairer qu'à demi sur ce qui s'est passé autrefois »* [349]

L'écrivain, étant un artiste, a une vision différente sur l'histoire et ne l'appréhende pas de la même manière qu'un historien. Dans un monde purement fictif, l'histoire a une importance moindre. L'écrivain fait appel à son imagination, il crée des lieux des personnages, des évènements qui ont leur place dans un monde de fiction. Or, ce dernier est le fruit d'une imitation de la réalité. Une œuvre littéraire ne peut découler entièrement de l'imagination de l'écrivain. De ce fait, même si le monde présenté par l'écrivain est un monde purement fictif où la réalité n'a pas de place, certains évènements, certains personnages, certains lieux peuvent avoir des références historiques.

Le rôle de l'écrivain diffère de celui de l'historien, car si le premier est dans une recherche constante de la réalité, le second se permet de la modeler en fonction des attentes de ses lecteurs. De plus, la fonction première d'une œuvre littéraire est idéologique, l'écrivain fait passer un message à son lecteur et cela même dans une œuvre littéraire à teneure historique. Même en racontant l'Histoire, il la présente sous un regard subjectif ou critique.

En outres, si la majeure partie du travail de l'historien repose sur son investigation scientifique aux dépens de son travail rédactionnel, le travail de l'écrivain repose sur son écriture, c'est dans cette confrontation du discours rigide scientifique au discours littéraire que réside l'un des principaux points de différence entre l'historien et l'écrivain, le premier racontant l'Histoire et le second racontant une histoire.

Dans le roman historique, le romancier porte deux masques, celui de l'écrivain et celui de l'historien afin de marier l'histoire et la fiction. Lorsque l'histoire est l'essence d'un roman, l'écrivain adopte la démarche de l'historien en élaborant un travail d'analyse documentaire sur la période historique qu'il va aborder dans son

[349] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune*, op. cit., p.24.

roman et cela en donnant, pareillement à l'historien, une image fidèle de la réalité de l'époque en question. Cependant, il peut donner libre cours à son imagination lorsqu'il s'agit de brosser la réalité de certains de ses personnages ou même d'en créer d'autres qui interagissent avec les personnages référentiels. Il doit néanmoins respecter les règles qui régissent la vraisemblance de l'histoire racontée. L'analyse de l'Histoire par l'écrivain se fait avec un regard de proximité :

> *« L'analyse romancée de l'écrivain, qui s'ingénie à donner ou à redonner des sentiments humains à ses héros, qu'ils aient effectivement existé ou non, et ce, en se basant sur l'étude des mœurs psychologiques de l'époque concernée et sur les vraisemblances attestées par l'historien, réussit à rendre, mieux qu'aucun cours magistral, une étincelle de vie plausible et attachante à ce qui fut autrefois »*[350]

Parallèlement à l'investigation historique, le romancier présente, à travers ses personnages, une vision plus approfondie sur l'époque en question. Qu'ils aient existé ou non, ces personnages vivent, pensent et interagissent dans un monde fictif qui est une réplique du monde réel. En se centrant sur leurs portraits psychologiques, le romancier ne se limite pas à une vision globale de la période présentée, il présente l'histoire avec un regard de proximité en donnant vie à des personnages qui n'ont aucune place dans les livres d'histoire, mais qui, par leur psychologie et leur biographie, peuvent représenter une période même s'ils n'ont pas réellement existé.

Si le romancier se propose à la fois comme historien et poète, il est essentiel de souligner que son approche qui se centre sur : *« un vécu individuel ou de groupe, c'est-à-dire une approche psychologique et sociale »*[351] est perçue par Claude Lévi-Strauss comme la reconstitution d'histoire faible ou moins explicative, et cela en dépits de sa richesse informative.

[350] Thérèse Cloutier, *Nuit de pleine lune,* op. cit., p.25.
[351] Ibid.

Comme nous l'avons susmentionné, l'objectif du romancier diffère de celui de l'historien. Le premier ne se focalise pas sur une recherche scientifique sur l'histoire, car il écrit pour ses lecteurs, des lecteurs qui peuvent avoir un certain intérêt pour le savoir historique, mais qui lisent non seulement pour L'Histoire, mais aussi pour les histoires, car un roman historique est une œuvre où la fiction et la réalité ne font qu'un. Il présente l'histoire mais son intrigue est souvent fictive. Le romancier se doit alors d'avoir la rigueur d'un historien, pour la documentation, et l'analyse, l'imagination et la plume d'un poète pour l'interprétation, la création, et la production d'un roman historique.

Dans un roman historique, l'écrivain est donc appelé à marier réalité et fiction afin d'aboutir à une histoire romancée qui puisse rendre compte d'une période historique avec un regard de proximité sur un être ou un groupe social. Or, cette approche n'est pas exclusivement réservée au roman historique, d'autres genres romanesques peuvent témoigner d'une période de l'histoire ou même comporter des bribes historiques.

## 5. Histoire et histoires dans le roman du dictateur

Le noyau du roman du dictateur est la présentation du récit de vie du personnage : son enfance, son évolution, sa prise de pouvoir, son ascension, sa manière de gouverner et enfin sa chute. Cette biographie du personnage dictateur s'installe dans la dimension historique, car l'Histoire est au centre de ce genre romanesque.

Qu'il s'agisse de personnage référentiel, tel que Mouammar Kadhafi, ou de personnage purement fictif, le dictateur doit suivre, comme nous l'avons cité dans la deuxième partie de notre thèse, un modèle précis dans son évolution et appartenir à un axe historique précis. En outre, afin d'apporter un effet de réel ou de la vraisemblance dans son récit, le romancier qui s'intéresse au personnage dictateur, a besoin de l'associer à un fait historique.

## 5.1. La dernière nuit du Raïs : une rébellion au centre du roman

L'événement historique sur lequel se construit l'intrigue dans *La dernière nuit du Raïs* est la chute et la mort de Mouammar Kadhafi. L'auteur raconte les derniers instants de l'existence de l'ancien guide de la Libye tout en présentant un récit biographique sur le personnage. De plus, le narrateur-personnage considère la rébellion comme l'action d'un enfant qui se révolte contre son père *: «On n'a pas besoin d'être un génie pour comprendre qu'on ne tue pas son père quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, hurlé-je, hors de moi. Chez nous, le père est aussi sacré que le prophète.»*[352] . Cependant, il est à noter que l'auteur nous présente un fait historique majeur sous le regard de Mouammar Kadhafi, celui du Printemps arabe. La source d'inspiration principale du roman est le personnage politique présenté comme un dictateur par Yasmina Khadra, mais sa chute voit ses premiers signes dans le déclenchement du Printemps arabe.

À travers la fin de Mouammar Kadhafi, qui est sanglante, l'auteur nous raconte la chute des autres chefs d'État arabes qui vient suite au déclenchement des contestations populaires qui se sont produites à partir de la fin de l'année 2010 :

> *«Le souffle des protestations sociales, qui est parti de Tunisie, a emporté le régime de Ben Ali le 14 janvier 2011 puis celui de Moubarak en Égypte, un mois plus tard, et enfin celui du colonel Kadhafi en Libye le 20 octobre de la même année. Le départ du despote tunisien a ainsi ouvert la voie à un cycle protestataire sans précédent au Maghreb et au Moyen-Orient »*[353]

Les premières vagues de protestations du Printemps Arabe ont marqué le début de la chute de Kadhafi et de la Jamahiriya. Dès l'incipit du roman, nous comprenons, en tant que lecteur, qu'il va présenter les derniers instants du personnage principal : *« sa dernière nuit »*.

[352] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit.,p. 26.
[353] Éric Gobe, Un printemps arabe ? , L'Année du Maghreb, VIII | 2012.

*« Syrte, district 2. Nuit du 19 au 20 octobre 2011 »*[354]

On y découvre un personnage songeur qui pense à son enfance dans le désert. C'est dans la page 12 que le contrat de lecture est établi. Le personnage principal déclare qui il est : *« je suis Mouammar Kadhafi cela devrait suffire à garder la foi »*[355]. Ainsi l'auteur précise d'emblée que le personnage principal de son roman est Kadhafi, un homme qui a réellement existé. Les événements cités dans le récit doivent appartenir au réel ou au vraisemblable. Kadhafi se cache avec ses derniers fidèles dans une école désaffectée du district 2 :

*«C'est mon fils Moutassim, responsable de la défense de Syrte, qui a choisi pour mes soldats, en guise de quartier général, une école désaffectée au cœur du District 2. L'ennemi m'imagine terré quelque part dans un palais fortifié, incapable de m'adapter aux choses rudimentaires. Il ne lui viendrait pas à l'idée de me rechercher dans un endroit aussi affligeant.»*[356]

A l'instar de Moutassim, d'autres personnages référentiels sont cités et interagissent avec le personnage principal, parmi eux, nous pouvons citer Seif El-Islam Kadhafi, l'autre fils de Mouammar : *«Mon brave fils Seif el-Islam ! S'il était à mes côtés, il me vengerait de ces mines défaites.»*[357]

La présence des deux personnages dans le récit a une fonction double : d'abord, apporter de la vraisemblance à ce qui est raconté, mais aussi permettre à l'auteur de dépeindre le personnage dans une vision intimiste, celle d'un père qui aime ses enfants et qui s'inquiète de leur sort. À cet effet, on voit le personnage de Mouammar, qui, dans tout le récit, demande des nouvelles de son fils Moutassim.

D'autres personnages référentiels font partie de l'histoire racontée et interagissent avec le personnage principal, parmi eux, nous pouvons citer :

[354] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit.,p.09.
[355] Ibid., p.12.
[356] Ibid.,p.15.
[357] Ibid.

- Le général Abou Bakr Younès Jaber : Major général de l'armée libyenne est ministre de la défense de la Jamahiriya *: «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 Ben Ghazi, il était à mes côtés lors du coup d'État de 1969 et faisait partie des 12 membres du conseil de commandement de la révolution.»*[358]

  Abou Bakr Jaber est présenté comme un proche de Mouammar Kadhafi. Il a partagé avec lui ses plus grands succès, Yasmina Khadra crayonne une relation basée non seulement sur la crainte, mais aussi sur la loyauté entre les deux personnages, une relation qui témoigne de la nature du rapport que doit avoir un dictateur avec l'un de ses généraux.
- Mansour Dhao: Chef commandeur de la garde populaire de Mouammar Kadhafi. Comme nous l'avons cité dans la deuxième partie de notre thèse, le personnage Daho est dépeint comme un homme ayant perdu toute envie de combattre.

Les deux personnages, Abou Bakr et Mansour, sont à l'image de Kadhafi, des personnages ayant réellement existé, l'auteur les met en action dans le récit pour donner un effet de réel à ce qu'il raconte, car les deux hommes politiques étaient effectivement en compagnie de Mouammar Kadhafi lors de sa dernière nuit.

Outre les personnages référentiels, l'auteur intègre des personnages purement fictifs qui interagissent avec Mouammar Kadhafi. Parmi ces personnages, il nous est possible de citer :

- Mostefa l'ordonnance : c'est le servant du personnage principal, il est mis en scène afin de créer une intrigue basée sur la curiosité et la surprise. On le découvre d'abord apportant le dernier repas de Kadhafi. Il interagit avec lui dans un dialogue qui déclenche la colère du

[358] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.30.

personnage dictateur : *« il ne mérite pas de marcher sur mes pas. Mon ombre ne serait pour lui qu'une insondable vallée des ténèbres ».*[359] Mostefa finit par se suicider et laisse le narrateur-personnage perplexe face à cet acte, se questionnant sur les raisons qui l'ont poussé à se donner la mort : *« je pense à Mostefa. Qu'a-t-il cherché à prouver en s'explosant le crâne ? Qu'il méritait mon estime? En avait-il seulement un soupçon pour lui-même ? Étrange comme les hommes espèrent accéder dans la mort à celles qu'ils n'ont pas acquis pendant leur vie.»*[360]

- Le lieutenant-colonel Trid : personnage aimé et admiré par le personnage dictateur : *« Si je disposais de cent hommes de sa trempe, je dérouterais les armées du monde entier »*[361], il représente l'image parfaite du militaire d'après la vision de Kadhafi. De par sa jeunesse, ses exploits et sa vision du monde, Trid est, pour le personnage central, un symbole d'espoir mais aussi un miroir, qui à travers sa franchise, lui rappelle la réalité : *« Ça a toujours été ainsi, frère Guide. Au Chili, on regrette Pinochet, en Espagne, Franco, en Irak, Saddam, en Chine, Mao, comme on regrette Moubarak en Égypte et Gengis Khan en Mongolie..»* [362] Bien que le lieutenant-colonel Trid partage la même vision du personnage principal, derrière ses propos, c'est le romancier qui parle en le comparant à une multitude d'autres dictateurs qui ont gouverné avant de mourir ou d'être déchus.
- Amira, l'Amazone : Personnage faisant partie des femmes gardes du corps de Kadhafi, connues aussi sous le nom de *gardes Jamahiryenne religieuse révolutionnaire*, cette unité d'élite qui a accompagné l'ancien chef d'État a été créée, dans un premier temps, pour prouver qu'il existe

[359]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* op cit., p.27.
[360] Ibid., p.p.153-154.
[361] Ibid., p.96.
[362] Ibid., p.164.

une certaine égalité entre les hommes et les femmes en Libye. La présence d'Amira dans le récit sert à introduire la relation du personnage avec les femmes, mais aussi à apporter un regard de proximité sur ses habitudes : «*Amira me trouve étendu sur le canapé ... Elle a été l'une de mes premières gardes du corps. Une amazone intrépide est increvable qui ne m'a pas quitté d'une semelle depuis son recrutement, arrogante mais d'une fidélité indéfectible, je l'autorisais parfois à partager ma couche et mes repas lorsqu'elle était plus jeune.»*[363] En effet, Kadhafi est présenté comme un homme qui considère les femmes comme des objets sexuels : *« les femmes... J'en ai possédé des centaines de tous les horizons.»* [364]

L'interaction du personnage principal avec des personnages fictifs ou réels a une double fonction : apporter un effet du réel au récit de sa dernière nuit tout en ayant un regard de proximité avec des détails fictifs qui comblent les manques de la réalité. En outre, le romancier nous donne une vision sur l'état psychologique de Mouammar Kadhafi durant cette nuit, car chaque personnage cité représente une de ses facettes :

Abou Bakr ⟶ La désillusion.

Mansour ⟶ Le perdition et la révolte.

Les fils ⟶ La peur et l'incertitude.

Mostefa ⟶ L'incompréhension.

Trid ⟶ L'espoir éphémère.

Amira ⟶ Le pouvoir.

Les personnages que nous avons cités peuvent être considérés comme appartenant au cercle des personnages principaux du roman. Ils représentent chacun une facette de Mouammar Kadhafi durant sa dernière nuit. Une vision imaginée par l'auteur qui dessine l'état d'esprit d'un personnage dictateur qui fait face à sa fin. De

[363] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.55.
[364] Ibid., p.57.

plus, la mort de l'ancien chef d'État est l'événement réel au centre de l'intrigue romanesque, mais il est décrit avec des détails qui relèvent de l'imagination de l'auteur. *La dernière nuit du Raïs* est donc un roman où les déficits de la réalité sont comblés par les détails fictionnels, cette réalité est donc racontée à travers la fiction.

### 5.1.1. La dimension historique dans le roman

*La dernière nuit du Raïs* se présente comme une biographie fictionnalisée. Il est cependant important de souligner que l'auteur oscille entre événements fictifs et événements historiques afin que le récit, présenté par le narrateur-personnage, suive un ordre chronologique bien précis. Ces événements historiques apportent aussi un effet du réel à l'histoire racontée. L'Histoire est au service de l'histoire, car chaque événement réel fait office de repère chronologique pour un événement fictif. De plus, c'est sous forme de souvenirs que les événements historiques sont cités :

#### A. La prise de pouvoir

L'événement historique majeur en rapport avec le personnage de Kadhafi est le jour où il renversa le roi Idriss 1er en 1969. Le 1 septembre de cette année, alors que le roi est en déplacement en Turquie, le *« Mouvement des officiers unionistes libres »* dirigé par le jeune Mouammar Kadhafi, fils de berger, organise un coup d'État sans effusion de sang.

L'événement en question marque un vrai tournant dans la vie de l'homme politique. Or, le personnage romanesque, guidé par la plume de Yasmina Khadra, ne lui accorde que quelques lignes :

> *« La veille du coup d'État, dans la nuit du 31 août au 1er septembre 1969, tandis que mes officiers fignolaient l'opération coup-de-poing en l'absence du roi Idris parti s'offrir une cure à l'étranger, j'étais dans ma chambre, stressé à mort. Van Gogh était là, dans son cadre doré ; il ne me quittait pas des yeux. J'avais beau me tourner et me retourner dans mon lit, la tête sous l'oreiller, le spectre ne disparaissait pas. Quand le téléphone sonna enfin sur ma table de chevet, le peintre surgit de sa toile et se jeta sur moi, son manteau*

*vert peuplé de chauves-souris. Je me réveillai en hurlant, le corps en sueur. Mission accomplie ! m'informa-t-on au bout du fil. »*[365]

Dans le passage ci-dessus, la date du 1 septembre 1969, marquée par le renversement du régime monarchique, fait office de repère chronologique qui renvoie à l'une des apparitions de l'une des multiples obsessions du personnage romanesque. On constate alors que le narrateur-personnage accorde plus d'importance à l'apparition de Van Gogh qui est au centre de ce qui est raconté. L'événement historique s'efface pour laisser place à une vision fictive du personnage, qui même dans les moments les plus importants de sa vie, est hanté par ses démons et ses obsessions.

### B. L'histoire du dictateur ; entre complots et tentatives d'assassinat

Comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de notre thèse, Yasmina Khadra essaye de crayonner son personnage en le rapprochant le plus de l'image du dictateur. Pour ce faire, il le dessine comme un personnage vivant dans une peur constante de la mort et ayant survécu à une multitude de trahisons et de tentatives d'assassinat. Le romancier puise dans le monde réel et met en récit certains événements vécus par Mouammar Kadhafi :

*« L'affectif n'a pas sa place dans la gestion des affaires de l'État et les erreurs sont tolérées... Que me reproche-t-on au juste ? Les attentats de Lockerbie et du vol 772 d'UTA ? Ce sont les Américains qui ont commencé. Ils ont bombardé mon palais et tué ma fille adoptive. Ce sont eux qui ont lancé contre ma force de frappe aérienne de Milaga leur lâche opération El Dorado Canyon. Sans compter les embargos, ma diabolisation, ma mise en quarantaine sur la scène internationale. »*[366]

Dans ce passage, où le personnage principal prend la parole et se demande ce que les occidentaux lui reprochent, un événement a marquant sa période de règne est

[365] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.70.
[366] Ibid.,p.80.

cité: celui de l'opération Eldorado Canyon. Une opération militaire américaine de bombardements à l'encontre de la Jamahiriya libyenne. Dans ce même Passage, il est possible de distinguer d'autres événements historiques tels que les attentats de Lockerbie de 1988 et du vol UTA 772 de 1989, dont le suspect principal était l'ancien chef d'État de la Jamahiriya. Cette condensation de plusieurs événements en un seul paragraphe connote une prise de distance par rapport à l'Histoire. Le personnage ne donne aucun détail sur les événements cités. Le récit nous offre donc un passage d'Histoire sans qu'elle ne soit au centre de ce qui est raconté. En effet, le personnage s'interroge sur ce qui lui est reproché tout en accusant les "Américains" d'être à l'origine de tous les problèmes de son pays. En introduisant les événements par les mots de son personnage, l'auteur efface la dimension historique pour laisser place à la dimension romanesque, le lecteur ne découvre pas l'événement, mais la vision du personnage sur ce dernier.

Outre l'opération Eldorado Canyon, le narrateur-personnage cite d'autres tentatives qui avaient pour but de l'assassiner à l'image du dernier bombardement Bab El Aziziya:

> *« Ce que je décide est voulu par le Seigneur. N'ai-je pas échappé au bombardement qui a ciblé ma résidence à Bab el-Aziziya la nuit où je fêtais, avec l'ensemble de ma famille, l'anniversaire de mon petit-fils adoré et qui a coûté la vie au cadet de mes enfants Seif el-Arab et à ses trois fils ? J'étais sorti des décombres sans une égratignure. Les périls que j'ai surmontés durant mon règne, les complots en chaîne et les tentatives d'assassinat auraient eu raison de n'importe qui. Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelques heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant Moïse. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu. »*[367]

[367]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.81.

Cet extrait renvoie à un événement qui a réellement eu lieu, mais son rôle n'est pas uniquement de faire montre de la vraisemblance de l'histoire racontée. Il vise aussi à montrer la mégalomanie du personnage principal. Ce dernier se compare à Moïse et affirme que personne ne peut le tuer, car il sortira vivant de n'importe quel complot. Si l'événement en question est mentionné comme un exemple, il n'en demeure pas moins que le commencement de la fin du règne de l'ancien chef d'État libyen est marqué par la mort de son fils Seif El-Arab.

### C. La décennie noire en Algérie ; une source de terreur pour le personnage

La décennie noire algérienne n'est qu'une bribe historique dans *La dernière nuit du Raïs*. Le personnage la cite comme une période de terreur qu'il ne veut pas vivre à son tour : *« L'Algérie a basculé dans l'horreur la nuit où des milliers de détenus se sont échappés du bagne de Lambèse. On connaît la suite : une décennie de terreur et de massacres. Je refusais que mon pays subisse le même sort. »*[368] Cet extrait est introduit par le personnage, il nous semble cependant que c'est l'auteur qui se cache derrière ces propos. La décennie noire est, comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre de cette troisième partie, l'une des thématiques principales abordées par l'auteur. En effet, Yasmina Khadra, de par son statut d'ancien militaire, a été foncièrement marqué par cette période de troubles sociopolitiques en Algérie, et bien que son personnage ne soit pas algérien, il a voulu apporter une référence historique à cette période.

### D. La tuerie de la prison d'Abou Salim

De tous les événements historiques ayant comme référence la réalité, la tuerie de la prison d'Abou Salim est le seul à avoir été complété par une note de bas de page :

> *« Que me reproche-t-on d'autre ? La tuerie de la prison d'Abou Salim[1] ? Je n'ai fait que débarrasser notre nation d'une effroyable vermine, d'un ramassis*

[368] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.p.99-100.

*d'illuminés à vocation terroriste. Les mutins menaçaient la stabilité du pays. A-t-on idée du chaos qu'ils auraient été capables de provoquer s'ils avaient réussi à s'évader, ces fauves ? »*[369]

**Note :**

*« 1. Plus de mille deux cents prisonniers ont été exécutés dans la prison d'Abou Salim, à Tripoli, les 28 et 29 juin 1996 »*[370]

Sous la bannière de la lutte contre les groupes islamistes radicaux, mille deux cent soixante-neuf prisonniers ont été exécutés au cours des deux journées du 28 et du 29 juin 1996. Ali Elkarmi, ancien prisonnier et témoin du massacre rapporte au journal L'Express : *« La tuerie a duré près de trois heures. Une partie d'entre nous, depuis l'autre division de la prison, a assisté au massacre par la fenêtre. Nous étions pétrifiés d'horreur »*[371]. Bien que l'événement soit l'un des carnages les plus sanglants commis sous le règne de Mouammar Kadhafi, il ne bénéficie que d'une seule citation dans le récit, et n'est alors qu'une bribe d'Histoire, qui joue le rôle de marqueurs chronologiques et de symbole de vraisemblance de l'histoire fictionnelle racontée dans le roman.

### E. La guerre d'Irak : un événement qui hante le personnage

L'épisode historique ayant le plus marqué l'esprit du personnage principal est la guerre d'Irak. Kadhafi décrit l'événement comme une sorte d'apocalypse qui s'abat sur Bagdad :

*« Je me rappelle la nuit du vendredi 28 mars 2003 qui a vu un déluge de feu s'acharner sur Bagdad… Les fusées éclairantes s'écarquillaient au milieu du ballet des Tomahawk, les mitrailleuses de la défense aérienne traçaient d'émouvants pointillés phosphorescents dans le ciel, les immeubles s'effondraient dans un florilège de béton et d'acier, les dépôts de munitions*

[369] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.81.
[370] Ibid.
[371] Témoignage recueilli par Catherine Gouëset, publié dans son article intitulé :*Libye : « j'ai assisté au massacre d'Abou Salim »* le 28/06/2014 sur site internet du journal l'Express.

*s'éparpillaient en une multitude de comètes filandreuses. Ce fut un spectacle magique, une épouvantable féerie. À l'arsenal apocalyptique des coalisés répliquait la vaillance des Irakiens. David et Goliath se livraient un combat titanesque dans une mise en scène orchestrée par un chorégraphe de génie. »*[372]

L'auteur accorde tout un chapitre à cet événement en précisant à travers le regard de son personnage que cette guerre a un impact sur la vie de Kadhafi, qui, en voyant la mort de Saddam Hussein (autre présumé dictateur du monde arabo-musulman), a vu sa propre fin: *« Sois maudit, Saddam Hussein ! Pourquoi t'es-tu laissé prendre vivant et exécuter un jour de l'Aïd ? Tu aurais pu te tirer une balle dans la tempe et priver les Croisés des joies d'une danse macabre. Par ta faute, le prophète Mohammed et sa nation n'osent plus regarder Dieu en face »*[373].Pour le personnage principal, une mort comme celle de l'ancien chef de l'État irakien est une mort indigne et un suicide aurait été meilleur que de se faire prendre par les forces ennemies et se faire exécuter le jour de l'Aïd, un jour sacré pour les musulmans et, qui, selon le personnage de Kadhafi, est devenu un jour de honte.

En outre, Kadhafi est hanté par l'esprit de Saddam Hussein qui lui apparaît dans l'un de ses rêves :

*« - Que me veux-tu ?*

- *Te regarder en face, lire la terreur qui s'est substituée à ton visage. Tu m'as insulté, maudit et craché dessus. Laisse-moi te rappeler que j'ai été pendu par l'Amérique et ses alliés. Mais toi, tu seras lynché par ton propre peuple.*
- *Ton peuple t'a trahi, toi aussi.*
- *Ce n'est pas la même chose, Mouammar. Sous mon règne, l'Iraq était une grande nation. Haroun Rachid n'a pas été meilleur souverain que moi. Mes universités produisaient des génies, Bagdad festoyait chaque soir, et chaque*

[372] Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit.,p.130.
[373] Ibid., p.134.

*grain que je semais bourgeonnait avant de toucher terre. Mais toi, Mouammar, qu'as-tu fait de ton peuple ? Une meute affamée qui te dévorera cru. »*[374]

Le dialogue mis en récit par l'auteur est une sorte de critique de la politique de Mouammar Kadhafi dont le porte-parole est Saddam Hussein et dont l'émetteur est le romancier. A travers ce dialogue, l'auteur met la mort des deux anciens chefs d'État en parallèle et cela en les présentant comme des dictateurs déchus qui ont mené leurs pays et leurs peuples au chaos qu'il décrit avec un lyrisme trahissant sa présence dans le texte.

L'évocation de la guerre d'Irak et le dialogue songé par le personnage principal cachent alors la vision que l'auteur a sur sa muse, ce n'est donc pas Saddam qui parle, mais Yasmina Khadra.

En définitive, les événements réels, ou ayant marqué la période du gouvernement de Mouammar Kadhafi, sont ce que nous pouvons appeler des bribes historiques, car ils ne sont que cités et ils n'ont pas une importance capitale dans le déroulement des événements romanesques. Ils participent donc à alimenter le monde fictionnel afin de mieux crayonner la personnalité de l'homme étant au centre du roman.

Il est important de souligner que, dans ce roman, c'est Yasmina Khadra le romancier et non l'historien qui fait la partie majeure du travail d'écriture. Le roman contient certes des bribes d'histoire, mais comme le déclare l'auteur : *« j'ai imaginé cette fin mais je l'ai nourrie... Des anecdotes peu connues qu'un vieil ami à lui m'avait raconté. Je suis revenu sur son enfance, ses amours ratés, etc.»*[375]

Le romancier nous présente alors la vie de Mouammar Kadhafi à travers une analyse interne et psychologique du personnage et un regard de proximité sur ses

[374]Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs*, op cit., p.p.138-139.
[375] Propos tenus par l'auteur lors d'un entretien accordé accordé à l'émission A l'affiche, sur France 24.

derniers instants de vie. Une vision imaginée qui montre que la fiction joue un rôle majeur dans le roman.

### 5.2. En attendant le vote des bêtes sauvages : un donsomaana du dictateur

Dans *Thoyer, Annik.- Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali,* Zobel Clemens définit les *donsomaana* comme des récits qui :

> *« Relatent les exploits des héros chasseurs légendaires en mêlant des éléments de merveilleux la réalité. Même si les allusions aux événements historiques sont rares la littérature orale des chasseurs est comparable aux récits historiques des griots et les parfois fortement influencés. Caractérisés par une longueur considérable et par un langage stylisé entrecoupé de proverbes les textes expriment, non seulement, les traits une éthique professionnelle, mais une vision plus générale de la société et du monde. »*[376]

Ce récit de chasseur raconte l'ascension d'un héros populaire légendaire en mêlant le merveilleux ou le mystique au réel afin de rendre compte des exploits de certaines figures légendaires ou historiques africaines.

De par l'entrecoupement du récit par les proverbes dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, il est possible de déduire que l'auteur a voulu s'imprégner, voire même prendre comme modèle ce sous-genre de la littérature orale dans le but de mettre en récit son l'histoire. Koyaga, personnage principal du roman, est un chasseur fils de chasseur lutteur qui accomplit de nombreux exploits afin d'arriver à ses fins et prendre le contrôle du pays en menant la chasse ultime : celle du sorcier président Fricassa Santos. Dans cette geste qui célèbre le chasseur, Koyaga est amené, comme nombre de dictateurs et chefs de gouvernements controversés, à déjouer les multiples tentatives d'assassinat. Si le roman se présente comme un récit fictif où le mysticisme et la sorcellerie prennent une place prépondérante, il n'en demeure pas moins que l'auteur réclame sa vraisemblance et son réalisme, car pour lui, tous les personnages

[376] Clemens Zobel, *Thoyer, Annik. - Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali* . In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n°144, 1996. pp. 847-848.

politiques principaux de l'œuvre ont leur alter dans le monde réel, il déclare à ce propos : *« J'ai voulu écrire ce roman avec ces noms [Sékou Touré, Houphouët-Boigny, Bokassa, Mobutu], mais mon éditeur m'en a dissuadé. Selon lui, cela risquait d'entraîner de graves conflits juridiques. J'ai voulu alors conserver quelques-uns, tels Houphouët-Boigny, Mobutu, Hassan II, Bokassa... »*[377]

Se proclamant *diseur de vérité,* Ahmadou Kourouma précise que, dans ce roman, il raconte une histoire vraie teintée de fiction et où l'allusion (par rapport à l'utilisation des totems) permet un mariage parfait entre fiction et réalité : *« J'écris des choses qui sont vraies. Je n'écris pas pour soutenir une théorie idéologique politique, une révolution, etc. J'écris des vérités, comme je les ressens, sans prendre parti. J'écris les choses comme elles sont. Comme le diseur de vérité »*[378]

### 5.2.1. Entre réalité historique et fiction dans En attendant le vote des bêtes sauvages

Dans ce roman, l'histoire est présente en tant que cadre spatio-temporel du déroulement des événements, mais aussi en tant qu'élément central ayant une influence sur le développement du personnage principal. En outre, le roman raconte une période de l'histoire de l'Afrique avec les grands noms qui ont marqué son XXe siècle à l'image de Hassan II, Ahmed Sékou Touré Mobutu, Sese Seko...Comme nous l'avons mentionné, c'est grâce à l'allusion et la symbolique que l'auteur arrive à introduire des personnages historiques dans le roman :

#### A. Koyaga : personnage et dictateur principal

Le personnage principal du roman, Koyaga, n'est nul autre qu'une référence fictive de Gnassingbé Eyadéma, l'ancien président du Togo : *« L'œuvre est le résultat de plusieurs années d'observation au Togo où Kourouma a exercé ses fonctions d'actuaire et a pu apprécier, au croisement du mythe et du réel, l'impossible*

[377] *Entretien avec Ahmadou Kourouma* , propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, Politique africaine, no 75,1999 , p.178, Cité par Selom Komlan Gbanou, *En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un « diseur de vérité »*. Études françaises, 42(3), 51–75, 2006,p.51. URL : https://doi.org/10.7202/015790ar consulté le 20/03/2020

[378] Ibid.

*référentiel qu'est devenue la figure d'Éyadéma »*[379]. La mise en parallèle des deux hommes dans leurs deux mondes respectifs réside dans les légendes qui entourent l'histoire d'Eyadéma : son statut de lutteur, la perte de son père à un âge précoce, sa carrière militaire... En effet, les évènements principaux forgant la vie du personnage fictif sont tirés de celle de la personne réelle. Nous pouvons citer comme exemple le coup d'état d'Eyadéma à l'encontre de Sylvanus Olympio[380] qui trouve son écho dans le coup d'état mené par Koyaga à l'encontre de Fricassa Santos.

## B. Le totémisme des personnages dictateurs secondaires

*En attendant le vote des bêtes sauvages* est un roman où le fictionnel symbolise le réel et où les totems sont des animaux représentatifs pour chaque politique de gouvernement adoptée par un président ou un guide de nation. En effet, certains personnages politiques africains sont représentés par des totems : le président du pays de Djabbels et de Sables, au totem chacal, est une référence au roi du Maroc Hassen II, l'homme au totem hyène, qui dirige la République des deux fleuves, se rapporte à Jean Badel Bokassa deuxième président de la République centrafricaine, le dirigeant au totem caïman, qui gouverne la République des Ebènes, est le double fictif de Félix Houphoët-Boigny président ivoirien, l'homme au totem léopard, qui renvoie à Mobutu Sese Seku, ancien chef d'état du Zaïre, et enfin, l'homme en blanc au totem lièvre, dirigeant de la République des monts, renvoie à Ahmed Sékou Touré, premier président de la Guinée. Ce totémisme des personnages politiques est, selon l'auteur, dû à une dissuasion de l'éditeur du roman qui craignait les problèmes juridiques.

A travers la présence des totems, qui représentent des figures très connues de la scène politique africaine, l'auteur inscrit son texte dans l'histoire du continent en racontant, en outre, l'une des périodes qui l'ont marquée durant le XXe siècle, celle du poste-colonialisme.

[379] Selom Komlan Gbanou, *En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un « diseur de vérité »*,op. cit.,p.56.
[380] Premier président de la République togolaise.

### C. Une vision du XXe siècle en Afrique

C'est à travers la vie du père de Koyaga, ainsi que la jeunesse de ce dernier que l'auteur met l'accent sur les événements majeurs du XXe siècle. En effet, les carrières militaires des deux personnages interviennent dans une continuité chronologique. Tchao, le père, a participé à la première guerre mondiale, ce qui lui vaut d'être récompensé par plusieurs médailles, mais cela le mènera aussi à sa perte, car c'est en voulant s'habiller comme les hommes blancs ou les occidentaux qu'il sera délaissé par les siens : *« La transgression d'une tradition aussi ancienne et respectée que la nudité chez les paléo ne pouvait pas rester impunie par Allah et les mânes des ancêtres. Tchao paya très cher sa faute, il l'a paya d'une affreuse fin, la mort dans des conditions abominables. »*

Koyaga, le fils, est le personnage principal du roman, il est engagé à son tour comme tirailleurs dans les rangs de l'armée française et participe en premier lieu à la guerre d'Indochine : *« C'est honteusement que les lions de Français embarqueront dans les nuits. Les invincibles guerriers indochinois ajouteront à leur tableau de chasse, après les Français et les Américains, les Chinois ! Depuis, aucun autre envahisseur n'a tenté d'occuper les terres vietnamiennes. »*[381]

En outre, le personnage dictateur connaît aussi la guerre d'Algérie, à laquelle il a participé sous la même bannière :

> *« Il vous fut expliqué qu'on ne demandait plus de paléos pour l'Extrême-Orient, mais pour l'Afrique du Nord, l'Algérie où les Français avait ouvert un nouveau chantier de guerre coloniale. Au bureau du capitaine, on vous détailla les nombreux avantages attribués aux réengagés pour l'Algérie et vous paya comptant le pécule d'anciens combattants d'Indochine.»*[382]

Les citations des deux événements historiques : guerre d'Indochine et guerre d'Algérie situent l'histoire de Koyaga dans une chronologie bien déterminée et visent,

[381] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.p.15-16.
[382] Ibid., p.34.

de surcroît, à émettre une critique de la politique coloniale est postcoloniale de la France et de l'Occident que le narrateur n'hésite pas à traiter comme premiers pères de la dictature en Afrique. Il donne, à titre d'exemple, l'homme en blanc au totem de lièvre « Ahmed Sékou Touré », qu'il juge être le produit du général de Gaulle[383], ou alors l'impact de la guerre froide sur le continent africain : *« L'homme en blanc fut socialiste et eut l'encensement, l'admiration et le soutien de l'Est ; Tiékoroni, capitaliste disposa de ceux de l'Ouest. Cette opposition dans la pensée n'eut aucun effet dans l'organisation politique des deux régimes ».*[384]

*En attendant le vote des bêtes sauvages* se présente donc comme une geste célébrant un personnage inspiré de la légende malinké du chasseur, et représentant un modèle universel du dictateur. L'histoire avec ses multiples événements et personnages s'inscrit dans un registre de mysticisme et de sorcellerie. Le personnage principal évolue dans un monde où la légende, le mythe et l'histoire ne font qu'un. Sans céder aux charmes de la biographie officielle[385], Ahmadou Kourouma nous offre un roman du dictateur à teneur historique où l'intertextualité, l'allusion et le symbolisme sont les principaux procédés permettant l'entremêlement du réel et du fictionnel.

### 5.3. L'automne du patriarche : un roman où le personnage est une partie de l'histoire

Le roman de Gabriel Garcia Marquez raconte une histoire fictive où évoluent des personnages fictifs, cependant l'auteur cite certains personnages qui ont réellement existé afin de donner un caractère de vraisemblance à son œuvre. Une vraisemblance qui a une importance minime, car c'est le mythe, le mysticisme et le divin qui prennent une place prépondérante dans un roman, où l'imagination singulière de l'auteur, laisse place à une dimension saugrenue inégalable.

---

[383] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages,* op. cit., p.68.
[384] Ibid., p.173.
[385] Selom Komlan Gbanou, *En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un « diseur de vérité »*,op. cit.,p.62.

En parodiant la dictature, Gabriel Garcia Marquez l'approche comme un fait d'histoire universel en se penchant vers l'image mystique et mythique du personnage dictateur. Il lui attribue des caractéristiques divines. L'homme politique devient dictateur et le dictateur devient un dieu : « *S'il est un dieu, un dictateur ne peut être au mieux qu'un dieu factice, malade ou pervers, ou, si l'on préfère, un dieu truqué, un dieu politique. »*[386]

D'un point de vue historique, la vie du personnage du président ou du général ne s'inscrit pas dans un axe chronologique déterminée, cela est dû à la longue période de son existence qui s'étale entre 107 et 232 ans. Or, Pour qu'elle ait une référence à la réalité, l'auteur utilise certains éléments qui appartiennent à notre monde à l'image des personnages qui ont réellement existé tels que : Ruben Dario[387], Narcissio Lopez[388], Francis John Higginson[389], etc. De plus, la description du pays gouverné par le dictateur offre au lecteur une image minable et misérable d'un pays arriéré[390] de l'Amérique latine, une image certes fictive, mais qui témoigne fidèlement de la réalité.

Il est aussi important de souligner que le personnage principal est une référence à tous les dictateurs de l'Amérique latine. A cet effet, l'auteur déclare :

> *« Mon intention a toujours été de produire une synthèse de tous les dictateurs d'Amérique Latine, et en particulier ceux des Caraïbes. Néanmoins, la personnalité de Juan Vicente Gómez était si forte, outre le fait qu'il exerçait sur moi une véritable fascination, qu'indubitablement le Patriarche a beaucoup plus de lui que de n'importe quel autre dictateur. »*[391]

---

[386] Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, op. cit., p.17.
[387] Félix Rubén García Sarmiento est un poète nicaraguayen. Il est le fondateur du mouvement littéraire moderniste dans la langue hispano-américaine.
[388] Narciso López est un soldat et aventurier vénézuélien, connu pour ses tentatives de libérer Cuba de l'Espagne.
[389] Francis John Higginson était officier dans la marine américaine pendant la guerre civile américaine et la guerre hispano-américaine.
[390]Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche*, op. cit.
[391] Raymond Williams, Gabriel Garcia Marquez (World Authors), Boston, Twayne publishers, 1984, p.176.

L'auteur précise que pour imaginer la personnalité de son personnage, il a pris comme source d'inspiration première Juan Vincente Gomez. Or, l'inspiration ne s'arrête pas uniquement au caractère psychologique, elle s'illustre aussi dans le caractère physique, la description du personnage du général se rapproche de celle de l'ancien chef d'État vénézuélien : A titre exemple le personnage fictif porte constamment des gants de satin à l'image de Juan Vicente Gomez, c'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques physiques principales, l'accessoire est cité à plusieurs reprises dans le roman.

En essayant de produire une synthèse de tous les dictateurs d'Amérique latine, l'auteur crée un personnage qui ne s'inscrit pas l'histoire mais qui en est la représentation. Le président est décrit comme un dieu vivant parmi les mortels, doté de pouvoirs mystiques qui lui permettent de dépasser sa condition d'être humain. Si le roman débute et se clôture par sa mort, il est important de souligner que le personnage symbolise le temps incommensurable de l'éternité[392], car son peuple le voit comme un être immortel qui a même vaincu sa propre mort : *« La seule chose qui nous rassurait sur cette terre étant la certitude qu'il était là, invulnérable à la peste et au cyclone, invulnérable à la fourberie de Manuela Sanchez, invulnérable au temps... »*[393]

Le général devient alors lui-même l'histoire, car il est l'image de tous les dictateurs qui ont vécu à travers l'Histoire. L'auteur crayonne alors un despote qui aurait pu vivre dans n'importe quelle époque, il est un modèle représentatif de la personnalité de l'être dictateur.

À travers la fiction, le mythe et la distorsion temporelle, Gabriel Garcia Marquez raconte une réalité historique : celle de la dictature. Le président est donc un dictateur et tous les dictateurs à la fois.

---

[392] Richard Renaud, *Notes sur « la charpente secrète » et sur la thématique de L'Automne du patriarche de G. García Márquez* , Babel, n°13 | 2006, mis en ligne le 06 août 2012, URL: http://journals.openedition.org/babel/913, consulté le 25 décembre 2021.
[393] Gabriel Garcia Marquez, *L'automne du patriarche*, op. cit., p.99.

Pour conclure ce chapitre, il nous est possible d'affirmer que l'histoire est une constante dans les trois romans, mais que sa dimension varie d'une œuvre à l'autre : dans *La dernière nuit du Raïs*, Yasmina Khadra opte pour un roman biographique qui relate la dernière nuit de Mouammar Kadhafi tout en faisant des retours en arrière pour raconter son vécu. Il le fictionnalise malgré la présence de plusieurs indices historiques qui jouent le rôle de marqueurs temporels. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma s'éloigne du modèle biographie classique pour raconter, à travers l'histoire de Koyaga, l'histoire d'Eyadéma, mais aussi celle de tous les dictateurs d'Afrique durant la période postcoloniale. Ces derniers ont été marqués par l'histoire et l'ont marquée à leur tour. La dimension historique s'inscrit dans leurs histoires et dans les critiques émises par le narrateur à l'encontre du monde occidental. Dans *L'automne du patriarche*, la fiction est au travail du fait historique. En voulant apporter une image universelle du dictateur à travers son personnage, Gabriel Garcia Marquez décrit la mégalomanie des dictateurs qui ont traversé l'Histoire en leur attribuant une divinité factice que l'on voit dans un monde où même l'éternité est éphémère.

## Conclusion partielle

Dans cette dernière partie de notre travail, nous avons effectué une analyse de la dimension historique et du réalisme dans notre corpus principal, notre corpus secondaire, mais aussi dans certains romans de Yasmina Khadra. En effet, à travers cette étude, il nous a été possible de déterminer comment le réel, le fictionnel, et l'Histoire s'inscrivent dans les romans de Yasmina Khadra. En outre, nous sommes arrivé à une conclusion quant à l'appartenance ou non du roman dictateur au genre du roman historique.

Nous avons subdivisé cette partie en deux chapitres. Nous avons consacré le premier à l'étude de la fiction et de la réalité dans certaines œuvres de Yasmina Khadra. Nous y avons vu comment l'auteur marie la fiction et la réalité à travers le parallélisme et l'accord chronologique entre les faits fictifs et les faits réels, la mise en scène et l'interaction des personnages historiques avec les personnages réels, la double influence entre la fiction et la réalité et la description des faits sociohistoriques à travers des histoires fictives. Des procédés que l'on retrouve aussi dans La *dernière nuit du Raïs* dont l'analyse de la dimension historique est faite dans le deuxième chapitre. Ce dernier a été consacré à l'analyse de l'histoire dans les trois romans du dictateur que nous avons pris comme corpus dans notre travail de thèse. Si les techniques d'écriture diffèrent d'un écrivain à l'autre, une chose est indiscutable, l'histoire est inhérente au roman du dictateur. Yasmina Khadra opte pour une biographie fictionalisée d'un homme qui a réellement existé afin de le crayonner comme un dictateur, Ahmadou Kourouma s'éloigne de la biographie et déguise son réalisme à travers l'allusion afin de dessiner l'image du dictateur africain, et Gabriel Garcia Marquez opte pour une œuvre purement fictionnelle imbibée de réalisme et d'historicité afin de présenter un modèle du dictateur de l'Amérique latine.

L'histoire s'inscrit donc dans les trois roman, mais à des degrés qui varient en fonction du message que veut véhiculer chaque auteur à travers son texte. Il est cependant important de souligner qu'il est impossible d'affirmer que le roman du dictateur appartient au genre historique, car même si l'histoire y prend une place

importante, elle n'en est pas le centre, c'est le personnage dictateur (fictif ou référentiel) qui est l'essence de ce genre romanesque.

En lisant un roman du dictateur, le lecteur plonge dans un monde où la fiction et la réalité ne font qu'un, où l'histoire influe sur la fiction et ou la fiction devient une donnée historique. Or, l'histoire n'est pas au centre du roman, elle en est une composante, certes très importante, mais le roman du dictateur a pour principal objectif de décrire un être qui a appartenu à l'Histoire ou qui a été imaginé par un auteur. En d'autres termes, l'auteur du roman du dictateur ne raconte pas l'Histoire mais une histoire, celle d'un homme ou d'un personnage.

# Conclusion générale

## Conclusion générale

Notre travail de recherche a porté dans son ensemble sur *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, un roman qui relate la vie d'un personnage historique tout en lui attribuant des caractéristiques de personnage romanesque. Yasmina Khadra s'est mis dans la peau d'une figure emblématique et problématique de la scène politique africaine. En comblant les déficits de la réalité par son imagination, l'auteur nous offre un roman où la fiction est une réalité, où le personnage romanesque est un reflet de l'homme réel, et où l'histoire au présent ne peut être comprise que par un retour au passé.

Au terme de notre travail, nous précisons que nous avons effectué une analyse interprétative de trois œuvres que nous avons jugées être des romans du dictateur. Un genre romanesque encore inexploré au sein de notre université. Nous avons essayé de cerner et de comprendre le roman du dictateur à travers une étude de la poétique qui s'est centrée sur l'analyse des récurrences textuelles dans les trois romans qui ont constitué notre corpus.

Nous nous sommes donné comme objectif premier de réponde au questionnement principal de notre problématique : *Comment Yasmina Khadra intègre-t-il le fait réel dans une dimension romanesque ?* Pour parvenir à apporter une réponse à cette problématique, nous avons émis certaines hypothèses de recherche qui peuvent être résumées dans le fait que l'auteur s'est essayé au genre du roman du dictateur en attribuant au personnage historique des caractéristiques de personnage romanesque tout en faisant une analyse psychologique s'accordant avec un modèle universel antérieurement crayonné par d'autres écrivains.

De cette dernière constatation, il nous a semblé nécessaire de faire une étude comparative entre notre corpus principal et deux autres œuvres du même genre afin de mieux l'appréhender et de dégager s'il y a des analogies dans les trois romans.

Arrivé à l'achèvement de notre recherche, il nous semble nécessaire de dresser un résumé de l'ensemble de notre démarche analytique. Dans le but de confirmer ou

infirmer les hypothèses que nous avons émises, nous avons organisé notre travail de recherche en trois grandes parties.

La première partie de notre thèse a pour titre *Analyse du contenant et du contenu dans la dernière nuit du Raïs*. Nous y avons effectué une analyse du récit et de l'histoire dans le roman. Dans le premier chapitre, c'est sur le contenant que nous nous sommes centré. A travers une étude narratologique du roman, nous avons pu constater que *La dernière nuit du Raïs* est un roman biographique fictionnalisé qui raconte l'histoire de Mouammar Kadhafi, personnage-narrateur autodiégétique. L'utilisation de la narration à la première personne fait montre de la volonté de l'auteur à adopter un regard de proximité sur la psychologie du personnage principal. En outre, l'alternance entre narration au présent et narration au passé permet une meilleure compréhension du personnage romanesque, A travers les flashbacks, l'auteur dessine les contours psychologiques de son personnage pour expliquer ce qui fait de lui un être aussi à part.

Dans le second chapitre, nous nous sommes intéressé à l'histoire du roman en se penchant vers l'étude de l'intrigue. *La dernière nuit du Raïs* raconte la chute d'un dictateur. Lorsque le lecteur entame sa lecture, il a une connaissance préalable des grandes lignes de l'histoire racontée. Notre analyse s'est focalisée sur les techniques mises en œuvre par l'auteur pour garder une tension narrative. Grâce à la mise en intrigue par suspense, la mise en intrigue par curiosité et l'introduction de certains personnages fictifs ayant pour but d'apporter un effet de surprise, l'auteur arrive à garder l'intérêt d'un lecteur qui connait la fin du roman.

Retours au passé, mise en intrigue par curiosité et par suspense, effet de surprise, intégration des faits historiques dans une dimension romanesque, autant de techniques d'écriture que nous retrouvons dans d'autres œuvres qui ont abordé la même thématique, celle de la dictature. Notre choix de corpus secondaire s'est porté sur deux œuvres appartenant à deux autres écrivains qui ne partagent pas la même culture et qui ont abordé la thématique de la dictature en présentant une image similaire du personnage dictateur.

Dans la deuxième partie, intitulée *La poétique du personnage dictateur*, nous avons étudié le *moteur* du roman, le personnage. En effet, le roman raconte l'histoire d'un personnage, et dans le cas de notre recherche, c'est au dictateur que nous nous sommes intéressé. En confrontant les différentes représentations de ce type de personnage dans les trois œuvres, *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez et *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, nous avons constaté certaines similitudes dans la présentation et la représentation des différents personnages, Kadhafi, le général et Koyaga.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié le personnage dictateur comme un signe. Il nous a été possible, à travers l'étude de l'être du personnage, de dégager une image représentative du personnage dictateur qui se caractérise par l'existence d'une dualité aux multiples facettes et aux multiples causes. Certaines manifestations du double dans le roman du dictateur peuvent être expliquées par l'existence de troubles psychologiques vécus par le personnage. D'autres ont pour origines ou sont elles-mêmes des procédés d'écriture qui visent à intégrer l'être réel dans une dimension romanesque et faire de lui un être fictif.

Dans le second chapitre, nous avons abordé le personnage dictateur comme une donnée textuelle ayant à la fois la fonction de sujet et d'opposant dans l'action. À travers une étude semio-narrative et une application du programme narratif au roman du dictateur, il nous a été possible d'observer l'échec du programme narratif du personnage dictateur.

La troisième partie de notre travail de recherche, intitulée *La dimension historique dans les œuvres de Yasmina Khadra et dans le roman du dictateur*, s'est subdivisée en deux chapitres. Dans le premier, nous avons étudié les différentes techniques de fictionnalisation des faits dans les romans de Yasmina Khadra. L'objectif premier de ce chapitre a été d'opérer une analyse déductive, partant du général au spécifique. En d'autres termes, à travers l'étude de ces techniques chez Yasmina Khadra, nous avons pu, en quelque sorte, déduire les procédés mis en œuvre

par l'auteur pour fictionnaliser les faits dans *La dernière nuit du Raïs*. De plus, nous avons constaté que l'histoire prend une place prépondérante dans les œuvres de l'écrivain.

De ce fait, nous avons essayé d'analyser la dimension historique dans le roman du dictateur dans le second chapitre. A travers une étude et un recensement des faits historiques majeurs cités dans les trois romans du dictateur que nous avons abordés, nous avons constaté que l'histoire est le fil conducteur de ce genre romanesque. Or, il est impossible d'affirmer qu'il puisse être considéré comme un roman historique, car le propre du roman du dictateur n'est pas de raconter l'Histoire, il se focalise sur l'analyse de l'homme politique et de ce qui fait de lui un dictateur.

Suite à l'étude du roman du dictateur à travers une analyse comparative de celui de Yasmina Khadra et de deux autres du même genre, nous pouvons proposer une définition du personnage dictateur en précisant qu'elle n'est en aucun cas exhaustive, car nous jugeons notre corpus limité par rapport à celui des autres études qui ont été faites antérieurement à l'image de l'ouvrage de Vuillemin[394].

Le personnage dictateur est, selon notre acception, *un personnage fictif inspiré d'un homme politique réel, qui évolue dans un monde régi par des lois qui relèvent de l'imagination et de la culture de son créateur (le romancier). Mégalomane, narcissique, tyran et aliéné, il vit dans un besoin de reconnaissance constant et est à la fois héros et antagoniste de sa propre histoire, c'est sa politique qui le mène à sa déchéance*. Comme nous l'avons mentionné, cette définition n'est pas exhaustive, d'autres aspects de ce type de personnage représentant le dictateur peuvent constituer des recherches ultérieures selon d'autres approches pluridisciplinaires.

[394] Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, Paris, Méridien Klincksieck, 1989.

# BIBLIOGRAPHIE

- **Bibliographie sur support papier**

## Corpus principal


1. Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Raïs,* Paris, Julliard, 2015.


## Corpus secondaire


2. Garcia Marquez Gabriel, *El otono del Patriarca.* Plaza y Janés. Barcelone, 1975, Traduction, Gouffon Claude, *L'automne du Patriarche,* Paris, Grasset, 1976.
3. Kourouma Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes savages*, Paris, Seuil, 1998.


## Œuvres littéraires citées et consultées


4. Hugo Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Bokking international, 1993.
5. Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups,* Paris, Julliard, 1999.
6. Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008.
7. Yasmina Khadra, *Dieu n'habite pas La Havane,* Paris, Julliard, 2016.
8. Yasmina Khadra, *Khalil,* Paris, Julliard, 2018.
9. Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2001.
10. Yasmina khadra, *Les Anges meurent de nos blessures*, Paris, Julliard, 2013.
11. Yasmina khadra, *Les hirondelles de Kaboul, L'attentat, Les sirènes de Bagdad,* Paris, Pocket, 2013.
12. Yasmina Khadra, *Le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008.


## Ouvrages théoriques


13. Aristote, *Poétique,* traduction française par Charles Batteux, Paris, Jules Delalain, 1874.
14. Baroni Raphael, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
15. Barthes Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'E Poe,* dans *l'aventure sémiologique,* Seuil, 1985.
16. Barthes Roland, *Michelet par lui-même,* Paris, Seuil, 1954.

17. Barthes Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, 1977.
18. Batteux Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe,* Paris, Durand Librairie, 1747.
19. Bonn Charles, Boualit Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie,* Paris, L'Harmattan, 1999.
20. Bourneuf Roland, Ouellet Réal, L'univers du roman, Paris, PUF, 1972.
21. Brooks Peter, Reading *for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
22. Compagnon Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
23. Countanceau Roland, Damiani Carole, *Victimologie. Evaluation, traitement, résilience,* Malakoff, Dunod, 2018.
24. Cozart David, *history and the contemporary novel,* Carbondal and Edwardsville, Southern Illinois, University press, 1984.
25. Dessons Gérard, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
26. Duran Le Guern Isabelle, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.
27. Freud Sigmund, *Die traumdeutung. Fanz deuticke*, Vienne,1900. Traduction,Lefebvre Jean-Pierre, *L'interprétation du rêve,* Paris, Seuil, 2010.
28. Frye Northrop, *Anatomie de la critique,* Princeton University Press, etats-unis, 1957.
29. Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972.
30. Gengembre Gérard , *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.
31. Giroux Jean-Jacques, Panier Louis (Groupe d'Entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 6ème édition, 1988, (1ère édition, 1979).
32. Goldenstein Jean-pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier s.a., 2005.
33. Greimas Algridas-Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
34. Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977.

35. Haquette Jean-Louis, *Lectures européennes : introduction à la pratique de la littérature comparée*, France, édition Bréal, collection « Littérature & co », 2005.
36. Jouve Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 3ème édition, 2012, (première édition Sedes), 1997.
37. LaBruyère Jean, *Les caractères*, Paris, Gallimard,1996.
38. Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
39. Martinière Nathalie, *Figure du double : du personnage au texte*, Presse universitaire de Rennes,2008.
40. Mauriac François, Le *romancier et ses personnages*, Pocket, Collection Pocket Agora, 1990.
41. Metz Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, klincksieck, 1968
42. Rayan Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality.* Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.
43. Revaz Françoise, *Introduction à la narratologie : action et narration*, Paris, De Boeck Supérieur, collection « Champs linguistiques », 2009.
44. Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, édition Du Seuil, coll. Essais, 2000.
45. Riffaterre Michael, *L'illusion référentielle,* dans *Littérature et réalité*, Paris, seuil, 1982, p.91.
46. Rousset Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
47. Searle John Rogers, *Le statut logique du discours de la fiction*, Sens commun, 1975 .Traduction, Proust Joëlle , Paris, Minuit, 1979.
48. Todorov Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme. Poétique 2*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
49. Troubetzkoy Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*. PUF. Paris, 1996.
50. Villeneuve Johanne, *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

51. Vuillemin Alain, *Le dictateur ou le dieu truqué*, Paris, Méridien Klincksieck, 1989.
52. Williams Raymond, *Gabriel Garcia Marquez*, Boston, Twayne publishers, 1984.

**Thèses et mémoires**

53. Benziane Sabrina, *Réalité et création littéraire dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt*, thèse de doctorat, directeur de recherche : Saïd Khadraoui, université Batna 2, 2017.
54. Bourega Assia Loubna, *Voix et images du peuple dans la trilogie policière Morituri et le roman À quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra.* Montréal, université de Montréal, 2018.
55. Boussaha Hassen, *Technique romanesque chez Kateb Yacine*, Thèse de 3eme sicle, soutenue à Paris X Nautterre 1980 sous la direction de François Henri Imbert.
56. Cloutier Thérèse, *Nuit de pleine lune,* Mémoire de maîtrise, Université du Québec, Chicoutimi, 1994.
57. Dadci Mohamed-Salah. *Instantanés et destins : les personnages dans les nouvelles de Daniel Boulanger*. Thèse de doctorat, Constantine, 2016.
58. Daroui Maroua, *Poétique du roman chez Shan Sa*, thèse de doctorat, directeur de recherche ; professeur Boussaha Hassen, constantine, université des frères Mentouri, 2018.
59. Malek Youcef Islam, *Histoire et histoires dans peuls de Tierno Monénembo*, Mémoire de Master, Sciences des textes littéraires, directeur de recherche : Mohamed Salah Dadci ; Constantine, Université Constantine 1, 2016.
60. Marion Renauld, *vous avez dit « Fiction »* ? *Analyse contextualiste du jugement de fictionalité et approche pragmatiste des oeuvres romanesques* , thèse de doctorat, philosophie, directeurs de recherche : Gerhard Heinzmann et Manuel Rebuschi Nancy, Université de LORRAINE, 02/07/2013.
61. Pajona Cécile, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian* ,thèse de doctorat, littérature et civilisation françaises , directeurs de recherche : Geneviève SALVAN , Nice, Université Côte d'Azur , 11/03/2019.

**Articles consultés**


62. Balatchi Raluca-Nicoleta, *Les expressions référentielles en contexte. Approche pragmatique et communicationnelle* dans *Communication. Context. Interdisciplinarity*, Iulian Boldea (dir.), University Press, Tîrgu-Mureş, p. 617-623.2014.
63. Boukebbab Nadjet, *A quoi rêvent les loups de yasmina khadra ou l'emergence d'un espace apocalyptique*, Algérie , Synergies n ° 21 - 2014 p. 83-92.
64. Bourneuf Roland, *L'organisation de l'espace dans le roman,* Etudes littéraires, Québec, Les presses de l'Université Laval, avril 1970.
65. Daspré André, *Le roman historique et l'histoire*, revue d'histoire littéraire de la France, vol.75, no 2-3, mars-juin,1975.
66. Duchet Claude, *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*. In: Littérature, n°12, 1973. Littérature. Décembre 1973. pp. 49-73.
67. Malek Youcef Islam, Boussaha Hassen, *La mise en intrigue dans La dernière nuit du Raïs de Yasmina Khadra,* Algérie, Al-Mieyar, Algérie, vol 25, n°8, 2021.
68. Malek Youcef Islam, *La dualité du personnage dans le roman du dictateur,* Algérie, Revue des sciences humaines, vol 33, n°1, 2022.
69. Mayer Robert, *The InternaI Machinery Displayed: The Heart of Midlothian and Scott's Apparatus for the Waverly Novels,* Clio, vol. 17, no 1,1987.
70. Skuta Franciska, *Héritage classique dans la narratologie genettienne,* Revue d'Études Françaises, No 12, 2007.
71. Zink Michel, *Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge,* Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15e congrès, Toulouse, pp. 47-71.
72. Zobel Clemens, *Thoyer, Annik. - Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali* . In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n°144, 1996. pp. 847-848.

**Dictionnaires**


73. Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, France, Presse Universitaire de France, 2002,
74. Boussaha Hassen, *Dictionnaire terminologique bilingue- Français- Arabe*, édition Laboratoire langue et traduction, Reja Graphie, Constantine, 2014.
75. Ducrot Oswald, Scheaffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1999.
76. Forest Philippe et Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005.


**Bibliographie électronique**


77. Abouali Youssef, *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite* , *Sciences humaines combinées* [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 11 décembre 2017, URL : http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=171, consulté le 09 septembre 2021
78. Andreoli Antonio, Damsa Cristian, Lazignac Coralie Pirrotta Roberto, *Troubles dissociatifs: Aspects cliniques, neurologiques et thérapeutiques*, 2006 . URL : https://www.revmed.ch/RMS/2006/RMS-52/31038?fbclid, page consultée le 23 février 2020.
79. Arzoumanov Anna , « Réel (référence au, effet de) », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), Le lexique socius, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de, consulté le 13 septembre 2021.
80. Booth C Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago, University Press. 1961. Dans Rabatel Alain, *Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle* , *Littérature*, 2011/3 (n°163), p. 108-138. URL : https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-108.htm , page consultée le 15/04/2020.
81. Baroni Raphaël *, Le Rôle Du Personnage Dans Les Rouages De L'intrigue*, *SCIELO* , mis en ligne le 12 mars 2017, URL :

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262017000200156, page consultée le 04 /11/ 2019.

82. Baroni Raphaël , *Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée* , *Études de lettres* (En ligne), 1 | 2014, , URL : http://journals.openedition.org/edl/614 , page consultée le 04/11/ 2019.
83. Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, page consultée le 25/03/2022.
84. Barthes Roland. *L'effet de réel*. In: Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89, URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, page consultée le 03/07/2021.
85. Bonnechere Pierre, 1. *L'histoire : définition et finalité* In : *Profession historien,* Montréal, Presse de l'université de Montréal, 2008. URL : http://books.openedition.org/pum/446 , page consultée le 05/06/ 2021.
86. Brochard Cécile, *Dictature et chaos dans le roman du dictateur hispano-américain,* Trans-. URL: https://journals.openedition.org/trans/255, page consultée le 16 mai 2019.
87. Canu Claudia, *Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra, Francofonia*, n°16, 2007, URL : http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/1548/1359, page consultée le 24/03/2022.
88. Carcassonne Marie, *Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires,* Revue Hermès, n° 22, p.p.53-56. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-53.htm, page consultée le 23 septembre 2021.
89. Centre National des Ressources Textuelles et lexicales. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblance. Page consultée le 12/10/2021.

90. Chaaban Essayed, A.H. *La figure du dictateur dans les œuvres d'Idris Ali (Le leader se coupe les cheveux) et de Yasmina Khadra (La dernière nuit du Raïs)* . Revue Science and Video. URL:http://scienceandvideo.mmsh.univaix.fr/numeros/8/Pages/08-03.aspx , page consultée le 20 mars 2020

91. El Mechkouri Kamal Hayani, *La construction de l'espace chez Umberto Eco ,* Cahiers de Narratologie 33 | 2018, mis en ligne le 23 juillet 2018,. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/807, page consultée le 24 mai 2020.

92. Fernández Tomás, Tamaro, Elena, *Résumé de l'automne du Patriarche*. Dans Biographies et vies. L'encyclopédie biographique en ligne. Barcelone (Espagne), 2004. URL: https://www.biografiasyvidas.com/reportaje/garcia_marquez/otono.htm , page consultée le 19/01 2020.

93. Floccari Stéphane, *George luckacs les noces du roman et de l'histoire*, L'humanité, 2000, URL : https://www.humanite.fr/georg-lukacs-les-noces-du-roman-et-de-lhistoire-234255, page consultée le 30/032019.

94. Garand Dominique. *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien*. Études françaises, 44(1), 37–56.2008. URL : https://id.erudit.org/iderudit/018162ar , page consultée le 18/08/2021.

95. Gbanou Selom Komlan, *En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un « diseur de vérité »*. Études françaises, 42(3), 51–75, 2006,p.51. URL : https://doi.org/10.7202/015790ar, page consultée le 19/01/2022.

96. Gefen Alexandre, *Le statut référentiel de la fiction dans la théorie classique*, dans fabula, 2002, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Le_statut_r%26eacute%3Bf%26eacute%3Brentiel_de_la_fiction_dans_la_th%26eacute%3Borie_classique, page consultée le 19/04/2022.

97. Gobe Éric, *Un printemps arabe ?* , L'Année du Maghreb, VIII | 2012. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/1370 , page consultée le 23/05/2021.
98. Gouëset Catherine, *Libye : j'ai assisté au massacre d'Abou Salim,* le 28/06/2014 sur site internet du journal l'Express, URL : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/libye-j-ai-assiste-au-massacre-d-abou-salim_1555191.html, page consultée le 18/09/2021.
99. Jouve Vincent, De *quoi la poétique est-elle le nom ?* , dans *Fabula-LhT*, n° 10, *L'Aventure poétique* , dir. Florian Pennanech, décembre 2012,URL : http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html, page consultée le 18 mai 2017.
100. Kourouma Ahmadou, *Entretien avec Ahmadou Kourouma* , propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, Politique africaine, no 75,1999. URL : http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf, page consultée le 22/01/2022.
101. Lovito Giuseppe , *Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco*, Le blog des Têtes Chercheuses,2015. URL : https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495, page consultée le 06 octobre 2021.
102. Mercier Andrée, *La vraisemblance : Etat de la question historique et théorique*, dans *temps zéro*, no 2, 2009, URL : http://tempszero.contemporain.info/document393, page consultée le 21/03/2022.
103. Paul Auster, entretien publié dans *Le Monde*, 26.7.1991, cité par Adam/Revaz, 78. URL : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vn011200.html, page consultée le 20/07/2021.
104. Prince Gerald, *Narratologie classique et narratologie post-classique*, Lettres et sciences humaines, université de Pennsylvanie, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html, page consultée le 17/02/2022

105. Renaud Richard, *Notes sur « la charpente secrète » et sur la thématique de L'Automne du patriarche de G. García Márquez* , Babel [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 06 août 2012, URL: http://journals.openedition.org/babel/913, page consultée le 25/12/ 2021.

106. Rochlitz Rainer, *Typologie de la fiction,* cité par Thomas Pavel, *Comment définir la fiction ?* In : *Frontières de la fiction,* Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.URL: http://books.openedition.org/pub/5672, page consultée le 25/02/2021.

107. Schaeffer Jean-Marie , *Quelles vérités pour quelles fictions? , L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007,. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/29493, page consultée le 13 novembre 2021.

108. Stiénon Valérie, *Mimèsis*, dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimesis, page consultée le 20 septembre 2021.

# Annexes

**Entretien 01**

-Yasmina Khadra : « Moi, je refuse de …de traverser une époque sans m'attarder sur l'essentiel, sur ses caractéristiques, sur sa singularité, sur les choses qui me font et me défend. Donc, c'est pour ça que je m'intéresse à ce qui se passe, j'aime voyager soit, physiquement soit, intellectuellement et j'aime farfouiller dans les mentalités, dans les cultures et, de cette façon moi je peux me situer par rapport aux êtres et aux choses. Donc, il m'est impossible de me croire vivant sans interpeller le monde qui m'entoure sans interroger l'époque qui est la mienne. Donc, c'est pour ça que lorsque je me suis intéressé à Kadhafi pour moi, c'est Kadhafi, c'est un personnage... tragique qui aurait fait le bonheur de Sophocle comme il aurait fait le bonheur d'Homère ou Shakespeare. C'est un personnage…. romanesque par excellence c'est…. quelqu'un, qui a lui tout seul, regroupe tous les excès. Les excès dans la générosité, les excès dans la colère, dans la folie, dans la répression, voilà ! Si un écrivain est capable de passer devant un tel personnage sans même …regarder de près, c'est presque une promenade perdue à jamais. Voilà ! J'ai voulu raconter un peu cette dictature parce qu'elle est très …. Comment dirais-je ? Elle peut expliquer un petit peu ce que c'est la subtilisation des masses, ce que c'est que les moutons de Panurge, ce que sont les êtres humains quand ils sont dans la foule, quand ils sont contactés, quand ils sont embrigadés, ce qu'ils peuvent produire comme monstre, comme génie, comme extravagance. Voilà ! Donc pour moi ça était magnifique cette histoire de plonger dans la tête de Kadhafi et surtout, de le faire se raconter, parce que le roman est à la première personne du singulier et ça a été un voyage magique, j'ai été dans le cœur de quelqu'un qui était au même temps le plus misérable des hommes, mais aussi les plus importantes déités de notre époque. Donc, il était un peu ballotter entre cette suprématie, qui faisait de lui un souverain absolu, et aussi cette fragilité qui faisait de lui l'homme le plus angoissé de la terre. Quand j'écris je ne pense pas aux risques. C'est comme lorsque je m'édicte ou lorsque je me bats pour une cause juste. Les risques, ça fait partie de la vie et il ne faut

pas trop les mettre en exergue, parce qu'on ne sait pas les contenir, on ne sait pas les dévisser et ne sait leur échapper, donc à quoi ça sert de s'attarder sur les choses qui nous dépassent, il faut aller faire des choses que nous sommes capables de porter, d'apporter ou de proposer aux gens. Donc, non, j'ai écrit des livres qui m'ont toujours paru essentiels pour moi en m'attardant sur le terrorisme, sur le choc des cultures ou sur l'Algérie coloniale. Pour moi, ce sont des choses qui sont essentielles dans ma vie. C'est pour ça que j'écris surtout pour répondre aux questions qui me taraudent. Voilà. Donc, je vais comprendre ce que c'est le Taliban, j'écris *Les hirondelles de Kaboul*, quand je veux comprendre ce que c'est que le conflit israélo-palestinien, j'écris *L'Attentat*, quand je veux comprendre ce que c'est que la dérive humaine, j'écris *L'équation africaine* et ainsi de suite. C'est ma façon à moi de répondre aux questions qui viennent chaque nuit frapper à ma porte et à la porte de mon sommeil et me réveiller .C'est ma façon à moi d'inviter un occidental à aller justement découvrir cet autre univers qui est défiguré par les appétits, de certains de la finance internationale qui est défigurée par les conflits, qui ne sont pas souhaités par les peuples qui y vivent, qui est défigurée par des images nées de stéréotypes et des clichés, et des amalgames. Voilà ! C'est de cette manière que j'ai une espèce de responsabilité morale vis-à-vis d'un lecteur, je lui dis voilà ton époque, voilà les zones que la presse te raconte, mais ils ne sont pas obligatoirement ce que tu as compris. »

- Journaliste : « Quel est votre dernier plaisir de lecture ? »

- Yasmina Khadra : « On revient toujours au classique aux grands écrivains qui ont jalonné notre vie. Moi, je préfère parler des livres qui m'ont marqué aujourd'hui et que beaucoup de gens n'ont pas peut-être découverts. Moi, je citerais volontiers le livre de Laurent Binet *HHhH*. Je trouvais cet écrivain magnifique, il a tout pour être un grand écrivain, il l'a déjà prouvé et je suis certain qu'il a les deux béquilles qui sont capables de porter un talent, la souveraineté des verbes et la recule. »

Entretien accordé par Yasmina Khadra lors de la parution de *La dernière nuit du Raïs* le 20/08/2015.

**Entretien 02**

- Journaliste : « Bonjour, Yasmina Khadra. »
- Yasmina Khadra : « Bonjour. »
- Journaliste : « *La dernière nuit du Raïs*, c'est votre dernier livre publié chez Julliard c'est une prouesse littéraire, ça n'a pas dû être simple de se mettre dans la peau d'un dictateur ? »
- Yasmina Khadra : « Eh ben, C'est tout à fait normal. Moi, je n'ai rien avec cette personne, on ne se ressemble pas beaucoup, on n'a pas la même façon de voir le monde, ni de construire le même rapport avec les autres, mais autant que romancier, c'était un défi. Je voulais savoir si j'étais véritablement capable de dire l'homme partout où il se trouve comme on le prétend. »
- Journaliste : « Alors, vous décrivez la vie la veille de sa mort Kadhafi et reclus dans une école désaffectée de Syrte lorsque les frappes de la collision se rapprochent. Il est entouré par son dernier carré. Comment avez-vous imaginé cette scène ?
- Yasmina Khadra : « Je crois que c'est le moment le plus intense dans la vie d'un homme c'est … Les quelques heures qui précèdent la fin, le déclin, la tombée du rideau, la chute et je trouvais que c'était peut-être le meilleur moment pour l'interroger, pour le convoquer, pour comprendre. Moi, je ne juge pas, j'essaie simplement de comprendre et voilà ! J'ai imaginé cette fin mais je l'ai aussi nourrie de quelques anecdotes que je connaissais, des anecdotes peu connues, que… qu'un vieil ami à lui m'avait raconté. Voilà ! Et je suis revenu un petit peu sur son enfance, sur ses amours ratés, sur ses colères, sa rébellion, d'où est né ce sentiment de … d'aller vers le monde, et d'avoir une lisibilité, parce que quand-même, c'est un enfant qui a vécu marginalisé, il était vraiment instable. »
- Journaliste : « Alors justement, en quelques phrases, vous dites la mégalomanie du personnage, vous écrivez : « *je suis Mouammar Kadhafi, la méthodologie 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'ongles, c'est pour que je demeure la seule constellation qui compte.* »

- Yasmina Khadra : « Voilà ! « rire »
- Journaliste : « Vous choisissez souvent d'écrire à la première personne dans vos romans Yasmina Khadra, pourquoi ?
- Yasmina Khadra : « C'est peut-être ma façon d'épouser intimement mon personnage pour le rendre crédible et j'ai essayé de prendre un certain recul, avec certains personnages. D'ailleurs, la seule fois où j'étais battu par un personnage, c'était par Zane dans Les agneaux du seigneur parce que je n'ai pas réussi à saisir son âme et voilà ! Ses états d'âme voilà ! Et c'est bien peut-être de… d'avoir ce personnage en soi, pour pouvoir le conjurer comme un sort, comme une possession et c'est quelqu'un qui m'a habité pendant l'écriture, vraiment ! C'est …. j'ai écrit très vite, j'ai écrit le roman en 3 semaines mais c'est un roman qui existe dans ma tête que je peaufinais dans ma tête pendant des années. »
- Journaliste : « Alors, vous n'êtes absolument pas dans sa caricature, vous l'aviez dit vous-même : « J'ai essayé de le comprendre.» c'est ce que j'ai aimé dans votre roman. En revanche, par votre lyrisme, vous arrivez à rendre par moment le personnage tyrannique, presque attachant, est-ce que c'est peut-être un écueil du livre ? Est-ce que vous pensez que pour vous, ça a été peut-être innocent, mais en tant que lecteur par moment, vu la fluidité de la lecture, la fluidité du roman, on oublie presque qui il est, et ce qu'il a fait : les assassinats politiques, C'est viral ! »
- Yasmina Khadra : « Mais attention c'est lui qui se raconte ! »
- Journaliste : « Oui ! »
- Yasmina Khadra : « Donc, il va chercher la meilleure part de lui-même pour la mettre en exergue. C'est vrai qu'il reconnaît avoir été cruel, odieux, par moment possessif. Il reconnaît même avoir été narcissique, mais c'était en même temps un être humain, il avait ses qualités, il avait ses défauts. C'était un père très très dévoué, un grand-père très très affectueux, mais en même temps, il a beaucoup aimé son peuple. Sauf qu'il n'avait aucun projet de société à lui présenter et par cette incompétence, il a sombré progressivement dans tout simplement la répression et le pouvoir absolu. C'était là où résidaient sa

folie et sa mégalomanie. Moi, je ne le vois pas comme un fou, je le vois comme quelqu'un de suicidaire, c'est quelqu'un qui a vécu toujours dans la peur, il cohabitait avec la mort pratiquement toutes les nuits et il avait le sentiment d'être toujours la cible d'un attentat. Et puis pour le lyrisme , surtout il ne faut pas oublier que c'est la langue française qui me donne cette aisance , la langue française , elle est magique, c'est un véritable tapis volant et elle m'aime et je l'aime ! Et donc, elle me demande : « Qu'est-ce que tu veux faire ? Qu'est-ce que tu veux écrire ? » et elle me donne tous les matériaux pour que je puisse construire mon récit.

- Journaliste : « Alors pour en revenir à ce personnage extrêmement sombre, vous lui faites dire : *« rien n'est plus beau qu'une femme »*, et quelques phrases plus loin : *« je l'ai pratiqué à la chaîne, j'en ai possédé des centaines. »* Alors le système est connu. Il faisait kidnapper ces femmes par ses agents. Puis, il les violait. Vous expliquez ces agressions sexuelles par un amour de jeunesse déçu. N'est-ce pas un petit peu court Yasmina Khadra ? »
- Yasmina Khadra : « Non kidnappé ! D'abord, moi je ne vois pas ça dans sa nature, c'est quelqu'un qui n'avait pas besoin de faire ça, il se prenait pour le plus beau et il était un monarque officieux un monarque...»
- Journaliste : « Et donc, il leur tapait sur les épaules … »
- Yasmina Khadra : « Oui, oui… Il ne les kidnappait pas »
- Journaliste : « On les repérait et les filles étaient à portée ! »
- Yasmina Khadra : « Il ne pouvait pas accepter qu'une femme puisse lui résister, il le dit : « *Si une femme me tournait le dos, je serai le plus pauvre des hommes.»* Avec tous les empires qu'il a, mais il était quelqu'un de très narcissique, il pensait que par son charme, il était capable d'envouter n'importe quelle femme dans le monde. »
- Journaliste : « Et des femmes subissaient ! »
- Yasmina Khadra : «Oui, bien c'est sûr qu'elles subissaient, c'est normal, elles ne sont pas consentantes, mais dans un pays tyrannique où le despote décide tout de la vie et de la mort, de la promotion et du déni de l'autre, c'est très difficile de s'opposer à lui. »

- Journaliste : « Vous écrivez qu'il entendait une voix depuis l'âge de 11 ans, c'est une anecdote qu'on vous a raconté ou vous l'avez imaginé pour le récit ? »
- Yasmina Khadra : « Non non non non ! Je crois que tous les dictateurs ont entendu une voix, c'était celle du défi, celle qui les pousse vers justement les aventures les plus aléatoires et qui construit un petit peu leurs convictions. »
- Journaliste : « Il est coupé des réalités, il est aveugle presque jusqu'au dernier moment, jusqu'à son dernier moment, vous pensez qu'il croyait s'en sortir Mouammar Kadhafi ?
- Yasmina Khadra : « Absolument ! jusqu'au bout, parce qu'il était convaincu d'être protégé par quelque chose de cosmique et qu'il avait une mission, et cette mission l'avait choisi parce qu'il était peut-être le souverain arabe le plus apte à concrétiser un idéal pour tout le monde arabe, et jusqu'au dernier moment, il était persuadé qu'il allait s'en sortir, il s'attendait à un miracle. »
- Journaliste : « Vous avez eu cette déclaration : *« ce sont les peuples qui fabriquent les tyrans.* » Je ne vous suis pas. Qu'est-ce que vous avez voulu dire par là ?
- Yasmina Khadra : « Oui ! Mais, c'est généralement … c'est quoi un tyran ? C'est …c'est ce que j'ai écrit dans *Qu'attendent les singes*, c'est les fruits d'hallucinogènes, dans nos petites et grandes lâchetés. Si le peuple, de temps en temps, était vigilant et qu'il maintenait à faire, à comment dirais-je ? Exercer la constitution s'il pouvait, de temps en temps ne pas céder au narcissisme dans l'idéal à sa folie, eh ben ! Ces peuples ne pourront jamais subir un dictateur. Regarder ce qui s'est passé en Allemagne, c'était un peuple très cultivé, les enfants de Mozart de Nietzsche. Pourtant, à un certain moment, il a eu peur et ils ont accepté leur sort. Et finalement, on a vu où ça les a amené. »
- Journaliste : « Ils ont accepté l'inacceptable. Question d'actualité Yasmina Khadra. Que pensez-vous de la situation en Libye depuis la chute de Kadhafi ?
- Yasmine Khadra : «Elle était catastrophique et elle était prévisible. Moi, je me rappelle un mois avant l'agression de la Libye, j'avais accordé une interview à Der Schpigan un magazine allemand, et j'avais dit exactement ce qui passe aujourd'hui, je ne suis pas dans l'extra lucidité, je suis tout simplement dans la

connaissance de…de mon sujet, je savais que c'était la boîte de Pandore et que cette région, elle était tellement vulnérable et tellement fragile et…»

- Journaliste : « Que fallait-il faire alors ? »
- Yasmina Khadra : « Ben ! Il ne fallait-il pas attaquer si on n'a pas la solution ! il ne faut pas s'engager. À quoi ça sert de renverser un tyran, et puis, d'assister aux catharismes qui sont en train de dépeupler de fracturer toute une société ? C'est bien beau de dire oui, nous sommes allés renverser un tyran ! Mais alors, et la suite ? Voilà, c'est …on a commencé un projet et en on l'a pas achevé. Ben, Il fallait tout simplement, laisser le peuple bien grandir par lui-même et un jour trouver les hommes capables d'incarner ses inspirations et ses espérances. »
- Journaliste : « Merci infiniment Yasmina Khadra. »
- Yasmina Khadra : « C'est moi… »

Entretien accordé à l'émission A l'Affiche, sur France 24, le 22/09/2015.

**Entretien 03**

- Journaliste : « Bonjour Yasmina Khadra. »
- Yasmina Khadra : « Bonjour. »
- Journaliste : « Votre livre est un événement, il sort dans une dizaine de pays traduis en huit langues. *La dernière nuit du Raïs* qui est publié chez Julliard, vous y racontez la dernière nuit de Mouammar Kadhafi, vous parlez à la première personne et vous y décrivez les dernières heures d'un tyran. »
- Yasmine Khadra : « Eh oui, mais il fallait que j'aille convoquer l'état d'âme d'une personne face à son destin, à son déclin. »
- Journaliste : « Mais pas à n'importe quelle personne. »
- Yasmina Khadra : « Oui mais c'est Kadhafi. Moi, il m'a toujours intrigué. C'est un personnage emblématique au Maghreb, on a toujours attendu quelque chose de lui et il n'a jamais rien donné de précis et puis ; c'est un personnage que moi-même, je cherchais depuis très longtemps, un personnage de tragédie. Je l'ai cherché dans la fiction, il m'a pas tellement convaincu mais, il était là. »
- Journaliste : « Vous parlez à sa place ! Vous parlez à la première personne ! C'est lui qui raconte ! »
- Yasmina Khadra : « Oui, mais c'est ma manière à moi de me substituer dans mon personnage parce que je veux aller jusqu'au fond de ses affres, ses hantises, ses colères, je ne pouvais pas le regarder de loin. »
- Journaliste : « Mais qu'est-ce que vous avez cherché à travers ce portrait ? »
- Yasmina Khadra : « Ben le comprendre d'abord à cerner le personnage, on connaît tout le monde Kadhafi : ce qu'il fait ce qu'il a fait, mais personne ne connaît sa psychologie. »
- Journaliste : « Pourquoi vouloir le comprendre ? »
- Yasmina Khadra : « J'ai toujours voulu comprendre voilà ! Ben … j'écris pour comprendre tout ce que… tous les livres que j'ai écrit, c'est pour répondre aux interrogations qui me targuaient, tout le temps. Que ce soit, sur la Palestine et Israël, sur l'Afghanistan, ce que c'est que la guerre en Irak. Moi, c'est ma façon à moi de comprendre l'époque, de comprendre les gens. »
- Journaliste : « Vous avez dit un jour : *« je veux chercher l'homme partout où il se trouve, il y a quelque part l'homme avant Kadhafi. »*

- Yasmina Khadra : « Non ce n'est pas moi qui ai dit ça, c'est le New York times qui a dit ça, et je crois que je veux peut-être essayer de mériter cette prédisposition. »
- Journaliste : « Vous dites *: « chercher l'homme »,* il dit de vous que vous cherchez l'homme et vous pensez qu'il y a quelque part de l'être humain de l'homme avec un grand « H » à l'intérieur de Kadhafi ? »
- Yasmina Khadra : « Absolument ! Nous sommes…c'est pas moi qui l'humanise, c'est la nature, c'est la cruauté humaine, c'est la torture humaine, la démesurée humaine. Il n'y a que l'homme qui est capable de …d'être en même temps, le fossoyeur de ses rêves et le bâtisseur de ses empires. »
- Journaliste : « Oui ! et quand on dit c'est un tyran sanguinaire, il est sûr de son destin, le désert qui le voit naître. Il pense qu'il a un destin mondial ? »
- Yasmina Khadra : « Un destin cosmique même ! Il pensait être investi d'une mission messianique puisqu'il a renversé la loi à l'âge de 27 ans, il est venu très jeune à la souveraineté et la souveraineté a fini par le dévorer. »
- Journaliste : « Oui, Il y a un moment vous lui faites dire : *« ils peuvent m'envoyer tous les missiles qu'ils veulent, je n'y verrai que des feux d'artifice à ma gloire. »*
- Yasmine Khadra : « Rire… Ben ! C'est comme ça, c'est la mégalomanie ! c'est ça peut-être qu'il a égaré en tant qu'être humain. A un certains moments, il n'était plus dans sa dimension humaine, il était un peu plus que ça, il était une espèce de déité qui se construisait à travers les événements les plus odieux à travers les atrocités les plus infamantes, voilà c'est... »
- Journaliste : « *Oui ! je suis Kadhafi, aussi bien assis sur mon trône que sur une borne kilométrique. »*
- Yasmine Khadra : « Oui ! « rire » c'est ça la mégalomanie. »
- Journaliste : « Il aurait pu dire ça Kadhafi ? »
- Yasmine Khadra : « Oui je pense que... »
- Journaliste : « Comment vous pouvez imaginer ? »
- Yasmina Khadra : « Oui, il faut connaître. Moi, je suis un bédouin comme lui, je suis issu d'une tribu comme lui, né dans le Sahara comme lui et on connaît quand même ce que c'est qu'une personne arrogante ou mégalo ou sage on a pas beaucoup de secret. En même temps, le facteur humain m'a toujours interpellé au

plus profond de moi-même. J'ai toujours écrit pour comprendre et moi je ne pouvais pas laisser passer un tel personnage. »

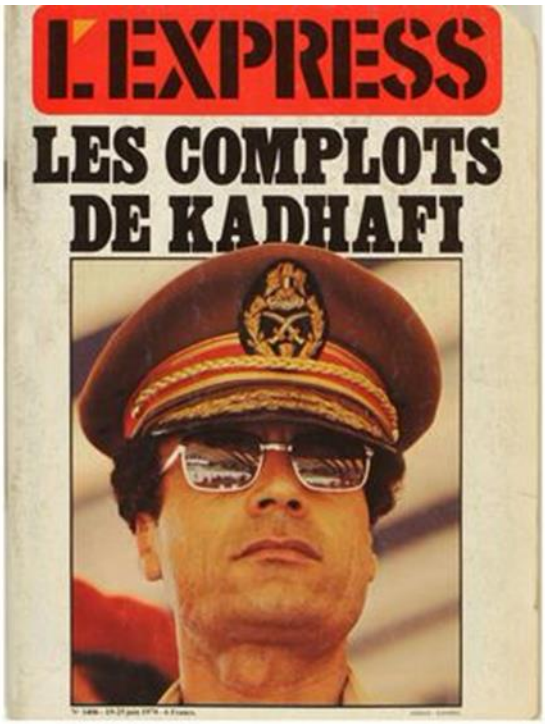
- Journaliste : « Oui ça va très très loin cette mégalomanie ! A un moment vous lui faites dire : « Je suis comme le bon dieu, le monde que j'ai créé se retourne contre moi.»
- Yasmina Khadra : « Oui ! Rire. »
- Journaliste : « Il croit vraiment avoir créé le monde Kadhafi ? »
- Yasmina Khadra : « Oui ! mais, comme on dit, le monde vers cette nation qui l'a créé, c'est ce peuple qui l'a créé, parce qu'il est parti d'un archipel de tribu. Et finalement, il a réussi à en faire une nation, il a même écrit un livre pour orienter cette masse éclairée par son savoir et par son courage et ses grands projets voilà ! il a…»
- Journaliste : « A sa mort, une tragédie incroyable vue par des millions et des millions de personnes à travers des images terrifiantes, vous dites qui il est dans votre écrit : *« je meurs en martyr pour renaître la légende. »*
- Yasmina Khadra : « Oui ! Rire.»
- Journaliste : « Il a vraiment conscience d'être un martyr de mourir ? »
- Yasmine Khadra : « Ah oui ! Absolument absolument ! Et je crois qu'il a dit même… il a dit que je mourrais en martyr. Quand Chavez lui avait proposé de quitter la Libye pour aller se réfugier au Venezuela, il lui dit il n'est pas question. Un bédouin ne fuit jamais l'ennemi, il est face à son destin pourquoi ? Parce qu'au fond de lui-même, il était persuadé que le miracle allait se produire et qu'il allait se s'en sortir et retourner la situation en sa faveur. »
- Journaliste : « Oui ! l parle aussi de sa postérité, il dit : *« ma déchéance sera mon engrais, je pousserai plus tard plus haut que les montagnes ». »*
- Yasmina Khadra : « « Rire.» La démesure c'est ça .Vous savez pourquoi j'ai choisi Kadhafi ? Parce qu'il ne ressemble à aucun autre dictateur. C'est un personnage de tragédie. Ça n'a rien à voir avec Saddam ni avec Néron. »
- Journaliste : « Qu'est-ce qui fait la différence pour vous Yasmina Khadra ? »
- Yasmina Khadra : « Parce que lui, il croyait vraiment dans le bien, il faisait le mal, et tout ce qu'il faisait. Il était un petit peu comme le Midas de la politique, tout ce qu'il touchait se transformait en or, mais il oubliait que l'or n'a pas de vie,

il n'a pas d'âme et il était persuadé qu' il était venu pour mettre à genoux les grandes puissances de ce monde, pour prouver aux gens qu'il n'y a pas de nation une expugnable ou invincible et qu'il était, de par sa conviction ,capable de surmonter toutes les épreuves du monde »

- Journaliste : « Oui, mais c'est cette fascination perdure. Quelque part, Est-ce qu'il ne peut pas y avoir une forme d'admiration ? »
- Yasmina Khadra : « De ma part ? « rire », jamais ! »
- Journaliste : « Au moins une fascination. »
- Yasmina Khadra : « Fascination, oui, parce que ce sont des hommes qui m'ont toujours intrigué, pourquoi ne pas vivre simplement ? Moi, je ne comprends jamais pourquoi les gens se compliquent l'existence alors que toute la subtilité des choses réside dans leur simplicité. Pour vivre heureux, il faut vivre simplement. »
- Journaliste : « La morale de ça, c'est qu'on a vu ces photos, c'est qu'il meurt comme un chien. »
- Yasmine Khadra : « Il meurt surtout comme une espèce de martyre. Moi, je n'ai pas aimé beaucoup son lynchage, c'était atroce, c'était épouvantable ! Je préfère que le criminel soit moins odieux que son boulot. Là, il était face à un bureau qui était peut-être méprisant, il n'a pas méprisé son peuple, il a aimé son peuple mais à sa manière. »
- Journaliste : « il dit : *« le peuple m'a menti. »*
- Yasmina Khadra : « Oui ! c'est normal, il a toujours été encensé, ses portraits étaient partout, il était vénéré par certains, mais, finalement, le peuple, il est versatile. »
- Journaliste : « Merci beaucoup Yasmine Khadra. »

Entretien accordé à l'émission L'Invité, le 08/09/2015.

**Kadhafi : en 1978, L'Express enquêtait sur "l'homme le plus controversé de la planète**




Couverture de L'Express du 19 juin 1978

L'Express

Il y a dix ans, le "Guide" Kadhafi était traqué jusque dans son fief de Syrte, lynché par des combattants avant d'être exécuté le même jour. En 1978 dans nos colonnes, Christian d'Epenoux brossait le portrait du maître de la Libye alors au pouvoir depuis 9 ans.

En février 2011, dans le sillage des Printemps arabes, la Libye se soulève contre le colonel Kadhafi au pouvoir depuis 1969. Après la chute de Tripoli au mois d'août, le "Guide suprême" est traqué par les milices rebelles. Le 20 octobre 2011, il est capturé vivant puis tué après avoir tenté de fuir la ville de Syrte, son dernier bastion. La mort du "Guide suprême" met fin à 42 ans d'un règne sans partage.

A travers cette archive, L'Express vous propose de revenir sur le rôle qu'occupe Mouammar Kadhafi sur la scène internationale à la fin des années 1970. Christian d'Epenoux décrypte l'interventionnisme frénétique du "fou de Tripoli" comme l'appelle le président Anouar El Sadate.

Les complots de Kadhafi

Le commandant Abdesselam Jalloud, numéro deux du régime libyen, était la semaine dernière à Paris. L'envoyé spécial du colonel Kadhafi y a rencontré le président Giscard d'Estaing. De ces conversations, que l'on souhaitait tenir secrètes, rien n'a filtré : on sait pourtant qu'elles ont été d'une exceptionnelle gravité. Entre Paris et Tripoli, les relations sont chaque jour plus tendues. Au Tchad et en Mauritanie, les "mouvements de libération", aidés ou armés par Kadhafi, affrontent directement les troupes françaises envoyées au secours des gouvernements en place. Tandis que le colonel libyen multiplie ses attaques contre la France. Elle est la dernière cible de cet agitateur infatigable devenu, en moins de neuf ans - selon M. Henry Kissinger - l'agent numéro un du terrorisme international et de la révolution planétaire. Qui est-il ? Que veut-il ? Quel est le ressort profond de ce combat universel ? A travers la doctrine et l'action multiforme du "nouveau prophète" de l'Islam, Christian d'Epenoux tente de répondre à ces questions.

Il est l'homme le plus controversé de la planète. Etonne, irrite, indigne, mais ne laisse pas indifférent. Les haines qu'il suscite n'ont d'égale que la fascination qu'il exerce. Il apparaît tour à tour comme un dangereux exalté ou le rédempteur inspiré d'un nouvel Islam. Au nom d'Allah et des damnés de la Terre, il sème une violence aveugle aux quatre coins du monde. Est-il l'incarnation du Diable ou l'apôtre d'une nouvelle justice ? Saint-Just ou Goldfinger ? Voilà bientôt neuf ans que la "Révolution du Grand Fateh" hissait Mouammar Kadhafi au pouvoir, et nul n'a pu vraiment percer son mystère. La vérité est peut-être plus simple : Kadhafi est un homme ivre. Il s'est grisé du formidable pouvoir que lui a donné sa richesse. Il s'en est servi pour s'acheter une légende. Pour occuper abusivement sur la scène mondiale un rôle auquel ni l'importance de son pays ni son rayonnement personnel ne lui auraient permis, sans cela, de prétendre. Il n'est, quoi qu’il n’en pense parfois, ni Mahomet, ni Marx, ni Jésus. Mais il a redécouvert l'alchimie et, avec son pétrole, la lampe magique d'Aladin. Il aurait pu faire reculer les déserts, sauver le Sahel, devenir le bienfaiteur vénéré des déshérités. Il préfère financer l'intrigue, l'assassinat et le désordre. Il veut

bousculer les frontières, corriger l'Histoire, déranger l'ordre établi, fût-ce au prix du chaos.

Quel Papou en colère... ?

Il s'agite tellement que, à tort ou à raison, on voit son bras partout. Des forfaits auxquels il était étranger ont sans doute été perpétrés en son nom : on met facilement sur le compte du loup la brebis égorgée par le voisin jaloux. Difficile, à vrai dire, de s'y retrouver dans l'entrelacs de ses patronages et de ses protections : revendiquant, puis niant ses interventions, il semble éprouver un malin plaisir à brouiller les pistes.

Le monde entier, en fait, est son champ de bataille. Il est le suppôt de tant de révolutionnaires de tout poil qu'on se demande quel Papou en colère ou quel Siamois opprimé n'a pas reçu ou ne recevra pas, un jour, son aide et son soutien : "Nous sommes décidés, proclame Kadhafi, à soutenir jusqu'au bout les luttes légitimes qui donnent un sens à notre existence."

Voilà pour la doctrine générale. Mais elle souffre bien des exceptions. La lutte reste "légitime" tant qu'elle ne contrarie pas, par exemple, son allié privilégié du moment, l'Union soviétique, dont il paraît servir, de plus en plus, la politique. De sa retraite, l'ancien secrétaire d'Etat américain Henry Kissinger a récemment accusé Moscou d'être le "chef d'orchestre clandestin" du terrorisme et de l'agitation planétaires. Déchargeant ainsi Kadhafi d'une partie au moins des initiatives qu'on lui attribue. Mais n'en désignant pas moins le "Akid" (colonel) comme l'agent numéro un de l'U.R.S.S. dans son entreprise de déstabilisation internationale.

L'imprévisible Libyen a soutenu ainsi la rébellion érythréenne arabe contre l'Ethiopie chrétienne, pour abattre le régime féodal de l'empereur Haïlé Sélassié. Mais, puisque "d'authentiques révolutionnaires" étaient arrivés au pouvoir à Addis-Abeba, Kadhafi a retiré son appui aux Erythréens. Il est vrai que, entre-temps, Moscou avait accordé son soutien massif aux militaires éthiopiens, provoquant l'alignement immédiat du "Akid" : le combat des insurgés, à ses yeux, avait donc cessé d'être juste. Pilonnés, bombardés par les armes soviétiques, populations civiles et maquisards érythréens ne sont pas au bout de leurs épreuves : depuis la reconquête de l'Ogaden, l'Armée

éthiopienne a de nouveau les mains libres. Avec ou sans l'aide des conseillers russes et cubains, brusquement "refroidis" par les réserves de plus en plus marquées des pays arabes, elle s'apprêterait à frapper un grand coup contre l'insurrection du Nord. Second revirement kadhafien : depuis janvier, les armes libyennes parviennent de nouveau aux guérilleros. Motif : le colonel a découvert entre-temps la "collusion d'Addis-Abeba avec Israël"... Et perçu, lui aussi, les réserves des "pays frères".

Contre l'Angleterre protestante, qui avait arraisonné le "Claudia", un cargo bourré d'armes libyennes, il a soutenu l'Armée républicaine irlandaise. Mouammar le Pieux n'a jamais caché sa "sympathie" pour l'Ira et les minorités religieuses persécutées, mais il s'est toujours défendu d'avoir été au-delà.

Contre le Tchad du général Félix Malloum, dont il revendique, au nord, une portion du territoire, il a soutenu depuis douze ans la rébellion musulmane toubou. Son ancien champion Hissen Habré est d'abord tombé en disgrâce, avant de se rallier au régime tchadien : il avait eu le tort de s'opposer aux visées libyennes sur le nord du pays. C'est donc son ex-lieutenant, le chef Goukouni Oueddeï, qui eut ensuite la faveur de Tripoli.

Des pilotes cubains

Entre N'Djamena et la Libye, depuis un an, la tension est extrême : les soldats de Kadhafi participent directement à la guerre, accuse le général Malloum. Ils occupent la "bande d'Aouzou", dans le nord du Tchad, et l'utilisent comme base arrière. C'est grâce à leur appui, ajoute-t-il, que les rebelles ont pu s'emparer de Bardaï et de Faya-Largeau.

Mais il y a plus grave : A Tripoli, dès le mois de janvier, après un long séjour dans le Sud libyen, des techniciens français m'affirmaient : "A Sebha, dans le Fezzan, nous sommes tombés nez à nez avec des pilotes et des conseillers cubains. Leur hôtel est gardé militairement. Au sud de la ville, des barrages de l'armée libyenne délimitent une vaste zone interdite. Nous avons vu souvent des convois militaires rouler vers la frontière tchadienne." Six mois plus tard, le 8 juin, l'ancien chef rebelle Hissen Habré

confirme : "Les Cubains sont déjà dans le nord du Tchad. L'aéroport de Faya-Largeau est entièrement entre leurs mains."

Les séparatistes bretons

La dimension de la guerre a changé. Un armement soviétique de plus en plus moderne transite à travers le désert. En quelques mois, les guérilleros loqueteux sont devenus une armée solide et bien équipée, disposant d'une inquiétante puissance de feu. En janvier, ils ont abattu deux avions de transport des Forces tchadiennes. Le 29 mai, c'est un Jaguar de l'Armée française qui est pulvérisé à son tour. Le danger grandit : les protégés de Tripoli se trouvent désormais directement aux prises avec les militaires français. C'est l'impasse, dont il faudra bien sortir par la diplomatie. Jusqu'à quand Kadhafi pourra-t-il maintenir le défi ?

Au printemps dernier, pourtant, le boutefeu s'était fait médiateur. Le 26 mars, à Sebha, sous son arbitrage "bienveillant", le Tchad et le Frolinat signaient un cessez-le-feu. Pour quelques jours... Le contentieux franco-libyen s'alourdit dangereusement. La guerre de Mauritanie l'aggrave encore. Dans l'ancien Sahara espagnol, le jeu de Kadhafi est resté longtemps subtil : il entraîne dans les camps libyens les jeunes recrues du Polisario - le camp de base est dans la banlieue de Tripoli mais il a refusé jusqu'ici de reconnaître la "République sahraouie". Parce que, dans un monde arabe déjà trop morcelé, il est opposé à la création de nouvelles entités, surtout de petite taille. Mais, le 3 juin, le ton change : d'Alger, Kadhafi lance un véritable ultimatum à la France, menaçant de mener contre elle une nouvelle "guerre d'indépendance" dans tout le Maghreb. Contre l'intervention française au Tchad et en Mauritanie se précise l'axe Tripoli-Alger.

Le 15 février déjà, le "Akid" appelait même les Réunionnais à "se dresser contre l'occupant" ! C'est que la France giscardienne exerce en Afrique "un colonialisme archaïque, fondé sur l'escroquerie et la violence". S'il n'y avait que l'Afrique... On le soupçonne fortement, désormais, d'encourager les séparatistes bretons et corses, dont le jargon "anti-impérialiste" semble emprunté à l'Internationale terroriste. Derrière le désir manifesté par Paris de "ne rien casser" avec la Libye, on commence à percevoir la crispation. Universelle, la croisade kadhafienne n'épargne pas l'Espagne, coupable

de maintenir sa domination sur les Canaries. Aux Philippines - M. Kissinger affirme en détenir la preuve - il arme aussi les musulmans du "Front Moro" ; sans oublier les minorités islamiques de Thaïlande. Et regrette amèrement de ne pouvoir mieux combattre les pouvoirs blancs d'Afrique australe, "parce que les armes, en raison de l'éloignement, pourraient ne pas parvenir à leurs destinataires". Son argent, du moins, passe plus facilement : il alimente les caisses de la Swapo, qui lutte, en Namibie, contre les troupes sud-africaines.

Mais tout cela n'est que fioritures en regard de son activité essentielle : le soutien inconditionnel qu'il accorde depuis sept ans aux extrémistes palestiniens. D'après les services de renseignement israéliens, Kadhafi allouerait près de 500 millions de Francs par an aux organisations terroristes stationnées au Liban et entraînées chez lui. Ces gigantesques caisses noires financent les achats d'armes, les primes spéciales pour opérations ponctuelles, les détournements d'avions, les achats de passeports et de faux papiers, les déplacements et hébergements de tous les groupes engagés dans la lutte contre Israël, ses alliés et ses intérêts dans le monde. Y compris, bien entendu, les "mercenaires" de la bande à Baader et de l'Armée rouge japonaise.

Par spadassins interposés

L'assassinat de onze athlètes israéliens, en 1972, aux jeux Olympiques de Munich ; l'attaque du quartier général de l'Opep, à Vienne, en 1973, restent les "faits d'armes" les plus meurtriers d'une longue série de coups de main et d'attentats qui se comptent par dizaines.

L'interventionnisme frénétique du Colonel n'épargne pas davantage les pays arabes soupçonnés de pactiser avec l'ennemi. Un tueur avait reçu 20 000 dinars libyens (environ 140 000 Francs) pour assassiner le roi Hussein de Jordanie. Le "fou de Tripoli" comme l'appelle le président Anouar El Sadate, a tenté, par spadassins interposés, d'éliminer le roi du Maroc, le shah d'Iran, le Premier ministre de Tunisie. Il a fomenté des troubles contre le Raïs et incité ouvertement le peuple égyptien, après le "voyage de la honte" à Jérusalem, à renverser le régime et son chef.

La seule histoire de ses relations avec l'Egypte est un vrai roman picaresque. C'est une longue suite d'intrigues, de brouilles, de réconciliations tissées de méfiance. En 1969, le monde arabe ne s'est pas remis de la cuisante défaite de la guerre de Six Jours, deux ans plus tôt. Sur le canal de Suez se poursuit la guerre d'usure. Kadhafi vient à peine de se hisser au pouvoir qu'il prend déjà la tête de la croisade du refus. Son plaidoyer est ardent, convaincant : la prochaine bataille doit être la bonne, la dernière. Et, pour vaincre Israël, il faut s'unir, se regrouper sous la même bannière, mettre ses ressources en commun.

Les trois "non" de Khartoum

Du Caire, où il règne encore, Gamal Abdel Nasser suit avec une attention bienveillante les premiers pas de ce jeune protégé. Il viendra même, à Tripoli, lui apporter sa caution, et le désigner comme son héritier spirituel, comme s'il pressentait sa fin proche : "Notre frère, dit Nasser, est le dépositaire du nationalisme arabe." Il se laisse séduire, et entraîne avec lui le Soudan : on signera donc, à trois, la Charte de Tripoli, embryon d'une grande fédération arabe qui ne verra jamais le jour.

Neuf mois plus tard, Nasser s'écroule et le rêve meurt avec lui. "L'esprit révolutionnaire" ne paraît plus souffler du Caire, où s'est installé Anouar El Sadate. C'est égal : Kadhafi ramasse les morceaux de la Charte et se remet au travail. En avril 1971, après une laborieuse approche, on retrouve donc l'Egypte et la Libye dans une "Fédération de la République arabe" avec, cette fois, un nouveau partenaire, la Syrie. L'acte de naissance réitère les fameux trois "non" de Khartoum, en 1967 : "Ni compromis, ni négociations, ni concessions." Mais l'édifice n'est pas plus solide que le précédent.

Sadate, voilà le traître : il expulse les conseillers soviétiques, rompt les amarres avec Moscou, amorce le rapprochement avec l'Amérique. L'Egypte est inexorablement attirée par la paix. Kadhafi l'intraitable se retrouve à peu près seul à crier dans le désert. Même pendant la guerre de Kippour, en 1973, Sadate ne trouvera plus grâce à ses yeux : s'il l'a entreprise, dira Tripoli, ce n'est que pour sauver l'honneur et faire taire les critiques des pays arabes. Mais non dans l'intention d'effacer Israël de la carte. Kadhafi ne lui consentira qu'une aide symbolique : ce combat-là n'est pas "sa"

guerre. Et lorsque les généraux ennemis Mohammed Gamassi et Aaron Yariv se serreront la main sous la tente du "kilomètre 101", la rupture sera consommée, sous le signe de "la trahison et de la capitulation" : "Sadate ne songe plus qu'à faire des affaires avec les sionistes", jette, méprisant, le Libyen. Mais il reste le peuple, qu'on peut encore "réveiller". En septembre 1974, le "Akid" croit le jour venu : il lance ses milliers de marcheurs vers la frontière égyptienne. Et reflue lamentablement devant la fermeté du Raïs.

En juillet 1977, on en vient aux mains, le conflit débouche sur la "guerre de Trois Jours". Les Egyptiens auraient pu faire une bouchée de la petite armée libyenne : ils préfèrent lui donner une sévère correction, mais sans pousser plus loin. Après quelques joutes confuses dans le désert, les combats cessent brusquement. Kadhafi a perdu des centaines d'hommes, des chars, des hélicoptères. Et les trois Mirage abattus l'ont été, dit-on, par ses propres missiles. Une bonne affaire, surtout pour les marchands d'armes.

La version kadhafienne sera légèrement différente : "L'agression, annonce-t-il à son peuple, a été immédiatement repoussée, avec le minimum de pertes." Puis, généreux : "Nous avons honte d'avoir eu à tuer nos frères. Sadate est un criminel historique, il sera châtié." Qu'espérait donc le Raïs de cette curieuse aventure ? Excédé des outrances de son voisin, a-t-il voulu déstabiliser le régime ? C'est l'explication la plus couramment avancée. Il n'a pas agi seul : le roi Khaled d'Arabie a donné sa caution à une action armée. Le Roi s'inquiète de plus en plus des menées kadhafiennes dans le monde, et contre son propre régime : des contacts ont eu lieu à Londres pour les contrer, entre émissaires saoudiens et agents israéliens. Et le président Carter lui, même, jadis réservé, ne mettrait plus son veto à une opération des pays arabes "modérés" contre la Libye.

Pour Kadhafi, c'est simple : tout procède d'un vaste complot, ourdi par Israël, avec l'aide des "impérialistes et de leurs complices arabes". Jérusalem, pour survivre, veut établir un Etat qui s'étendrait "du Nil à l'Euphrate". Voyez la guerre du Liban : Israël souhaitait attirer l'Armée syrienne dans le piège pour mieux la détruire, et progresser ainsi vers l'est. De même Sadate a-t-il été poussé à intervenir contre la Libye pour

que son armée soit à son tour décimée par Kadhafi, laissant ainsi le champ libre à l'expansion sioniste vers le Nil... Que rien de tout cela ne se soit produit ne gêne guère le Colonel : l'essentiel est de l'affirmer. Même si son auditoire est de plus en plus clairsemé.

Le Queen Elizabeth

En novembre 1977, son isolement n'a jamais paru aussi grand, lorsqu'un événement inespéré le remet en selle : le voyage de Sadate à Jérusalem. S'il fallait aux incrédules une nouvelle preuve du "complot", la voilà : la "capitulation" est pratiquement consommée. Et il y a, cette fois, des amis pour le suivre : l'Algérie, la Syrie, les Palestiniens, l'Irak, qui se retrouvent à Tripoli, au moins p pour condamner Sadate. Kadhafi a réussi à cristalliser autour de lui un "Front de la Résistance" qui accepte de parier avec lui sur l'échec de la tentative égyptienne. Si l'entreprise capote, il aura encore, dans la violence et le refus, de belles cartes à jouer. Si la dynamique de la paix devenait irrésistible, elle emporterait tout sur son passage, et le refus de Kadhafi ne pèserait pas lourd. La lenteur des progrès, il est vrai, paraît pour l'instant lui donner raison. Alors, par une de ces volte-face dont il a le secret, le Libyen tend à présent la main au président Sadate. Pour lui faire rallier, en exploitant sa déception, le camp de la fermeté. A Tobrouk, le 28 mars dernier, il lance son message vers Le Caire : "Nous sommes prêts à tout oublier, dit-il. Notre armée est prête à s'unir à celle de l'Egypte pour une action contre Israël." A condition, bien sûr, que le Raïs soit convaincu d'avoir fait "fausse route".

Soufflant ainsi, tour à tour, le chaud et le froid, le chef d'Etat libyen n'a jamais rien négligé pour attirer les feux de la rampe. Sa plus incroyable entreprise se situe en avril 1973, lorsqu'il ordonna au commandant d'un sous-marin égyptien de torpiller le paquebot Queen Elizabeth, qui transportait vers Israël des centaines d'inoffensifs touristes. Egypte et Libye, alors théoriquement unies dans l'éphémère Fédération de la République arabe, avaient un état-major commun. Par bonheur, l'officier préféra en référer à son gouvernement, ce qui fit échouer le projet. Mais, aujourd'hui, Kadhafi dispose de ses propres sous-marins : un sûrement, et sans doute déjà deux, sur une série de quatre bâtiments commandés à l'Union soviétique. Trois autres, de

conception française, lui seront livrés par l'Espagne. On frémit à l'idée de l'usage qu'il peut un jour en faire.

Les livraisons accélérées de matériel soviétique à la Libye sont un sujet de préoccupation constante pour les gouvernements occidentaux. L'Armée libyenne ne peut aligner que 25 000 hommes, sur une population d'un peu plus de 2 millions d'habitants. Or, le colonel Kadhafi est en train de se doter d'un arsenal qui dépasse de beaucoup les possibilités humaines de sa petite armée. Qui conduira les quelque 2 000 chars de combat, en majorité soviétiques, dont il dispose déjà ? Aux 130 Mirage III fournis par la France, aux 38 intercepteurs Mirage F 1 en cours de livraison, il faudra ajouter sous peu les quelque 150 Mig 23 et TU 22 Sukhoï fournis par Moscou.

Or, selon de bonnes sources, le nombre des pilotes "opérationnels" dont dispose actuellement la Libye ne dépasse pas soixante. Encore faut-il préciser que, selon un technicien français affecté à leur entraînement, "seuls une dizaine d'entre eux sont capables de se mesurer avec des pilotes israéliens, d'assimiler parfaitement la technique, et de tirer le meilleur parti de leur machine". Pour les autres, la route est encore longue, et la "casse" est en proportion de leur incompétence.

La catastrophe est souvent évitée de justesse, tant reviennent, jour après jour, les négligences les plus "élémentaires". Par exemple, sur le dispositif du siège éjectable : tel qu'il est régulièrement préparé par certains, il serait impossible à manoeuvrer en cas d'urgence. Qui piloterait donc les centaines d'appareils achetés par Kadhafi ? Le Colonel, qui a réponse à tout, a expliqué que la nouvelle organisation de la Jamahirya -- c'est le nouveau nom de l'Etat libyen -- avait aboli l'armée traditionnelle pour la remplacer par le "peuple en armes". Le 1er septembre dernier, au défilé anniversaire de la Révolution, plusieurs blindés T 62 soviétiques étaient conduits par des civils, a-t-il même précisé. Et ce ne serait qu'un début. Mais, connaissant le haut degré de spécialisation que requièrent les armes modernes, les experts occidentaux sont plus que sceptiques. Et craignent surtout que, chassés d'Egypte, les Soviétiques ne constituent actuellement sur le sol libyen un important stock d'armes qui pourrait servir un jour leur stratégie régionale et européenne. Transformant ainsi la Libye en une sorte de Cuba du Proche-Orient. Tripoli est déjà l'une des plaques tournantes de

la pénétration communiste en Afrique : avec ses ateliers, ses stocks de pièces de rechange, ses instructeurs russes et des pays de l'Est. A la fin de janvier, Moscou a subitement accéléré ses fournitures d'armes à son nouvel allié éthiopien en les transportant par pont aérien : c'est l'ancienne base américaine de Wheelus, en Tripolitaine, qui a servi d'escale technique et de relais logistique.. Les gros Antonov frappés de l'étoile rouge s'y posaient au rythme d'une vingtaine par jour.

"Il n'y a pas un soldat étranger sur notre sol", dit le colonel Kadhafi. Mais c'est un colonel russe qui dirige, sur cette même base de Wheelus, la mission d'assistance technique aux Forces aériennes libyennes. Et les "conseillers" qu'il commande, contrairement aux Français, sont tous des militaires. Ce sont encore des militaires bulgares, yougoslaves (parmi lesquels un certain nombre de femmes sous-officiers) et tchèques qui enseignent aux Libyens les techniques de la défense antiaérienne et antichars. Une mission, soit dit en passant, qui n'est pas toujours exaltante : les Bulgares, notamment, sont obligés d'envoyer les trois quarts de leur salaire dans leur pays d'origine. Ils vivent sur place avec une centaine de dinars par mois, soit à peu près 700 Francs.

Carter, l'"honnête homme"

Le camp occidental semble avoir perdu définitivement le marché libyen des fournitures d'armes. Au début de la Révolution, Kadhafi s'était adressé indifféremment à l'Amérique, à la France et à l'Angleterre, aussi bien qu'aux pays du camp socialiste. A l'éclectisme du début a succédé une orientation de plus en plus marquée en faveur de l'Union soviétique et de ses satellites. Pour ce qui concerne la France, le Colonel a su parfaitement tirer la leçon de l'embargo décrété par Paris contre Israël : il refuse d'être l'éventuelle victime d'un changement de politique. Il trouve, d'autre part, que le matériel français est trop cher et trop sophistiqué. Les Sukhoï, bien qu'ils commencent à dater un peu, les Mig 21 et 23 sont des avions plus rustiques, très robustes, qui semblent mieux adaptés aux besoins libyens, et d'un pilotage plus rapidement assimilable. Leurs moteurs ont une "poussée" supérieure à celle des réacteurs français de la Snecma, qui, par manque de crédits, ne leur a pas

encore trouvé de remplaçants. Faute de quoi, le marché des Mirage n'ira qu'en s'amenuisant.

Les fournisseurs évincés ne se font guère d'illusions : au-delà des raisons techniques officiellement avancées, c'est un choix politique qu'a fait la Libye. Les Soviétiques ont le champ libre. En juin 1977, ils ont passé avec Kadhafi un contrat portant sur 130 avions de combat. Le même jour, pour le septième anniversaire de l'évacuation des bases étrangères, M. Boris Ponomarev, grand patron de la propagande extérieure du Kremlin, était l'invité d'honneur de la Libye. Le 16 février, le commandant Abdesselam Jalloud, numéro deux libyen, était longuement reçu à Moscou par le maréchal Dmitri Oustinov, ministre de la Défense soviétique, et par le chef d'état-major des Forces armées.

Kadhafi a toujours prétendu, en substance, que ce sont les puissances occidentales qui l'ont poussé dans les bras des Soviets. "La Jamahirya, a-t-il dit, ouvre ses portes à tous ceux qui lui tendent la main, sans exclusive." Et il n'existe, à l'entendre, "aucun problème entre les Etats-Unis et nous". Le président Carter est même un "honnête homme, pieux et bien intentionné". Dans la mesure où Washington cesserait de "soutenir les agresseurs" partout dans le monde pour défendre enfin les "causes justes", les relations pourraient donc s'établir au beau fixe. Mais les Américains persistent à pratiquer le "terrorisme international". Rien de tel avec l'U.R.S.S., "'amie sincère, qui a augmenté notre capacité défensive, accordé une coopération très poussée dans tous les domaines et s'est engagée à soutenir notre combat légitime".

Le Coran et le fusil

Etrange mariage, quand on connaît l'aversion kadhafienne pour le communisme. De la Russie, il n'aime à peu près rien : ni la tradition de "servitude" de son peuple, ni le collectivisme, ni le marxisme, philosophie athée élaborée par un Juif. Il s'est prononcé pour la propriété individuelle et la libre entreprise. Et cherche, entre capitalisme et communisme, également rejetés, une troisième voie. L'alliance avec Moscou lui paraît néanmoins la meilleure pour mener à bien son action.

Il a encore devant lui vingt ans de richesse pétrolière. Qui seront peut-être, s'il en a le pouvoir, vingt années de provocation. Mais comment lutter contre un homme assis sur un trésor qui nous fait vivre ? Comment corrompre cet anachorète qui vit dans une caserne et dit préférer à tous les festins les dattes et le lait de chèvre ? Et à toutes les richesses du monde un lever de soleil sur la Grande Syrte ? Comment faire taire un homme qui, en maniant subtilement le Coran et le fusil, trouve encore assez de disciples dans le monde pour justifier son combat ?

Mais Kadhafi, pour disparaître, n'aura sans doute besoin de personne. Ce qu'il risque un jour, abandonné de ceux qui auront choisi la prospérité contre l'idéal, et la paix contre le terrorisme et la croisade armée, c'est de finir déçu, victime de son propre rêve. Et, retourné au désert dont il était venu, de ne plus parler que pour lui-même.

Par Christian d'Epenoux (en 1978), publié le 20/10/2021 à 09:00

**Musée de l'histoire de l'immigration**

**La dernière nuit du Raïs**

Yasmina Khadra s'intéresse donc aux dernières heures de la vie de Mouammar Khadafi. Histoire d'offrir à l'humanité contemporaine les ressorts emberlificotés de la psychologie et de l'âme d'un dictateur, tout droit sorti des sables et de sa tribu, en ces temps lointains de bouleversements géopolitiques et d'ondulations révolutionnaires qui, en 1969 le propulsèrent par la grâce d'un coup d'Etat au sommet du pouvoir.

C'est le dernier réduit, le dernier quart d'heure, la fin imminente et tragique, le moment où tout se délite, la nuit où celui qui se voyait le messager de dieu sur terre se retrouve terré, acculé, tapi, traqué, comme un vulgaire rat, au fond d'une canalisation agricole.

Yasmina Khadra profite de cette ultime nuit pour dresser le tableau d'un homme et dictateur. Il remonte à l'enfance, sans père. Il y ajoute la honte et les humiliations. Ainsi, il n'oubliera pas comment il fut éconduit tel un vulgaire bouseux, renvoyé sans ménagement à ses origines bédouines malgré ses galons d'officier par le bourgeois de père de celle qu'il souhaitait épouser. Les dictateurs seraient de grands malades qui n'auraient pas su guérir de vieilles blessures. Pas seulement. L'équation renferme d'autres inconnues, une part de transcendance et une autre de folie où se baguenaude le fantôme de Van Gogh.

Ce Mouammar Khadafi campe un nouveau messager de dieu sur terre. Une "Voix" l'interpelle du fond de son être… La seule qu'il écoute, celle qui le prédestine, lui, l'orphelin moqué et raillé, à la "légende". Appelé par le destin, il se doit de remplir une "mission", "venger les offenses faites aux peuples opprimés". "L'inflexibilité des serments vrais et le mépris des dangers" revendiqués confinent au déni de réalité. Au point de ne pas comprendre ce qui lui arrive : "ai-je été injuste avec mon peuple ?" demande-t-il. "Ai-je été injuste et cruel" ? "je ne suis pas un dictateur. Je suis le vigile implacable". Comme l'histoire et les criminels se gargarisent de justifications pour légitimer le meurtre, le Libyen affirme, lui, qu'"on est exemptés de scrupules lorsqu'on défend la patrie", ce à quoi il ajoute le classique "Il me fallait liquider la moitié de mon peuple pour sauver l'autre". Un ego surdimensionné, omnipotent,

paranoïaque et cruel résumé dans cette découverte et déclaration "j'étais digne ne n'être que Moi".

Cette nuit est celle où s'exposent les délires et les paranoïas d'un dictateur, ses dernières exigences et ses ultimes sautes d'humeurs, ce qui lui reste de cruauté. Sa vie défile, et avec elle le noir cortège de haine, de viols et d'assassinats perpétrés au nom du peuple. Yasmina Khadra distille les horreurs d'une existence et restitue les déflagrations des bombes et des missiles, le bruit des armes et les cris des victimes, les mouvements et les opérations militaires conduites par l'Otan avec un Sarkozy à la manœuvre. Au dedans, les monstruosités du dictateur, au dehors, l'apocalypse qui s'abat sur le pays. Tout cela est proprement déprimant.

Peut-on tirer un enseignement de ce déferlement de violences ? Pas sûr. D'autant plus que le Kadhafi de Khadra se donne le beau rôle. En lui restituant une biographie avec son lot de blessures et d'humiliations, en le comparant aux autres dirigeants "arabes" "occupés à se remplir les poches", en le portraiturant tel un illuminé dont la fin tragique approche, ce Khadafi en deviendrait si ce n'est sympathique à tout le moins pas moins infréquentable que d'autres. Ce à quoi il faut ajouter, mais de ceci l'auteur n'est pas redevable, le nouvel et autre fiasco d'une intervention militaire.

Reste et ce n'est pas le moins important ici : le spectacle de la soumission. Cette servitude volontaire servie jusqu'à la nausée, par le peuple et le dernier carré des fidèles campés par ceux qui entourent encore le raïs : Mansour Dhao, défaitiste ou réaliste, le lieutenant colonel Trid et le général Abou Bakr ministre de la Défense. Les peuples "arabes" ne formeraient qu'un "cheptel", "trois cent cinquante millions de têtes de moutons !". "Si c'était à refaire, j'exterminerais la moitié de la nation" dit le raïs. A l'heure de la curée et de la mise à mort, "les larbins" d'hier seront les plus hystériques, les plus sauvages. Une fois de plus le lecteur sera gratifié de quelques cruautés.

Cette Dernière nuit du Raïs n'est pas le plus enthousiasmant des textes du romancier algérien. Peut-être est-ce du au peu de sympathie inspirée par la figure du dictateur. Au malaise aussi que suscitent les cruautés du dictateur ou aux longues descriptions des opérations militaires. A cela il faut ajouter un autre bémol. La langue de Khadra flirte avec le classicisme, mais aurait pu éviter quelques grandiloquences (inspirées

même de Shakespeare, p. 158) et boursoufflures (du genre, son orgasme à dominer les femmes "supplantait le nirvana"…). Et que penser de ces expressions prêtées au Libyen que n'aurait pas renier madame Michu ? Vous imaginez Kadhafi s'adresser à une ordonnance : "serais-tu bouché à l'émeri ?" ? Ou les "tu veux te tailler, toi aussi" et autre "tout va bien madame la marquise" ! Quid de ces bondieuseries que l'on prêterait davantage à un calotin de la Trinité qu'à un vrai-faux abstème plus ou moins fidèle à l'Unique : "ce que je dis est parole d'Evangile" et, au moment de trépasser, à l'heure où selon Abu Nuwas il faudrait bégayer au "trébuchet de l'âme", "notre" raïs s'en va citer le Christ : "Dieu, pardonne-leur leurs offenses comme je leur pardonne car ils ne savent pas ce qu'ils font…".

Mustapha Harzoune

Yasmina Khadra, La dernière nuit du Raïs, Julliard 2015, 208 pages. Publié le 2 novembre 2015.

# Libye: "J'ai assisté au massacre d'Abou Salim"




Hommage aux victimes du massacre d'Abou Salim, en avril 2013. Les manifestants demandent le jugement d'Abdallah Senoussi, ancien chef des services secrets, impliqué dans le massacre des 28 et 29 juin 1996.

Reuters/Ismail Zitouny

*4.* **Ali Elakermi a été détenu plus de trente ans dans les prisons de Kadhafi. Dans la prison d'Abou Salim, il a été témoin, il y a 18 ans, du massacre où plus de 1200 prisonniers ont été tués en deux jours. L'Express a recueilli son témoignage.**

En rentrant chez lui après le travail, le 17 avril 1973, Ali Elakermi, 22 ans, est attendu par trois membres des services secrets. "Ils disaient vouloir voir les livres que je possédais, se souvient-il. Ils en ont pris cinq ou six et m'ont demandé de les accompagner pour répondre à quelques questions." Pour ce fils de paysan, membre d'un parti politique islamiste, c'est le début d'un calvaire long de trois décennies dans les geôles de l'ancien maître de la Libye Mouammar Kadhafi, renversé en 2011.

1 Le Cheval Noir

Après un bref séjour au commissariat, Ali Elakermi est transféré à la prison centrale de Tripoli, surnommée le Cheval Noir. "L'entrée donnait accès aux deux ailes du

centre de détention : à gauche la section civile, à droite celle de la police militaire, connue pour sa pratique de la torture. "J'ai prié intérieurement pour être dirigé vers la gauche, confie Ali Elakermi. On m'a envoyé à droite..."

Le surlendemain le directeur de la prison, suivi de plusieurs matons, fait son entrée dans le quartier des prisonniers politiques. "Ils nous ont obligé à nous étendre sur le sol et à lever les jambes. Les coups de pieds, de bâton et de câbles électriques ont commencé à pleuvoir. Le supplice a duré trois jours. C'était leur façon de nous rendre dociles, soumis, à force d'épuisement et de douleur. Autre méthode de torture: on nous suspendait des heures durant par les bras à la fenêtre de la cellule; d'autres fois, on lançait sur nous des chiens dressés pour s'attaquer aux prisonniers. Aux violences physiques s'ajoutaient les injures; nous étions qualifiés de traîtres à la patrie, on nous obligeait à insulter notre parti".

2 Purifier la société de tous ses "malades": les opposants

L'année précédente, Mouammar Kadhafi, arrivé au pouvoir lors d'un putsch en 1969, a fait promulguer une loi de "protection de la révolution" qui interdit tous les partis politiques. Le chef du Conseil de commandement de la révolution choisit le jour de l'anniversaire de la naissance du Prophète Mohammed, le 15 avril 1973, pour proclamer, à Zouara, à l'ouest du pays, la "révolution culturelle". Il annonce l'abolition de toutes les lois et la purification de la société de tous les "malades" que sont, selon lui, les opposants. Il s'en prend aux partis baasiste, trotskiste, communiste, aux Frères musulmans et au parti de la libération islamique -une formation internationaliste concurrente des Frères Musulmans, fondée en Jordanie en 1952- auquel appartient Ali Elakermi.

Le Cheval Noir abrite environ 400 détenus politiques, regroupés dans des cellules de 12 à 14 personnes, militants de toutes tendances politiques. Toutes les communautés sont également présentes (arabes, berbères...) L'obsession de Kadhafi d'écarter les intellectuels a conduit derrière les barreaux une bonne partie de l'élite administrative et professionnelle du pays: avocats, médecins, ingénieurs, scientifiques.



Les conditions de vie sont abjectes. Les rations alimentaires permettent tout juste de survivre. Plus d'une centaine de détenus contractent la tuberculose; une vingtaine d'entre eux en périssent. "En plus des séances de torture, nous étions soumis à un supplice plus sournois: des haut-parleurs installés dans chaque cellule diffusaient à plein volume des discours du "guide de la Révolution", des injures contre les prisonniers où des couplets de chanteurs officiels nous insultant, nous qualifiant d'agents de l'Ouest. Certains prisonniers ont perdu la raison".

3 "La solidarité régnait parmi nous, quelles que soient nos orientations politiques"

"Pour déjouer leur volonté de nous briser, nous nous nous sommes imposé une discipline rigoureuse. Nous avions instauré un pacte afin de ne pas recourir à la force. Ceux qui en venaient aux mains étaient mis à l'index, plus personne ne leur adressait la parole. De la sorte, pendant toutes ces années, les gardiens ne sont jamais intervenus dans les conflits entre prisonniers. Une forte solidarité régnait parmi nous, quelles que soient nos orientations politiques. Dans les périodes où les familles étaient autorisées à nous apporter des provisions, les colis étaient partagés à parts égales entre ceux qui en avaient reçu et les autres."

"Plusieurs d'entre nous ont appris des langues étrangères pendant toutes ces années de captivité. J'avais appris le français pendant une partie de mon enfance en Tunisie. Je l'ai enseigné à un codétenu, qui de son côté m'a appris l'italien".



En plus des militants de partis politiques bannis, des officiers accusés d'avoir planifié un coup d'État contre Kadhafi sont également incarcérés au Cheval Noir. "Ceux-là ont été torturés d'une façon indescriptible, se remémore Ali Elakermi, la voix étranglée. "On leur tailladait les genoux avec des lames de rasoir puis on leur mettait du sel sur les plaies. Les bourreaux leur ont arraché ongles et dents. Ils ont été torturés avec des tiges de fer chauffées à blanc. C'était insoutenable."

A cette époque, Kadhafi, ne contrôle pas encore le pouvoir de façon absolue. Il n'a pas les mains totalement libres. Trois mois après la vague d'arrestation d'avril 1973, sous la pression des familles, les détenus sont transférés vers une prison civile. Au bout de huit mois, un certain nombre d'entre eux sont libérés. A l'exception des communistes, des trotskistes et des islamistes.

4 Le juge innocente les accusés: il est expulsé

En 1974, les quelque 150 prisonniers politiques toujours incarcérés comparaissent devant une chambre d'accusation. Le juge en charge de l'affaire, un Égyptien, innocente les accusés et demande leur libération: leur arrestation a été motivée par un discours et non en vertu d'une quelconque législation. La décision est aussitôt gelée et le magistrat expulsé de Libye.

Un autre tribunal est saisi. A son tour, il décide la libération des détenus. "Nous sommes rentrés chez nous, mais quatre heures plus tard nous étions à nouveau arrêtés."

En 1977, Kadhafi proclame la Jamahiriya ("l'État des masses") censée instaurer le pouvoir direct du peuple, par opposition au système parlementaire; en fait, à l'opposé, il renforce son pouvoir discrétionnaire. De nouveaux juges prononcent des verdicts allant de 4 à 15 ans de prison contre les prisonniers politiques. Ali Elakermi écope d'une peine de 15 ans. Trop clément pour le Guide de la Jamahiriya. Il fait changer les verdicts en peines à perpétuité et en peines capitales. Les premières pendaisons, celles de deux étudiants, sont organisées sur la place centrale de Benghazi, le 17 avril 1977. Au cours du mois suivant, 30 officiers sont exécutés. Par la suite, chaque année, le 17 avril, des pendaisons publiques sont perpétrées sur le terrain de sport de l'université. Les poteaux des paniers de basket servent de gibet, des écoliers assistent aux exécutions: une façon d'inculquer aux "masses" à quoi mène la déviance.

Les détenus politiques sont transférés en 1980 dans une prison militaire à Tripoli. L'année suivante, Kadhafi prononce un discours dans la caserne de Bab El-Azizia, qui lui sert de quartier général: il promet de tuer tous les opposants, de faire de leurs épouses des otages et de rendre leurs enfants orphelins. Le tyran écarte quiconque pourrait s'opposer à son pouvoir absolu, à l'échelon national comme au niveau local. Des mercenaires sont chargés d'éliminer les opposants, qu'il qualifie de "chiens errants à l'étranger". On retrouvera ainsi, en octobre 2012, la dépouille du dissident Mansour al-Kikhia enlevé en Égypte en 1993, dans une morgue à l'intérieur d'un bâtiment des services de renseignements. Kadhafi fait conserver des cadavres de dizaines de prisonniers dans des chambres froides pour les priver du repos d'une sépulture. "Après la chute du tyran, certaines épouses retrouveront la dépouille de leur conjoint conservé depuis 27 ans! Aujourd'hui, plusieurs ONG sont chargées d'identifier, par des tests ADN, les cadavres découverts après la chute du régime", explique Ali Elakermi.



En 1981 des dissidents en exil créent un Front de Salut national (FSN). Le mouvement est dirigé par Mohamed Youssef el-Megaryef, ex-ambassadeur en Inde. Trois ans plus tard, en mai 1984, un groupe armé du FSN attaque la caserne de Bab El-Azizia. 2000 Libyens sont arrêtés. La même année, tous les détenus politiques de la prison militaire de Tripoli et quelque 500 prisonniers de Benghazi sont transférés à la prison d'Abou Salim, bâtie par l'Allemagne de l'Est à Tripoli. Les visites sont supprimées. Les maltraitances et les tortures s'intensifient. "On disait que celui qui entrait à Abou Salim était perdu, que celui qui en sortait était un nouveau-né", se remémore Ali Elakermi.

5 Le massacre d'Abou Salim

Pendant les années 1990, alors que Kadhafi tente de se refaire une virginité auprès des chancelleries occidentales au nom de la "lutte contre les groupes islamistes radicaux", la prison d'Abou Salim est le théâtre d'un effroyable carnage. Ali Elakermi en est le témoin: "Dans une division voisine de la nôtre, le 28 juin 1996, pendant la distribution du petit-déjeuner, des détenus prennent deux gardiens en otage et leur subtilisent les clefs. Ils ouvrent les portes intérieures et sortent dans la cour -à l'exception des détenus de l'un des blocs qui préfèrent ne pas sortir de leur cellule." Abdallah Senoussi, le patron des services secrets et beau-frère de Kadhafi, actuellement en procès, fait le déplacement. Il reçoit une délégation de prisonniers

choisis parmi ceux qui sont restés dans leur cellule. "Senoussi demande la libération des gardiens retenus et la restitution des clés, raconte Ali Elakermi. En contrepartie, il promet de sanctionner les geôliers coupables de maltraitance et s'engage à faire transférer les malades à l'hôpital. 120 prisonniers demandent à être hospitalisés. A peine sortis de la prison ils sont exécutés".

Le lendemain matin à l'aube, de hauts dignitaires arrivent accompagnés de 400 à 500 soldats et prennent position sur les toits. Ils font sortir tous les prisonniers qui s'étaient mutiné dans la cour. Un responsable jette une grenade. C'est le signal. "La tuerie a duré près de trois heures, se souvient Ali Elakermi. Une partie d'entre nous, depuis l'autre division de la prison, a assisté au massacre par la fenêtre. Nous étions pétrifiés d'horreur." 1269 personnes sont tuées au cours de ces deux journées. Les cadavres des victimes sont jetés dans une fosse commune. Quatre ans plus tard, alors que des informations sur le drame commencent à fuiter, leurs restes sont exhumés et broyés avec une machine à concasser les pierres afin de faire disparaître toute trace de la tuerie. "Les familles qui apportaient des provisions à leurs proches n'ont même pas été prévenues de leur mort", témoigne Ali Elakermi.

6 "Je suis sorti le 4 septembre 2002. J'avais 52 ans"

Dans les années 2000, le "Guide" prépare son fils Seif al-Islam à sa succession. Le dauphin s'efforce d'améliorer l'image du régime. Des indemnités sont versées aux familles des victimes des attentats de Lockerbie puis du DC10 d'UTA. Une centaine de prisonniers politiques est libérée, deux autres groupes de détenus sont relâchés en 2001 puis en 2002. "Je faisais partie de ce groupe. Je suis sorti le 4 septembre 2002. J'avais 52 ans. J'avais passé trente ans, sept mois et 12 jours dans les geôles de Kadhafi."

"Après ma libération, je me suis marié; j'ai quatre enfants; trois filles et un garçon, Doa, 9 ans, Nour, 6 ans, Mohammed, 3 ans et Bouchra, 2 ans. Je suis retourné travailler pour la société Agip gaz, dans les ressources humaines".

Au lendemain de la révolution qui a mis fin aux 42 années du règne ubuesque de Kadhafi, Ali Elakermi a fondé avec d'autres anciens détenus l'Association libyenne des Prisonniers d'Opinion dont il est le président. Toutes les tendances y sont représentées. "Notre but est de documenter le passé. Nous sommes en relation avec

des lycées, des universités, pour faire connaître les crimes du régime de Kadhafi. Nous voulons enraciner les valeurs de tolérance en eux". Ali Elakermi est également conseiller pour les Droits de l'Homme du président du Congrès général national, le Parlement élu en juillet 2012, dont 10% des membres sont d'anciens prisonniers politiques.

"Nous voulons un État de droit. Même ceux qui nous ont maltraité ont droit à un vrai procès, à des tribunaux corrects, parce que la vengeance ne fait qu'engendrer la vengeance. Nous voulons que nos enfants aient une vie meilleure que la nôtre."

**Catherine Gouëset,publié le 28/06/2014 à 09:28 , mis à jour à 11:51**

## Ce jour-là : le 1er septembre 1969, le colonel Kadhafi renverse la monarchie libyenne



Le colonel Mouammar Kadhafi.

Dans la nuit du 31 août au 1er septembre 1969, le trône du royaume de Libye devient vacant. Le vieux roi Idriss 1er Al-Senoussi est en voyage à Bursa, en Turquie, quand un groupe de jeunes officiers tente un coup d'État qui va changer le destin du pays.

**Un coup d'État ganté de velours**

Quelques heures avant l'attaque, de nombreux mouvements de troupes imprévus s'opèrent à une centaine de kilomètres de Tripoli. À 3h du matin, l'assaut est donné sur les points névralgiques du pouvoir monarchique libyen. Deux heures plus tard, les putschistes assiègent le palais royal, le quartier général du commandement militaire, le siège de la sécurité générale et de la radiodiffusion, autant de lieux stratégiques dont ils s'emparent sans rencontrer de résistance, et donc sans aucune effusion de sang.

À cinq heures du matin, le prince héritier, Hassan Reda Al-Senoussi et d'autres personnalités de l'ancien régime sont arrêtés. Ainsi, lorsque Tripoli s'éveille, c'est au son de la musique militaire s'échappant des transistors ou à celui du crissement des chenilles de blindés qui patrouillent dans la ville. Puis dans la matinée de ce 1er septembre, vers 10h, la musique martiale laisse place à la lecture d'un communiqué radiodiffusé dont le speaker reste anonyme.

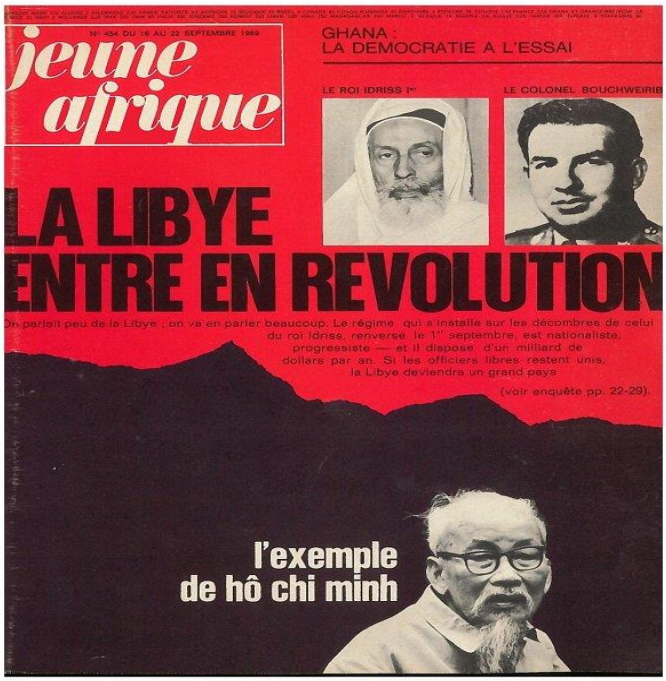
« Aujourd'hui s'est réalisé votre rêve socialiste, votre rêve de liberté et d'union. Donnez votre appui total à la révolution issue de votre terre grâce à vos fils et à votre armée, l'armée du peuple libyen. Peuple libyen, nous nous sommes révoltés pour votre honneur, pour que vous repreniez votre patrie usurpée. Nous nous sommes révoltés pour hisser haut l'étendard arabe. Relève la tête, frère libyen, et donne ton appui total, marche avec le cortège de la révolution victorieuse ! Vive la révolution ! Vive le peuple libyen fier ! »

**L'ombre de l'Égypte nassériste**

Sur le moment, très peu d'informations filtrent sur les auteurs du coup d'État. Généralement bien informées, les chancelleries occidentales sont elles-mêmes décontenancées. Cependant, au fil des heures, le voile va se lever progressivement sur les cerveaux de l'opération.

Peu après le communique matinal des putschistes, c'est au tour du prince héritier, Hassan Reda, de s'exprimer. Il assure le peuple de son abdication et le conjure de suivre la nouvelle autorité issu du coup d'État. De l'autre coté de la Méditerranée, à Bursa, les autorités royales feignent de n'apporter aucun crédit à cette prise de pouvoir, assurant que le roi Idriss rentrera bien à Tripoli.

Les communiqués radiodiffusés se succèdent et les libyens découvrent peu à peu la nature des putschistes. Douze mystérieux « officiers unionistes libres » assurent diriger un Conseil de la révolution prônant l'établissement d'un régime révolutionnaire socialiste, attaché à leurs propres réalités locales, anti-colonial et tiers-mondiste. L'appellation d' « officiers unionistes libres » n'est pas sans rappeler les « officiers libres » égyptiens dirigés par Nasser lors du coup d'État de 1952. Et pour cause, l'ombre d'Oum El-Dounia, »la mère du monde » (surnom de l'Égypte), n'est pas loin…




Une du Jeune Afrique n°454 de septembre 1969

**Le 8 septembre : l'apparition d'un jeune colonel**

Tandis que les chancelleries occidentales hésitent sur la posture à adopter face au nouveau pouvoir, notamment les Britanniques, traditionnels parrains de la monarchie libyenne, l'attentisme est de mise. Après le désastre de Suez en Égypte (1956), l'heure n'est en effet plus aux interventions européennes aussi musclées qu'hasardeuses en Afrique – même si ce n'est pas l'envie qui manque à certains dirigeants.

De fait, la Libye aiguise les appétits tant il apparaît comme un pays crucial dans la sous-région, pour au moins deux raisons : la première ce sont ses formidables réserves d'hydrocarbures et de gaz découvertes en 1956 et 1959 ; la seconde, ce sont les bases aériennes et militaires que le roi Idriss louaient gracieusement à ses alliés occidentaux, le Royaume-Uni et États-Unis en tête.

**CE N'EST QU'UNE SEMAINE APRÈS LE COUP DE FORCE, LE 8 SEPTEMBRE, QUE LE FRINGANT COLONEL MOUAMMAR KADHAFI APPARAÎT À LA FACE DU MONDE**

Un temps pressenti comme le leader des officiers unionistes libres par les gouvernements étrangers, le colonel Saad Eldine Bouchweirib dément catégoriquement ces allégations. Et ce n'est qu'une semaine après le coup de force,

le 8 septembre, que le fringant colonel Mouammar Kadhafi apparaît à la face du monde comme le chef de la nouvelle République arabe libyenne.

**D'une monarchie pro-occidentale à la « Jamahiriya » kadhafiste**

Alors qu'affluent les messages de félicitations et de reconnaissance du nouveau régime, on en apprend plus sur les modalités du coup d'État. La proximité des officiers unionistes libres avec le régime de Nasser est évidente. La date du coup d'État a été plusieurs fois repoussée, pour être finalement fixée à la nuit du 31 août au 1er septembre car les services égyptiens de sécurité avaient informé les putschistes libyens que le roi Idriss comptait abdiquer le 2 septembre en faveur de son neveu, Hassan Reda.

Issu d'une illustre lignée de la *tariqa Sanusiyya*, Idriss 1er était parvenu au pouvoir le 24 décembre 1951, lors de la proclamation d'indépendance de la Libye. Après la seconde guerre mondiale et le départ des troupes coloniales italiennes, les autorités britanniques avaient soutenu le retour du monarque. Celui-ci hérita d'un pays extrêmement pauvre et peu développé (le taux d'analphabétisme avoisinait les 94 %), tout en cultivant ses liens avec les Occidentaux. Chef politico-religieux, Idriss 1er était cependant extrêmement populaire, et apparaissait comme le garant de l'unité libyenne face aux rivalités tribales de trois provinces du pays : la Tripolitaine, la Cyrénaïque et le Fezzan.

De manière antagoniste, le régime que Kadhafi met progressivement en place à partir de 1969 sera celui d'une politique résolument tournée vers une idéologie non-alignée et pan-arabe servi par une doctrine totalitaire et totalisante, incarné dans le fameux Livre vert censé être le guide pour » la révolution des masses ». Bien que les dernières forces occidentales quittent le territoire libyen sans encombre en 1970, l'hostilité réciproque entre Kadhafi et les Occidentaux va aller en s'accroissant, atteignant des points de tensions extrêmes, notamment lors du bombardement de Tripoli par l'armée américaine en 1986.

Un temps obnubilé par un désir panarabiste, duquel émergera en 1971 l'éphémère Union des républiques arabes (Libye, Égypte, Syrie), Kadhafi se tournera vers l'idéologie panafricaniste dans les années 2000. Jusqu'à ce que la dictature du

« Guide » soit soufflée en 2011 par le vent des Printemps arabes… et l'interventionnisme de l'Otan.

Par Matthieu Kairouz, le 31 août 2016 à 18:36



# la libye entre en révolution

par Béchir Ben Yahmed

Ce n'était pas un pays, mais un champ de pétrole. On n'en parlait que pour citer les chiffres de production de l'or noir : 125 millions de tonnes en 1968, probablement 150 millions en 1969. Il était, et de loin, le premier en Afrique, le troisième dans le monde arabe, le cinquième dans le monde. Dès 1970, au plus tard en 1971, il devait dépasser l'Iran, l'Arabie Saoudite et le Venezuela pour devenir, dans l'absolu, le deuxième producteur du monde non communiste (après les USA) et le premier exportateur.

C'était l'euphorie. Pas pour le million et demi de Libyens, dont le sort n'a guère changé malgré le milliard de dollars que les compagnies pétrolières versent chaque année au gouvernement, mais pour les deux ou trois mille Libyens, au maximum, qui se sont enrichis en quelques mois par le négoce, le courtage, la représentation fictive ou la corruption. Euphorie aussi pour les compagnies pétrolières qui trouvaient modération et complaisance à Tripoli et avaient devant elles, au rythme actuel d'extraction, trente ans d'exploitation « sûre ».

## Une police, trois généraux

Toutes les précautions étaient prises pour que « ça dure ». Les frontières étaient fermées devant les journalistes. Ce pays africain et arabe ne permettait guère aux Arabes ni aux Africains de s'y installer ! Il accueillait de préférence les Italiens (de 30 000 à 40 000) ou les Anglo-Saxons (de 10 000 à 15 000) : ceux-là ne séjournant qu'un an ou deux et ne se mêlant pas à la population pour y semer des « idées subversives ».

Ce pays qui fut agricole a laissé dépérir son agriculture et préférait importer fruits et légumes plutôt que de laisser s'installer des ouvriers agricoles tunisiens, algériens ou marocains. Ce pays, où d'immenses compagnies étrangères emploient, au salaire le plus bas, des milliers d'ouvriers, interdisait toute activité syndicale, considérée d'office comme délit grave. Il n'était pas question de partis politiques, tous interdits, ni de journaux. La criminalité n'existe guère, mais les prisons étaient pleines. Pour couronner cet édifice de précautions, deux mesures dont on disait à Tripoli, parmi les « experts », qu'elles rendaient tout coup d'Etat impossible à réussir :

— *une police plus nombreuse et mieux équipée que l'armée.* La première compte 15 000 hommes environ, commandés par trois généraux, dispose d'un gros budget, de blindés et de télécommunications ; la deuxième ne compte que 7 000 hommes éparpillés et tenus en suspicion. L'une et l'autre sont cependant contrôlées par des intimes du roi, hommes incapables, mais sûrs ;

— *trois capitales distantes de plusieurs centaines de kilomètres l'une de l'autre.* Les ministères sont éparpillés entre Tripoli et Beida, qui est à plus de mille kilomètres. On sait difficilement où se trouve le Premier ministre. Quant au roi, il est à Tobrouk, qui est à trois mille kilomètres de Beida et à plus de mille six cents kilomètres de Tripoli. Son palais est à distance de voix de la garnison britannique ; de la maison du Premier ministre, à Tripoli, on peut voir la sentinelle américaine de la base de Wheelus Field.

Comment peut-on réussir un coup d'Etat dans ces conditions ? Les militaires libyens qui ont renversé le roi Idriss, le 1er septembre, ont trouvé que c'était « trop facile »...

## Que peut-il se passer ?

Le 31 août au soir. C'est dimanche. A Sabrata qui, à soixante kilomètres de Tripoli, étale ses ruines romaines au bord de la mer, une troupe artistique italienne donne une représentation. Le Tout-Tripoli est là. Le « Tout-Tripoli », ou ce qui en reste, car ministres, directeurs, hommes d'affaires, tous ceux que le pétrole a enrichis sont en vacances ou en cure quelque part en Tunisie ou en Europe. Les ambassadeurs étrangers ont, eux aussi, fui la moiteur et l'ennui de Tripoli, laissant leurs ambassades à un conseiller ou un secrétaire promu « chargé d'affaires ». Le roi est parti depuis le 12 juin. Il villégiature en Grèce et en Turquie avec une suite d'une quarantaine de personnes.

Pays du Maghreb, la Libye (1 759 540 kilomètres carrés) produira cette année plus de 150 millions de tonnes de pétrole. Devenue, depuis la fermeture du canal de Suez, en 1967, la principale source de pétrole pour l'Occident, la Libye assure 40 % des importations de pétrole de la RFA, 15 % de la Grande-Bretagne et 13 % de la France.

La Libye est indépendante depuis le 24 décembre 1951. Sa constitution, promulguée le 7 octobre 1951, modifiée le 5 décembre 1962 et amendée en avril 1963, stipule : « La Libye est un royaume indépendant, l'islam est sa religion et l'arabe sa langue. C'est une monarchie héréditaire. En l'absence de descendant direct mâle, un conseil de régence doit être institué. »

Le neveu du roi Idriss Hassan Ridha, prince héritier, assurait jusqu'au 1er septembre l'intérim du roi absent depuis juin.

■ Population : on estime fin 1968 à 1 820 000 habitants la population libyenne (un million et demi est un chiffre certainement plus proche de la réalité). Taux d'accroissement : 3,7 %. Etrangers : 60 000, parmi lesquels 33 000 Italiens et 10 000 Américains.

22

Que peut-il se passer à Tripoli où l'on est trop repu ou trop pauvre pour bouger ?

La troupe italienne termine sa représentation à Sabrata. La file des « Mercedes » et des « Fiat » des 4 000 spectateurs s'ébranle pour Tripoli. Elle manque de peu, à l'aube du 1er septembre, les blindés et les patrouilles de l'armée qui prennent position autour des édifices publics.

En quelques instants, c'est le scénario classique : occupation du quartier général de la police, seule force qui pût faire échouer le coup d'Etat ; arrestation des « généraux » de la police et de l'armée (Chamseddine Snoussi et Abdelaziz Chelhi, hommes de confiance du roi), du prince héritier et de quelques dizaines d'inconditionnels.

La radio et les télécommunications sont prises en main, tous les postes de police encerclés. Des bouchons sont installés sur le boulevard front de mer qui ceinture la ville et qui mène à la base américaine ; l'aéroport est entouré, une équipe spéciale est chargée de verrouiller les frontières, une autre de veiller à la sécurité des ambassades et des étrangers.

Il n'est pas cinq heures du matin. Tout est terminé. Les soldats exultent et commencent à tirer en l'air et à s'embrasser. La ville s'éveille cependant et des voitures commencent à circuler. Petit « flottement », puis l'on voit des militaires arrêter les voitures, y faire monter un des leurs et raccompagner l'automobiliste chez lui. A six heures, on décrète le couvre-feu, puis la radio annonce la nouvelle. Le premier communiqué du Conseil de la révolution est, à vrai dire, emphatique et confus : « *Aujourd'hui s'est réalisé votre rêve socialiste, votre rêve de liberté et d'union. Donnez votre appui total à la révolution. Peuple libyen, nous nous sommes révoltés pour ton honneur, pour que tu reprennes ta patrie usurpée ; nous nous sommes révoltés pour hisser haut l'étendard arabe. Relève la tête, frère libyen, et donne ton appui total, marche avec le cortège de la révolution victorieuse.* »

Ce communiqué est suivi d'autres, à heures irrégulières. On apprend que le prince héritier, Hassan Ridha, neveu du roi et régent, « se démettait de ses pouvoirs, renonçait à ses droits et appuyait le nouveau régime ». C'est le premier grand succès des révolutionnaires. A partir de cet instant, le sort du roi Idriss est scellé : ni Londres ni Washington ne bougeront pour remettre sur son trône un vieux roi malade et qui entre dans sa quatre-vingtième année.

Des avions de ligne, attendus dans la matinée à Tripoli, s'approchent de la capitale et demandent l'autorisation d'atterrir. On les refoule sans exception. La banque d'émission est occupée ; les autres banques sont gardées.

Le Conseil de la révolution, toujours anonyme, proclame la république et dissout tous les conseils exécutifs et législatifs de l'ancien régime. Il se déclare « la seule instance à gérer les affaires de la République libyenne et précise qu'il entend « *bâtir une Libye révolutionnaire et socialiste issue de ses propres réalités, éloignée de toute doctrine, confiante en la réalité de l'évolution historique qui fera de la Libye, pays sous-développé et mal gouverné, un pays progressiste qui luttera contre le colonialisme et le racisme* ».

C'est la première indication sur les intentions du nouveau régime. Elle ne satisfait pas ceux qui veulent des noms.

## Un officier anonyme

Le Conseil révolutionnaire se refuse à en donner, et c'est un officier de l'armée de l'air — anonyme — qui convoque les diplomates en place. Il ne leur en dit guère plus que ce que répète la radio, mais formule des assurances : la république garantit la sécurité de tous les étrangers, respectera leurs biens et les accords internationaux passés par l'ancien régime.

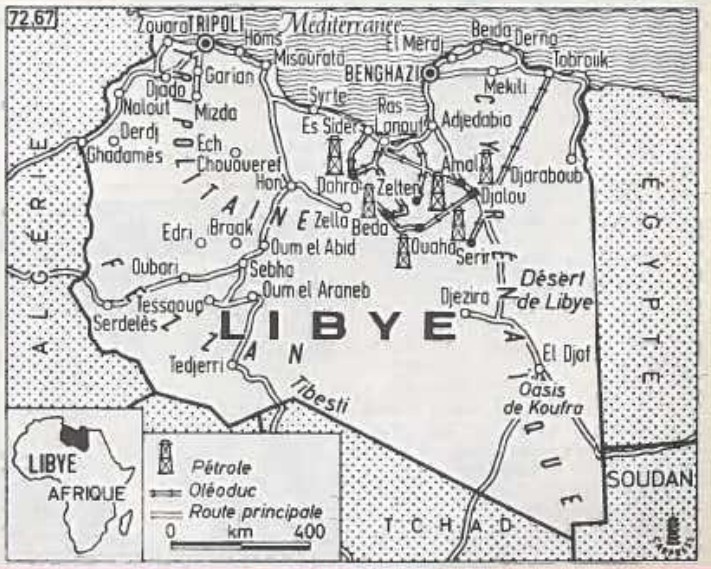
Plus tard, le même officier verra certains chargés d'affaires séparément pour des questions précises. Il refusera obstinément de leur révéler des noms.

Un nom, cependant, commence à circuler. Celui du colonel Saad Eddine Abou Chouireb. On le présente comme le président du Conseil de la révolution. Il existe. Il a une quarantaine d'années,

■ Pouvoir législatif : le parlement se compose de deux chambres : sénat et Chambre des députés. Le sénat comprend 22 membres nommés par le roi. Ils sont renouvelables tous les quatre ans par moitié. La Chambre des députés (91 députés en 1965) est composée de représentants élus au suffrage universel pour quatre ans à raison d'un député pour 20 000 habitants.

■ Le pouvoir exécutif était exercé par le roi, chef de l'Etat, qui désignait le Premier ministre et nommait sur proposition de ce dernier les membres du gouvernement (M. Ouhis Kaddafi, le onzième depuis l'indépendance, était Premier ministre depuis le 4 septembre 1968).

■ Armée : l'armée régulière compte moins de 7 000 hommes, secondés par les forces d'intervention de Barka. La police compte quelque 15 000 hommes. L'armée a commandé un équipement moderne et attend des cadres formés à Londres, Athènes et en RFA. Des techniciens anglais entraînent sur place les cadres de l'armée libyenne. Ils ont été surpris, comme tout le monde, par le coup d'Etat. ■



**Résumé**

La présente thèse porte sur la poétique du roman dans *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra. Cette recherche a été menée dans l'objectif d'opérer une étude comparative entre le roman de Yasmina Khadra et deux autres œuvres appartenant au même genre : *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez et *En attendant le vote des bêtes* sauvages d'Ahmadou Kourouma. Notre réflexion est portée sur les techniques d'écriture mises en œuvre par Yasmina Khadra afin de produire un roman du dictateur. L'analyse de l'histoire et du récit dans le roman nous a mené à confirmer son appartenance au genre romanesque. De cette première déduction, il nous a semblé nécessaire de faire une analyse comparative de notre corpus principal ainsi que les deux romans qui font office de corpus secondaire, nous y avons analysé les différentes techniques mises en œuvre par les trois romanciers afin de faire de l'être réel un modèle de personnage romanesque. Nous avons relevé qu'il existe certaines similitudes dans les trois perceptions du personnage dictateur à savoir l'existence d'une dualité constante, mais aussi l'échec du programme narratif du personnage qui est à la fois héros et antagoniste de sa propre histoire. Enfin, une analyse de la dimension historique dans les trois romans nous a mené à conclure que le roman du dictateur ne peut être considéré comme un roman historique.

**Mots clés :**

Poétique, techniques romanesques, roman du dictateur, narratologie, intrigue, tension narrative, personnage dictateur, dualité, fiction, vraisemblance, Histoire.

## Abstract

The current thesis deals with the poetics of the novel entitled in «  The last night of Raïs » of Yasmina Khadra. This research is conducted for the objective of comparing the novel of Yasmina Khadra and two other novels of the same type namely : « The fall of patriarch » by Gabriel Garcia Marquez and « Waiting for the vote of the wild beasts » by Ahmadou Kourouma. Our thinking is focused on the writing techniques implemented by Yasmina Khadra in order to produce a dictator's novel. The analysis of the story and the narrative confirmed to us that it belongs to the romantic genre of this reduction. It seemed to us to do a comparative analysis of our main and secondary corpus. We attempt to analyze the different techniques implemented by the three novelists for the sake of making the real being as a model of a romantic character. We find out that there are certain similarities in the three perceptions of the dictator's person namely : the existence of a constant duality but also the failure of the narrative program of the character who is at the same time the hero and the antagonist of his own story. Finally, an analysis of the historical dimension in the three above mentioned novels led us to conclude that the dictators novel can not be considered as a historical novel.

**Keywords :**

Poetics, novelistic techniques, dictator’s novel, narratology, plot, narrative tension, dictatorial character, duality, fiction, verisimilitude, History.

ملخص

تطرقت هذه الأطروحة إلى الشعرية في رواية الليلة الأخيرة للرئيس لياسمينة خضرة .هدف هذا البحث إلى إنشاء مقارنة بين رواية ياسمينة خضرة وروايتين أخريين تنتميان لنفس النوع الأدبي: رواية خريف البطريرك للكاتب غابرييل غارسيا ماركيز ورواية في انتظار انتخاب البهائم البرية للكاتب أحمدو كورومة. يرتكز اهتمامنا على تقنيات الكتابة لدى ياسمينة خضرة لتأليف رواية الديكتاتور. قادنا تحليل القصة والسرد في الرواية إلى تأكيد انتمائها للنوع الروائي. من خلال هذا الاستنتاج الأول تبين لنا أنه من الضروري إنشاء تحليل مقارن لمدوّنة الدراسة الرئيسية والروايتين الأخريين اللتين تعتبران مدونّتي دراسة ثانويتين، لقد قمنا بتحليل مختلف التقنيات لدى المؤلفين الثلاث من أجل جعل الكائن الحقيقي كنموذج لشخصية روائية. لمسنا أن هناك تشابه في إدراك شخصية الديكتاتور لدى الرواة الثلاث ألا وهي الازدواجية الثابتة، وكذلك فشل البرنامج الروائي للشخصية التي تعتبر بطل وخصم القصة في نفس الوقت .في الأخير، قادنا تحليل البعد التاريخي في الروايات الثلاث لاستنتاج مفاده أنه لا يمكن اعتبار رواية الدكتاتور كرواية تاريخية .

**الكلمات المفتاحية:**

الشعرية، تقنيات الرواية، رواية الدكتاتور، النثر، حبكة، التركيز السردي، الشخصية الدكتاتورية، الازدواجية، الخيال، المعقولية، التاريخ

**Table des matières**

**Sommaire** ..... **2**
**Dédicace** ..... **3**
**Remerciements** ..... **4**
**Liste des tableaux et des figures** ..... **5**
**Introduction générale** ..... **7**
**Partie 1 : Analyse du contenant et du contenu dans La dernière nuit du Raïs** ..... **20**
**Introduction partielle** ..... **21**
**Chapitre 1 : La structure du récit dans La dernière nuit du Raïs** ..... **23**
**1. Regard sur l'histoire de la narratologie** ..... **23**
**1.1. La narratologie classique** ..... **23**
**1.2. La narratologie poste-classique** ..... **24**
**2. La narration dans La dernière nuit du Raïs** ..... **25**
**2.1. Qu'est-ce qu'un narrateur ?** ..... **25**
**2.2. Le statut du narrateur** ..... **27**
**3. Kadhafi ; un narrateur personnage** ..... **29**
**4. Une narration aux multiples fonctions** ..... **29**
**4.1. La fonction narrative** ..... **30**
**4.2. La fonction de régie** ..... **31**
**4.3. La fonction testimoniale** ..... **32**
**4.4. La fonction idéologique** ..... **34**
**4.5. La fonction explicative** ..... **35**
**5. La représentation narrative dans La dernière nuit du Raïs** ..... **36**
**5.1. La focalisation** ..... **37**
**5.1.1. La focalisation zéro** ..... **37**
**5.1.2. La focalisation interne** ..... **38**
**5.1.3. La focalisation externe** ..... **38**
**5.2. La distance** ..... **40**
**5.2.1. Les évènements** ..... **42**
**5.2.2. Les paroles** ..... **45**
**5.2.3. Les pensées** ..... **47**
**6. Entre la vie de Mouammar et la dernière nuit de Kadhafi** ..... **48**
**6.1. Une dualité temporelle** ..... **48**
**6.1.1. Entre passé et présent : une narration intercalée qui domine** ..... **49**
**6.1.2. Un passé condensé et un présent circonstancié** ..... **53**

**A. Le sommaire du passé....54**
**B. La scène du présent....54**
**Chapitre 2 : Analyse interprétative de l'intrigue....59**
**1. Qu'est-ce qu'une intrigue ?....59**
**2. La construction de l'intrigue dans La dernière nuit du Raïs....63**
**3. L'organisation des évènements dans La dernière nuit du Raïs....67**
**4. Les rouages de l'intrigue dans La dernière nuit du Raïs : La tension narrative....73**
**4.1. La tension narrative selon Baroni....74**
**4.1.1. La mise en intrigue par curiosité....78**
**4.1.2. La mise en intrigue par le suspense....80**
**4.1.3. La surprise comme élément déclencheur de la tension narrative....83**
**4.2. Mise en intrigue et tension narrative dans La dernière nuit du Raïs....84**
**4.2.1. Le personnage comme rouage de l'intrigue....85**
**A. Le rôle du personnage de Kadhafi dans la mise en intrigue....87**
**B. Le personnage de Mostefa ; introducteur de surprise....90**
**C. Le personnage de Mansour ; provocateur de suspense....91**
**D. Le personnage de Trid ; inducteur de curiosité et de suspense....93**
**E. Le personnage de Moutassim ; inducteur de curiosité....94**
**Conclusion partielle....97**
**Partie 2 : La poétique du personnage dictateur....99**
**Introduction partielle....100**
**Chapitre 1 : Le personnage dictateur comme signe....102**
**1. Qu'est-ce qu'un personnage ?....102**
**2. L'analyse du personnage ; une analyse sémiologique....103**
**3. Le personnage dictateur ; un personnage référentiel....105**
**4. L'être du personnage dictateur....106**
**4.1. Noms et dénominations du personnage dictateur....106**
**4.2. Le portrait physique du personnage dictateur....108**
**4.2.1. La description de l'habit du personnage....108**
**4.2.2. La biographie du personnage dictateur ; Une source de dualité....112**
**A. Une enfance d'orphelin....112**
**B. L'attachement à la figure maternelle....115**
**C. Une marginalisation sociale....116**
**5. Le personnage dictateur ; un personnage double....117**
**6. Les manifestations de la dualité chez le personnage dictateur....119**

**6.1. Le double identitaire....119**
**A. La voix ; symbole de double dissociatif chez Kadhafi....119**
**B. Patricio Aragonès ; un double de fusion et de confusion....120**
**6.2. Le personnage dictateur : Père protecteur et tyran sanguinaire....121**
**6.3. Le personnage dictateur ; une divinité....123**
**6.4. Le double astral....125**
**6.5. Le double zoomorphe ; un double symbolique....125**
**6.6. Le double spatial....128**
**Chapitre 02 : Le personnage dictateur comme sujet d'action....134**
**1. Le personnage dans la sémiotique narrative....134**
**1.1. L'acteur....134**
**1.2. L'actant....135**
**2. Le personnage dictateur : un héros problématique ?....137**
**3. Le personnage dictateur : antagoniste de sa propre histoire....139**
**4. Le programme narratif et son échec dans le roman du dictateur....140**
**4.1. Le programme narratif et ses phases....140**
**4.2. Réussite et échec des programmes narratifs de Koyaga....143**
**4.3. L'échec du programme narratif de Kadhafi....146**
**4.4. Echec du programme narratif du personnage du président....149**
**5. rôle thématique du personnage dictateur....154**
**5.1. La mort dans le roman du dictateur....155**
**5.1.1. Le personnage dictateur et la mort....156**
**5.1.2. Le dictateur ; un représentant de la mort....158**
**5.1.3. La mort du dictateur ; un symbole de délivrance....160**
**5.2. Le pouvoir dans le roman du dictateur....162**
**5.2.1. Le pouvoir divin ou occulte....162**
**5.2.2. Le pouvoir absolu....163**
**Conclusion partielle....166**
**Partie 3 : La dimension historique dans les œuvres de Yasmina Khadra et dans le roman du dictateur....168**
**Introduction partielle....169**
**Chapitre 1: Histoire, fiction et réalité dans l'œuvre de Yasmina Khadra....171**
**1. Qu'est-ce que la fiction ?....171**
**2. La fiction dans l'œuvre littéraire : une nouvelle réalité....175**
**3. Entre fiction et réalité : un rapport de référence et de vraisemblance....181**

**4. Histoire, fiction et réalité dans l'œuvre de Yasmina Khadra ..... 185**
**4.1. Morituri : Le témoignage d'une sombre page de l'histoire de l'Algérie ..... 185**
**4.2. A quoi rêvent les loups : une écriture de l'évènement ..... 189**
**4.3. Un retour à l'époque coloniale ..... 191**
**4.4. La Trilogie de L'Orient : la fiction au travail du réalisme ..... 201**
**Chapitre 2 : Le roman du dictateur ; un roman à teneur historique ..... 208**
**1. Le roman historique ; au carrefour du réel et du fictif ..... 209**
**2. Origine et Histoire du roman historique ..... 212**
**3. Histoire et histoires : entre le réel et le fictif ..... 215**
**4. Le romancier : entre poète et historien ..... 220**
**5. Histoire et histoires dans le roman du dictateur ..... 225**
**5.1. La dernière nuit du Raïs : une rébellion au centre du roman ..... 226**
**5.1.1. La dimension historique dans le roman ..... 231**
**A. La prise de pouvoir ..... 231**
**B. L'histoire du dictateur ; entre complots et tentatives d'assassinat ..... 232**
**C. La décennie noire en Algérie ; une source de terreur pour le personnage ..... 234**
**D. La tuerie de la prison d'Abou Salim ..... 234**
**E. La guerre d'Irak : un événement qui hante le personnage ..... 235**
**5.2. En attendant le vote des bêtes sauvages : un donsomaana du dictateur ..... 238**
**5.2.1. Entre réalité historique et fiction dans En attendant le vote des bêtes sauvages 239**
**A. Koyaga : personnage et dictateur principal ..... 239**
**B. Le totémisme des personnages dictateurs secondaires ..... 240**
**C. Une vision du XXe siècle en Afrique ..... 241**
**5.3. L'automne du patriarche : un roman où le personnage est une partie de l'histoire ..... 242**
**Conclusion partielle ..... 246**
**Conclusion générale ..... 249**
**BIBLIOGRAPHIE ..... 253**
**Annexes ..... 263**
**Résumé ..... 305**
**Abstract ..... 306**
**ملخص ..... 307**