



**Faculté des Lettres et des Langues  
Département de français**

## **Mémoire de master**

**Option : Science des textes littéraires français et d'expressions françaises**

L'écriture de témoignage dans le roman *La dernière nuit du Rais* de Yasmina  
Khadra

Présenté par :

Mr. Boulila Abdellah

- 2016 - 2017 -

## *Dédicace*

*Je dédie ce travail,*

*A la mémoire de mon oncle Rachid, puisse t-il retrouver  
ici, ma reconnaissance éternelle et mon profond respect.  
"Paix à ton âme".*

## *Remerciements*

*Je tiens à remercier Mr. Mahfouf, pour m'avoir accompagné dans ce travail. Je suis profondément reconnaissant de son dévouement et de ses précieux conseils tout au long de ce projet.*

*Je souhaiterais remercier également l'ensemble des membres du jury pour m'avoir fait l'honneur d'y participer.*

*Enfin, mes remerciements vont aussi à ma famille et l'ensemble de mes amis, grâce à leur soutien quotidien indéfectible qui m'a permis de toujours avancer et de ne jamais baisser les bras.*

## Sommaire

<b>Introduction générale.....</b>	<b>5</b>
<b>Premier chapitre : Le témoignage entre fiction et réalité.....</b>	<b>9</b>
<b>I. Le récit testimonial.....</b>	<b>10</b>
I.1. La pression de l'urgence.....	14
I.2. Le devoir de transmettre.....	15
<b>Deuxième chapitre : Narrateur et personnage.....</b>	<b>17</b>
<b>I. Le personnage selon Philippe Hamon.....</b>	<b>18</b>
<b>II.1. Les catégories des personnages selon Philippe Hamon.....</b>	<b>20</b>
II.1.1. Le personnage référentiel.....	21
II.1.2. Le personnage embrayeur.....	23
II.1.3. Le personnage anaphore.....	24
<b>II.2. Les trois champs d'analyse du personnage selon Philippe Hamon.....</b>	<b>25</b>
II.2.1. L'être du personnage.....	25
II.2.2. Le faire du personnage.....	26
II.2.3. L'importance hiérarchique.....	27
<b>III. La fonction testimoniale dans le roman.....</b>	<b>28</b>
<b>Troisième chapitre : pour une structure spatiotemporelle de témoignage.....</b>	<b>33</b>
<b>I. L'espace comme ancrage référentiel.....</b>	<b>34</b>
<b>II. La temporalité comme moyen de concordance.....</b>	<b>35</b>
<b>III. La dimension fictionnelle de l'espace et du temps.....</b>	<b>36</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>47</b>

# **Introduction générale**

Notre sujet de recherche s'intitule « L'écriture de témoignage dans *La dernière nuit du rais* de Yasmina Khadra ». C'est autour du concept de « témoignage » que sera centrée notre réflexion. Depuis bien longtemps, on entend parler de l'émergence d'un genre, d'une écriture dite de témoignage ou bien testimoniale. En effet, après la deuxième guerre mondiale, beaucoup d'auteurs se mettaient à écrire les atrocités de la guerre, et cela en apportant un témoignage de ce que l'homme a subi comme souffrance et, actes barbares, dans un seul but ultime qu'est celui de la sauvegarde de ces faits dans les mémoires. Et c'est dans cette perspective que s'inscrit justement notre sujet de recherche.

En effet *La dernière nuit du Rais*<sup>1</sup> retrace bien le témoignage que fait Yasmina Khadra du dictateur déchu Mouammar Kadhafi au cours d'une seule nuit et, non pas des moindres, l'ultime nuit de sa déchéance, et de sa mort. En se mettant dans la peau de ce tyran, l'auteur raconte l'ultime nuit de Kadhafi, celle du 19 au 20 octobre 2011, alors qu'il s'est réfugié dans la ville de Syrte. Kadhafi était né tout près de cette ville, le 19 juin 1942. Il allait y mourir en la quittant, il y a donc un peu plus de quatre ans maintenant. La boucle de son existence s'était alors bouclée. La narration est chronologique, entrecoupée d'épisodes de la jeunesse de Kadhafi et des pensées amères du dirigeant envers son peuple.

Tout au début du roman le narrateur se met directement dans la peau de son personnage (je), il met en évidence des traits très importants de la personnalité de Kadhafi, celle de la mégalomanie. Quand son oncle lui dit que chaque personne a sa propre étoile dans le ciel, Mouammar lui demande de lui montrer la sienne, son oncle pointe du doigt en direction de la lune en lui disant que c'est ton étoile mon fils<sup>2</sup>.

Le 20 octobre, près de Syrte, alors que le Frère Guide, réfugié dans des appartements miteux, se cachant des miliciens qui patrouillent la ville et des avions qui bombardent, Kadhafi n'a plus aucun pouvoir. Et là, commence une chute morale bien plus qu'une chute politique. Le tyran crie, insulte, croit jusqu'au bout à l'arrivée des renforts et l'accomplissement d'un miracle, il refuse de voir la réalité en face.

Dans un long monologue intérieur, Khadra en profite pour revenir sur l'ascension au pouvoir de Kadhafi et, sur le parcours qui le mène de l'écolier bagarreur au jeune soldat rebelle, en finissant par être lynché jusqu'à la mort par son propre peuple qui a réussi à se

---

<sup>1</sup>Yasmina Khadra, *La dernière nuit du Rais*, résumé du roman, disponible en ligne sur : [http://www.julliard.fr/site/la\\_derniere\\_nuit\\_du\\_rais\\_&100&9782260024187.html](http://www.julliard.fr/site/la_derniere_nuit_du_rais_&100&9782260024187.html)

<sup>2</sup> « Mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhafa ses épopées oubliées et son lustre d'antan » ; « Je lui avais demandé de me montrer le mien. Son doigt avait désigné la lune sans hésitation, comme s'il s'agissait d'une évidence. Depuis chaque fois que je levais les yeux au ciel, je voyais la lune pleine. Toutes les nuits. Ma pleine lune a moi. »

débarrasser de lui, afin d'être libre de l'emprise de sa tyrannie sanguinaire. « *Une grosse canalisation de drainage agricole s'ouvre devant moi. J'ignore pourquoi j'ai choisi de me cacher dedans...J'ai honte du gibier que je suis devenu, moi, Mouammar Kadhafi, la bête noire des tout-puissants ; j'ai honte d'être réduit à me cacher dans une canalisation, moi qui tapais du doigt sur un pupitre de l'ONU pour mettre en garde les présidents et les rois* » ; « *Pour rien au monde je n'aurais manqué ça. Quelle image, quelle morale ! L'homme qui croyait chevaucher les nuages est pris au piège dans une vieille canalisation... C'est le retour aux sources, frère Guide... Les vociférations tourbillonnent en moi. Je suis dans les vapes. Une épave ballottée par les flots déchaînés. Accrochons-le à l'arrière du pick-up et traînons-le sur le bitume jusqu'à ce que ses chairs fondent sur la chaussée. Les coups et les insultes s'acharnent sur moi* ».

En disséquant le personnage de ce despote, Khadra a fait resurgir certains traits de sa personnalité et arrive ainsi, à concevoir un portrait universel de tous les dictateurs déchus par le mouvement du printemps arabe. Il dévoile les ressorts les plus secrets de la barbarie humaine. Nous espérons à travers cela, prouver qu'une telle œuvre mérite d'être inscrite parfaitement dans le cadre d'une écriture de témoignage. C'est ce que nous allons voir au fur et à mesure qu'on avancera dans notre démarche d'analyse.

Avant de poser les prémices de notre analyse, il est important de définir ce qui est un témoignage. Au sens propre, un témoignage est un acte de parole qui répond aux exigences actuelles de notre société. Il met en évidence des questions éthiques, politiques et sociales<sup>3</sup>. Voilà bien une définition qui vient étayer notre approche, à savoir tenter d'établir un rapprochement entre notre corpus et les textes-témoignages liés à l'extermination des juifs lors de la seconde guerre mondiale, (Shoa). C'est ce qui nous amène à poser les questions suivantes qui définissent notre problématique de recherche. Comment l'écriture de témoignage (testimonial) peu-t-elle se définir ? À quel moment le témoignage se fait le plus ressentir et, apparaît clairement dans le roman ? Et enfin quels sont les différents procédés mis en œuvre dans son récit pour appuyer cette écriture de témoignage ?

De ce questionnement découlent trois hypothèses qui constitueront le fil conducteur de notre analyse. La première concerne la nature du récit testimonial, son ambigüité, c'est-à-dire comme à la fois un pacte de vérité, de l'authenticité de l'Histoire racontée, et le fruit d'une production littéraire, de la fiction.

---

<sup>3</sup> *L'écriture testimoniale. Histoire(s), transmission et expérience(s) de l'intime*, María, Congrès de l'Association Francophone pour le Savoir, Université Laval, Ville de Québec, Le 15 décembre 2012.

La seconde est une tentative de démonstration de cette entité équivoque de témoignage sur le personnage protagoniste du récit, celui prêté à la vraie personne de Kadhafi. L'instance narratrice, le narrateur, fera l'objet d'un même examen. Car on ne saurait faire l'impasse sur cette entité centrale qui implique d'une manière incontournable l'acte narratif du témoignage justement. En effet, le narrateur s'érige en un témoin potentiel de l'homme du pouvoir Kadhafi. En prétendant reconstituer le portrait faussement authentique de cet homme, il s'en joue, mêle subtilement fiction et réalité, une manipulation très ingénieuse mettant au grand jour la psychologie de Kadhafi, sa moralité (perverse ?), bref ses obsessions du pouvoir. Là, la fiction s'impose en forme d'expression plus révélatrice que ne saurait l'être une investigation journalistique ou historique, par exemple. C'est ce même procédé qui conférerait toute leur puissance aux œuvres de la littérature des camps ; celles-ci valant par leur souci d'apporter une certaine certitude, voire corriger une certaine Histoire rapportée par les médias et les chroniqueurs.

La troisième, enfin, est envisagée comme une extension de ce portrait très construit aux dimensions de l'espace et du temps. Là aussi les lieux, les événements et les faits historiques, en apparence authentiques et véridiques sont eux aussi sujets à un traitement fictionnel plus poussé. A l'instar des instances du personnage et du narrateur, tout est dans ce roman de Yasmina Khadra construit, biaisé, transfiguré. Le témoignage ainsi manié, réinvente le réel, principalement la personne de Kadhafi, le ferait-il transparaître plus vrai que nature.

Nous essayerons dans un premier temps de concevoir un premier chapitre, qui s'intitulera « Le témoignage entre fiction et réalité ». Le but étant de définir l'écriture de témoignage (testimonial) dans un cadre purement théorique. Dans un deuxième temps, nous consacrerons l'analyse aux catégories narratives du personnage et du narrateur. C'est l'objet du second chapitre, intitulé « Personnage et narrateur : une esthétique de témoignage ». Nous nous appuyerons sur les travaux de « Philippe Hamon » pour mener cet autre volet de l'étude. Seront mises en avant les différentes catégories de personnages (personnages référentiels, embrayeurs, anaphores défini, par Philippe Hamon dans son article « *Pour un statut sémiologique du personnage* », et cela dans le but de mettre à ce niveau en exergue la structure composite du témoignage. Il en est de même quant à l'instance du narrateur qui sera examinée à la lumière des travaux de Gérard Genette, particulièrement la fonction testimoniale définie dans l'ouvrage *figure III*.

Dans le troisième et dernier chapitre, enfin, le cadre spatio-temporel retenu inspire le titre « Pour une structure spatio-temporelle hybride de témoignage ».



# **Premier chapitre**

**Le témoignage entre fiction et réalité**

## I. Le récit testimonial

Un témoignage réel du passé, bien après la seconde guerre mondiale et bien après les différentes Indépendances qui se sont succédé ici et là, de nombreux écrivains ont émergé, suite aux contextes et aux événements qui s'y sont prêtés. Tous ces paramètres font que, ces mêmes écrivains ont été contraints d'ailleurs, à ne pas avoir d'autres choix, que d'opter pour une écriture dite de témoignage. Des récits, relatant les atrocités vécues par l'humanité et, surtout une description de la barbarie humaine d'une extrême violence, partant de certains prétextes idéologiques, religieux ou même civilisationnels<sup>4</sup>. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est bien de privilégier le récit testimonial en lui-même, c'est-à-dire le contenu plus que la forme.

Le monde d'aujourd'hui, ressemble étrangement à celui de l'après-guerre, certains pays continuent de subir le poids de la guerre et, s'engouffrent peu à peu dans cette spirale ténébreuse. Instauration de régimes totalitaires dans certains pays du monde, conflits entre nations, génocides, etc. Tout cela, au profit de personnalités dominatrices assoiffées de pouvoir. L'humanité, ne retient pas et ne retiendra jamais les leçons du passé, d'où l'obligation et la nécessité de ces écrivains de s'investir davantage dans ce genre de pratique. Effectivement, ils ont pour unique but, un rappel constant du passé désastreux<sup>5</sup> et, surtout une volonté de marquer l'histoire à jamais en laissant la trace du passé.

Si tel est le cas en effet au plan des textes, en théorie, les approches en matière du modèle d'écriture de témoignage sont partagées. On en retient deux, celle de Jean-Louis Jeannelle et de Jacques Derrida. Le premier plaide pour la présence de la fiction dans le récit de témoignage, le second récuse ce principe.

Jacques Derrida entretient le soupçon sur ce fondement fictionnel du témoignage. Il considère que « *le concept classique de l'attestation [...] semble exclure, en droit, la fiction et l'art, dès lors qu'est due la vérité, toute la vérité, rien que la vérité [...] un témoignage ne doit pas être, en droit une œuvre d'art ni une fiction*<sup>6</sup> ». Le témoignage sous-entend selon

---

<sup>4</sup> Comme ce fut le cas du colonisateur français, à l'égard de l'Algérie. Voir le discours de G. Clémenceau devant la chambre des députés en Juillet 1885, répondant au discours de Jules Ferry sur la colonisation. Ferry soutient que la colonisation est un acte civilisationnel, et que les français ont un devoir de civiliser les indigènes. Or ce discours cache beaucoup de choses, à savoir piller les richesses du pays colonisé. Disponible en ligne : [http://histoire-geo.ac-amiens.fr/sites/histoire-geo.ac-amiens.fr/IMG/pdf/Evaluation\\_sommative\\_Lucile\\_DS\\_Georges\\_Clemenceau.pdf](http://histoire-geo.ac-amiens.fr/sites/histoire-geo.ac-amiens.fr/IMG/pdf/Evaluation_sommative_Lucile_DS_Georges_Clemenceau.pdf). Dernière Consultation le 26 février 2017.

<sup>5</sup> S'intéresser aux différentes œuvres issues de la littérature des camps de concentration juifs (les récits issus de la Shoas) notamment aux auteurs comme, Primo Levi, *Si c'est un homme*, Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998, p. 51.

Derrida, qu'il s'abstient et rejette tout contact avec la fiction, car, celle-ci le dévie de sa trajectoire initiale, qui est celui d'aboutir à une vérité absolue et l'attestation de cette dernière.

Or, contrairement à ce critique, nombreux sont ceux qui attestent la présence de la fiction dans le témoignage. Jean-Louis Jeannelle, soutient que « *la parole testimoniale traduit, toujours de manière plus au moins directe, une forme de crise : elle atteste des faits historiques inouïs, parce qu'ils contredisent les représentations officielles que l'on se fait du passé*<sup>7</sup>... ». Les mots « inouï » et « contredisent » seraient des allusions à l'insinuation de la fiction dans le récit, dit de témoignage. En traitant ainsi l'événement historique, l'écrivain se distancie du réel pour mieux le recréer. En d'autres termes, le récit testimonial tel que le voit Jeannelle, consiste en la volonté de manifester systématiquement une traduction d'un certain malaise, au sein des sociétés.

Un malaise qui s'incarne, par une rupture totale de confiance, à l'intérieur du tissu social. L'exemple le plus frappant est, le cas de l'Algérie des années 1990, celui du massacre de Bentalha<sup>8</sup>, car il constitue en effet, un point de rupture, et l'instauration d'un doute entre l'Etat et son peuple. Plus les chroniques journalistiques, les écrivains, par leurs œuvres de l'urgence en foisonnement à l'époque avaient mieux investi ce conteste historique douloureux. Ce n'est pas par cautionnement ou récusation des formules de type « *qui tue qui ?* » qu'ils se sont épris à cette nouvelle donne de l'Histoire. Leur travail est plutôt plus complexe. Leur implication dans cette tragédie est une plongée vertigineuse dans les abysses de l'Histoire. *Loin de Médine* d'Assia Djebar, pour ne citer que cet exemple, est en ce sens très illustratif.

Le récit testimonial s'attribue de nombreux caractères. En effet, malgré sa dimension historico-testimoniale et politico-culturelle qui sous-entend un degré de véracité assez important, il reste toutefois submergé par la fiction. Sa spécificité réside, dans son frottement entre fait réel, et fictionnel. Semprun affirme à ce sujet « *raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendu. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art !* » mais il ajoute : « *Cette évidence ne semble pas convaincante, à entendre les protestations qu'elle suscite. Sans doute ai-je poussé un peu trop loin le jeu de*

---

<sup>7</sup>Jeannelle Jean-Louis, *Pour une histoire du genre testimonial*. In: Littérature, n°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 87-117 disponible en ligne : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_135\\_3\\_1863\\_général\\_25/09/2015](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863_général_25/09/2015). Dernière consultation le 26 février 2017.

<sup>8</sup>Le massacre de Bentalha est un massacre qui s'est déroulé à Bentalha, à environ 15 kilomètres au Sud d'Alger, en Algérie, dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997. Perpétré durant la guerre civile algérienne par un groupe armé, il aurait fait près de 400 victimes. Certains s'interrogent sur la réelle identité des auteurs du massacre. Les uns pointent du doigt le GIA ou l' AIS, d'autres soupçonnent l'armée algérienne d'être l'instigatrice du massacre. Des témoignages ont été recueillis dans ce sens.

*mots*<sup>9</sup> ». Ici artifice renvoie à la fiction, car un récit peut être vu comme étant fictionnel, en narrant des faits réels, qui sont clairement affichés comme véridiques, alors qu'en revanche, des événements réels peuvent n'avoir d'autres significations plausibles, qu'à travers le fictionnel. Par conséquent, l'un comme l'autre, c'est-à-dire, le réel et le fictionnel sont indissociable dans toute œuvre à caractère littéraire. C'est ce que Jeannelle appelle « *le souci de la référentialité, et la possibilité de la fiction*<sup>10</sup> ».

A travers le récit testimonial, une personne se porte garante devant l'humanité, à réfuter la conception que l'on se fait de telle, ou telle conjoncture. Il donne la chance d'expliquer les inspirations d'un individu, de restaurer une vérité souvent bafouée, d'admettre des actions, et surtout de sauvegarder des faits décisifs, survenues au cours d'une époque de l'Histoire. Dans notre corpus de recherche « *La dernière nuit du Rais* » le personnage de Kadhafi, est un personnage réel. Outre la fiction dont ce récit est générateur, il en découle que Kadhafi a marqué l'Histoire à jamais et, constitue inévitablement de ce fait une référentialité incontournable, qui donne d'ailleurs cette authenticité recherchée à travers la pratique testimoniale. Enfin, ce qui rend telle œuvre ou tel roman susceptible d'être inscrit dans une perspective testimoniale est belle et bien le lecteur, car une œuvre peut avoir plusieurs interprétations d'un lecteur à un autre.

Marie Bornand entend pour sa part, que le témoignage est en constante évolution, et devient de plus en plus ouvert à l'appropriation du fictionnel, car pour elle, il est nécessaire plus que jamais, que la fiction chevauche et marche au côté du témoignage. A travers cet acte qu'est celui de l'écriture, il est indéniable de ne pas soutenir, que sans cette part de fiction le témoignage se limiterait à une seule perspective qui serait celle d'un témoignage juridique, c'est-à-dire, qu'il remplirait une fonction purement juridique. Le témoignage contemporain et moderne tel qu'il est sous-entendu aujourd'hui, prend forme grâce à la fiction, en somme, il se construit à partir d'une part, d'une réalité événementielle référentielle et d'autre part, d'une fiction. La fiction procure aux lecteurs en quelque sorte, une porte de sortie, une échappatoire, qui leur permettrait de comprendre des événements restés incompris jusque-là, et qui ne peuvent être dits ouvertement de manière directe qu'à travers la littérature.

---

<sup>9</sup>J. Semprun, *l'écriture ou la vie*, p. 134-135.

<sup>10</sup>Jeannelle Jean-Louis, *Pour une histoire du genre testimonial*. In: Littérature, n°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 87-117 disponible en ligne : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_135\\_3\\_1863](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863) généré le 25/09/2015. Dernière consultation le 28 février 2017.

Tout récit factuel se sert de procédés de fiction et de mise en récit et, inversement, toute fiction se sert d'éléments de la réalité extratextuelle<sup>11</sup>. Tout texte factuel utilise des procédés fictionnels, et tout texte fictionnel utilise des événements référentiels. En effet, il existe une homogénéité et une affinité entre ces deux notions car pour Catherine Kerbrat-Orecchioni le récit testimonial est « *un cocktail [...] composé selon un dosage variable d'ingrédients réels et fictifs*<sup>12</sup> ». Le récit de témoignage est un mélange entre faits réels et faits fictifs, la littérature dispose par le moyen des procédés de fiction et par le moyen des différentes techniques littéraires, une issue pour que le récit factuel puisse avoir toute sa valeur et sa signification au moment de la narration. En effet, selon « *Gérard Genette l'histoire rapportée du réel se veut doublement significative. Et ce par le fait qu'elle soit à la fois véritable puisqu'elle existe réellement, mais aussi fictive par rapport à celui qui présentement la raconte*<sup>13</sup>. »

Ainsi, La forme romanesque et fictionnelle que procure les procédés de fiction sont souvent employés pour représenter des situations, des événements historiques d'une manière très excessive. Elle permet d'atténuer certains propos, et tournures que les écrivains se font et tiennent, vis-à-vis d'une réalité souvent choquante ou alarmante. Selon Käte Hamburger « *la fiction est autre chose que la réalité, mais en même temps [...] la réalité est la matière de la fiction*<sup>14</sup> » Dès lors, un récit de fiction prend naissance, à partir d'une situation réelle, c'est-à-dire que, peu importe qu'un écrivain soutienne et affirme que telle œuvre est le fruit de la fiction, cependant elle puise et trouve sa construction en contact d'une réalité référentielle qui est la base de la fiction, car elle lui permet justement de développer cet univers fictif et imaginaire autour d'une réalité.

Dans toute construction fictionnelle, il y'a toujours un choix de mots, de tournures qui font appel à des événements réels et à des personnages qui sont réels aussi. Pour Genette, l'idée d'un récit exclusivement fictif ou réel est non envisageable et rejette catégoriquement cette idée, car de son point de vue, tout récit est une convention, un cocktail entre faits réels et fait fictifs et soutient à ce sujet qu'« *il n'existe ni de fiction pure, ni histoire si rigoureuse*

---

<sup>11</sup>Cotroneo Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théoriques de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, Doctorat en études littéraires, Québec Canada, Université de Laval, 2013, 285 p

<sup>12</sup>Catherine Kerbrat-Orecchioni, « *Le texte littéraire : non-référence, autoréférence ou référence fictionnelle ?* », *Texte*, n° 1 (1982), p. 39.

<sup>13</sup>Benouattaf Soumeiya, *Universalité, enracinement et Modernité dans Les amants Désunis d'Anouar Benmalek*, mémoire présenté en vue de l'obtention du Magister, Constantine, Université Mentouri, Février 2008 157 p.

<sup>14</sup>Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

*qu'elle s'abstienne de toute mise en intrigue et tout procédé romanesque, que les deux régimes ne sont pas si éloignés l'un de l'autre<sup>15</sup> »*

Enfin, il semble que la fiction soit le reflet et le miroir d'une réalité à laquelle elle s'identifierait. De ce fait, la fiction constitue moins une entrave qu'une opportunité pour mieux faire voir l'Histoire. Ce serait une stratégie d'authentification plus subtile.

### **I.1. La pression de l'urgence**

De même que fiction et réalité, la thématique de l'urgence ne fait pas moins l'objet de divergence de vues entre les critiques littéraires. Certains adhèrent à l'idée que les œuvres d'art naissent sous la pression de l'urgence, d'autres s'en méfient par contre. Cette aporie présuppose d'emblée qu'il existe un quelconque conflit entre les différents critiques littéraires.

Dès les années 50, beaucoup d'écrivains de nombreux récits, ont vu le jour suite aux situations d'urgences qui se traduisent par les évènements et, les bouleversements qui ont secoué l'humanité. Toute situation d'urgence engendre automatiquement un résultat. Résultat qui d'ailleurs se traduit, par le besoin d'une pratique testimoniale (rapport de cause à effet), et de ce fait, l'urgence reste un déclencheur incontournable de la création littéraire.

Pour Jean-Philippe Toussaint, l'urgence ne constitue plus le seul élément déclencheur de la création, mais qu'elle relève aussi du réel, ce même réel, qui oblige un écrivain à s'accaparer d'un évènement de façon immédiate. L'existence d'un lien entre urgence et écriture testimoniale part du principe, que le témoignage est un postulat d'une circonstance (évènement réel) déterminée.

Dans le même sens, Marie Bulté soutient qu'un écrivain devient forcément un spectateur de son époque dont il se fait momentanément, porte-parole. Il réagit aux évènements qui ont marqué son époque en question. Elle affirme à ce propos que « *Lier urgence et écriture testimoniale part du présupposé que le témoignage procède nécessairement d'un contexte historique précis, procède d'une volonté de dire le réel. Or à un réel devenu paroxystique répond une urgence d'en témoigner<sup>16</sup>* ».

Enfin, il semble clair que l'objectif principal de ce questionnement, qu'est la relation entre situation d'urgence et écriture testimoniale, a pour but d'arriver à un constat qui s'incarne par l'indissociabilité de ces deux éléments. Ils s'influencent mutuellement, et

---

<sup>15</sup>Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 2004, p.166.

<sup>16</sup> Ibid.

constituent de ce fait une entité biface comme le signe linguistique de Saussure, un recto et un verso d'une même feuille. Dès lors, aucune écriture testimoniale ne peut exister sans l'avènement et l'existence d'une situation d'urgence (peu importe qu'elle soit d'ordre politico-sociale, historique ou même culturelle) donnée associée à une réalité presque palpable.

## **I.2. Le devoir de transmettre**

Lorsqu'un écrivain se met à écrire, il essaye de persuader d'une opinion et de transmettre une vraie contemplation du monde. À travers l'écriture de témoignage, l'écrivain nourrit un désir unique, un désir qui illustre l'envie de la transmission, et la volonté de sauvegarder des événements historiques. Ce devoir de transmission par un témoignage littéraire est une stratégie de conservation de la mémoire.

Selon Maria Cotroneo, « *le témoignage a donné naissance à une nouvelle forme d'engagement littéraire, engagement qui unit l'histoire et la littérature*<sup>17</sup> », c'est-à-dire que l'écrivain à travers toute œuvre littéraire, satisfait d'une manière ou d'une autre, un engagement envers lui-même, envers ses lecteurs et surtout envers l'Histoire. Ainsi, Yasmina Khadra par ses différentes œuvres tel que, *L'Attentat*, *Les Sirènes de Bagdad*, etc. tissent des témoignages nourri de fiction, celles-ci même qui consolident la mémoire collective. Il s'attèle à témoigner des horreurs de terrorisme et en imprégner à jamais les consciences, pas seulement nationales mais celles du monde entier. En cela sa littérature accéderait à la postérité et s'affirmerait dans son universalité.

Témoigner est une transcription d'une situation, une situation qui répond à un besoin urgent et, cela afin de laisser une trace du passé. Aussi, il permet aux générations futures d'accéder aux événements qui se sont produits à une époque donnée de l'histoire. L'écriture de témoignage lutte contre l'oubli, car elle inspire à transmettre toutes ces situations de crises, de malaises et d'événements aux générations futures. En effet, le but recherché n'est que celui de surmonter l'oubli, car leur histoire et leur identité se construit au tour de ces événements.

Dans un entretien donné à un journal intitulé « l'Internaute », suite à la sortie de son roman, *La dernière nuit du Rais*, Yasmina Khadra affirme suite aux tragédies de ces temps contemporains que « *la mémoire est le repère essentiel de notre existence. Sans la mémoire, nous n'avancions pas, nous nous hasardons. La mémoire est notre identité, notre guide [...] l'homme a besoin de savoir d'où il vient, ce qu'il a été pour mesurer le chemin qu'il a parcouru à travers les âges et diagnostiquer les gloires et les décadences qui ont jalonné son*

---

<sup>17</sup>Cotroneo Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théorique de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, Doctorat en étude littéraire, Québec, Canada, Université de Laval, 2013, p 61.

*histoire afin de comprendre sa véritable vocation*<sup>18</sup>». Selon ce cheminement, l'écriture de témoignage est un espace, un environnement vital où l'écriture a pour rôle de lutter contre l'impunité et l'oubli, une amnésie collective.

Pour Laurence Gélinas, « *La retranscription du quotidien vient répondre à une autre injonction testimoniale, celle de laisser une trace. Les notes prises sur le vif dans le quotidien constitueront autant d'informations pour la postérité. Et puisque le témoignage relève nécessairement d'un devoir de mémoire*<sup>19</sup> » en effet, le fait de se rabattre sur l'actualité, sur le quotidien permettrait sans aucun doute de laisser une empreinte du passé, pour que les générations à venir puissent-elles se rendre compte et en prendre compte, afin d'éviter de retomber dans les mêmes erreurs et situations qu'a subi le monde (guerres, génocides, révolutions).

La littérature constitue un moyen, entre autres, par lequel une société affronte de manière systématique et perpétuelle l'oubli dès lors, qu'elle contribue d'une façon très significative, à la transmission, à la diffusion des faits dans un présent immobile et, aide à archiver des événements historiques déterminés pour les générations à venir. De ce fait, ce genre d'écriture a pour mission principale, la sauvegarde des malaises du passé, qui sont toujours soumis au phénomène de l'oubli.

---

<sup>18</sup> Interview de Yasmina Khadra avec un journaliste du journal électronique, *l'Internaute*, Propos recueillis par Dan Burcea, disponible en ligne sur : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/yasmina-khadra/wall>.

<sup>19</sup>Gélinas Laurence, *Témoigner du quotidien : les rapports antinomiques de l'écriture chez Annie Ernaux*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en lettres, à Trois-Rivières, Université du Québec, Décembre 2015, 139 p.



# **Deuxième chapitre**

## **Narrateur et personnage**

## I. Le personnage selon Philippe Hamon

Dans toute invention littéraire, un écrivain se retrouve généralement confronter à un défi majeur qui est celui du choix d'un personnage. En effet, le personnage constitue le cœur et l'épicentre de toute œuvre littéraire. Il est le pilier orthogonal sur lequel l'écrivain imagine et construit son intrigue. A travers les siècles, le rôle du personnage, sa place ainsi que sa fonction au sein du texte littéraire ont évolué d'une manière considérable. Durant la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, et début du 19<sup>ème</sup> siècle où le réalisme dominait alors toutes les pensées littéraires, le personnage a été au centre de toutes les préoccupations. Le réalisme par ses différentes représentations du quotidien des sociétés en particulier et de la réalité du monde en général, a eu toujours besoin de recourir au personnage. En effet, c'est par celui-ci qu'on peut démontrer et surtout apporter cette touche réaliste des évènements et des expériences racontés.

Dans un texte littéraire, le protagoniste est une entité de fiction, c'est une certitude. Cependant, il est créé à partir, de fragments reçus d'une réalité existante, des êtres réelles ou simplement à partir d'évènements socio-historiques survenues au cours d'une époque déterminée à des personnalités historiques entre autres. A partir de ce cheminement, il est nécessaire de soutenir que c'est la mimésis et le reflet du réel qui compte le plus dans cette représentation. Le personnage est souvent considéré par les formalistes russes comme étant un signe au cœur d'un réseau de signes, c'est-à-dire, une unité abondante de sens multiples porter par un ilot de signes. Ainsi, le personnage serait « *une étiquette sémantique, vide au départ, et qui se construit progressivement par l'accumulation d'informations et surtout par leur mise en système : c'est la fonction de l'effet personnage qui importe dans le système plus vaste du texte* »<sup>20</sup>.

Il est illusoire, voir trompeur de croire qu'un personnage de roman puisse être une personne humaine proprement dite, un être de peau et de sang. Selon Philippe Hamon, il faudrait « *considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » (humaine) »*<sup>21</sup>. En d'autres termes, le personnage n'est qu'un signe à l'intérieur d'un océan de signes linguistiques excluant toute posture renvoyant à un personnage comme étant une personne humaine. En effet, la notion de

---

<sup>20</sup> J. Milly, *Poétique des textes*, Ed. Nathan université, Paris, 1992.

<sup>21</sup> Hamon Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : *Littérature*, N°6, 1972. *Littérature*. Mai 1972. pp. 86-110. Disponible sur : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957)

personnage n'appartient pas qu'au domaine littéraire, mais elle dépasse et s'identifie dans plusieurs domaines. Il se définit comme étant une constitution et une conception morale que le lecteur se fait à partir d'un amas de signifiants, semés un peu partout dans le texte, comme par exemple : son sexe, âge, portrait physique, classe sociale, etc.

Dans cette optique sémiologique de Philippe Hamon, le personnage en tant qu'unité d'un réseau systémique de signes linguistiques dans le sens ou « [...], *le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message (le système propre des personnages du message).* »<sup>22</sup>. Le personnage ne se dévoile pas dès le départ, c'est-à-dire, d'emblée dans un roman. En effet, dans un récit, le personnage est une entité dépourvue de tout sens comme l'est le signe d'ailleurs. Or, son sens et sa fonction se construit et se remplit au fil et à mesure qu'on avance dans la lecture. Des signes, des traits et des éléments dispersés dans tous le roman, qui renvoient au personnage.

Pour la sémiologie en général et, pour le sémiologue Philippe Hamon en particulier, le personnage se caractérise et se définit par :

- Son signifiant : le personnage est mis en scène et désigné à l'intérieur d'un texte par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques textuelles qui apparaissent par alternance) à l'aide par exemple de pronoms personnels je, me, moi, pour un personnage qui occupe la fonction de conteur, en d'autres termes pour un personnage – narrateur.

– son signifié : ici, les informations concernant le personnage mis en scène en lui attribuant un nom propre et différents pronoms pour le désigner, renvoie directement au personnage, aidant ainsi à la confection de son sens et de sa valeur peu à peu. L'émergence d'un personnage selon le raisonnement d'Hamon « *se fait en général progressivement. La première apparition d'un nom propre (nom historique) introduit dans le texte une sorte de « blanc » sémantique : qui est ce « je » qui prend la parole ? Qui est ce « Julien » qui apparaît à la première page ? On a affaire à un « asémantique » (Guillaume) qui va se charger progressivement de sens* »<sup>23</sup>.

Dans notre corpus, on remarque que le personnage Kadhafi ne s'identifie pas dès le début comme tel. Et le passage suivant en est un cas de figure :

---

<sup>22</sup> Ibid. P 96.

<sup>23</sup>Ibid. P 98.

« *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. J'étais trop jeune pour comprendre ce qu'il cherchait à m'inculquer, mais j'adorais l'écouter* » (P.9). « *Je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme* ». (P.13).

On notera ici, que le signifié du personnage se constitue peu à peu, en effet, il est désigné par le pronom personnel singulier « J' » d'entrée, qui lui confère un statut d'anonymat, c'est-à-dire, qu'on retrouve ce vide sémantique dont parle Hamon puisque on ne sait pas qui prend la parole. Par la suite, il est désigné une seconde fois par un autre pronom personnel « J' ». Enfin, il fini par être identifié avec l'emploi d'un nom propre le désignant comme étant « Mouammar Kadhafi ». Donc, on le voit, le personnage n'était rien, un blanc sémantique vide de sens au départ, et qui se construit petit à petit jusqu'à son identification. Des signes éparpillés qui viennent remplir ce blanc sémantique, pour arriver ensuite, à l'apparition et le dévoilement du personnage.

### **II.1. Les catégories de personnages selon Philippe Hamon**

Comme on vient de le voir dans un premier temps, le personnage est un signe au sein d'un texte, suivant ainsi, le raisonnement d'Hamon, c'est-à-dire qu'il est analysé du point de vue de sa fonction dans le texte, excluant ainsi tout autre aspect. Le personnage comme signe s'adonne à la même catégorisation que les signes d'une langue. En effet, la conception de personnage ne se limite plus exclusivement aujourd'hui au domaine littéraire, mais se laisse appréhender et se prête à des études par de nombreux domaines et par d'autres disciplines (la sémiologie, la linguistique entre autres).

Par ailleurs, à travers son étude portée sur une sémiologie du personnage, Hamon a réussi à faire la distinction entre trois types de signes, chacun d'eux renvoyant ainsi, à une catégorie de personnages bien précise. Selon lui, il existe des signes en premier lieu qu'il appelle les référentiels qui eux « *Renvoient à une réalité du monde extérieur [...] ou à un concept [...]. Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret appris*<sup>24</sup> » et font référence à une réalité d'un univers extérieure et, qui peut renvoyer à des personnes, à des situations issues d'un espace, d'un monde réel déterminé. Aussi, en deuxième lieu des signes qui renvoient à une situation d'énonciation, qui produisent justement un énoncé. « *Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation, signes à contenu « flottant » qui ne prennent sens que par rapport à une situation concrète de discours*<sup>25</sup> ».

---

<sup>24</sup> Ibid. P 94.

<sup>25</sup> Ibid. P 94.

Ils sont visibles et doués de sens qu'à la seule condition qu'il y a une situation de discours palpable, c'est-à-dire des marques de l'omniprésence de l'auteur ou, du lecteur. Il les nomme les déictiques ou les embrayeurs. Enfin, en dernier lieu, il y'a les signes anaphoriques « *Qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé, [...]. Leur fonction est essentiellement cohésive, substitutive et économique*<sup>26</sup> ». Qui sont désignés souvent, par un nom propre, des articles dont la signification est strictement rôle et occupation, dans une situation ou, bien contexte auquel ils renvoient.

Toutefois, en procédant à cette distinction entre ces trois grands types de signes, Hamon développe, et admet par la même occasion la présence de trois grandes catégories de personnages : une catégorie de personnages dite référentielle ; une catégorie de personnages embrayeurs et enfin une catégorie de personnages anaphores. Enfin, nous tâcheront à travers cette étude, de voir où les personnages de notre corpus se situent et, dans quelle catégorie ils appartiennent.

### **II.1.1. Le personnage référentiel**

« *Personnages historiques, [...] mythologiques, allégoriques ou sociaux [...]. Tous renvoient à un sens plein et fixe [...]. Ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel*<sup>27</sup> ». Le personnage référentiel constitue en effet, l'un des plus importants et le plus intéressant personnage dans cette configuration typologique. Il inspire à renvoyer à une connaissance, à un univers de valeurs que Hamon qualifie « d'idéologie », désignant ainsi parfois, une culture, une temporalité bien spécifique ou bien simplement une réalité historique. Le personnage référentiel renvoie inéluctablement à des personnes réelles, c'est-à-dire, une personne de chair et de sang qui existe en dehors du texte. À l'égard des autres catégories de personnages, il se distingue par leur définition dans le dictionnaire et glossaire de la culture qu'il représente, et véhicule par la même occasion.

En insérant ce type de personnage dans un texte, on espère toujours à assurer ce que Roland Barthe appelle un « effet de réel<sup>28</sup> », en effet, son rôle au sein du texte est belle et bien celui de garantir, et de marquer l'aspect réel. En d'autres termes, il assure une fonction d'enracinement et d'ancrage référentiel pure, contribuant ainsi à l'élaboration d'un reflet réaliste. Hamon affirme que le rôle d'un personnage historique par exemple, dans un récit est « *éminemment prévisible [...], dans la mesure où ce rôle est déjà prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée* », c'est-à-dire, que la fonction

---

<sup>26</sup> Ibid. P 94.

<sup>27</sup> Ibid. P 95.

<sup>28</sup> Voir l'article de R. Barthes, « *L'Effet de réel* », paru dans la revue *Communications*° 1,1 (Paris, Éd. du Seuil, 1968).

de ce personnage historique dans un texte est automatiquement saisie et comprise, puisque c'est une donnée fixée préalablement dans ses traits qui le caractérise, ainsi que dans son profil, qui est d'ailleurs définie par une Histoire déterminée déjà existante antérieurement.

Les personnages référence en présence dans *La dernière nuit du Raïs* sont nombreux et méritent d'être relevés, du moins les plus importants. On notera ceux appartenant à la sphère politique de la Libye, voire maghrébine, arabe et européenne.

- **Mohamed Idris El-Sanusi** : roi de la Libye entre 1951- 1969, il a été destitué après un coup d'état orchestré par le colonel Kadhafi.

« *La veille du coup d'état, dans la nuit du 31 août au 1<sup>er</sup> 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.* » (P.70).

- **Ben Ali** : président de la république tunisienne entre 1987- 2011, déchu suite au mouvement connu sous le nom de printemps arabe. « *Misérable Ben Ali, fier de son embonpoint de maquereau endimanché et content de prostituer son pays au plus offrant. Je n'ai jamais réussi à le sentir, cette boursoufflure maniérée.* » (P.41).

- **Sarkozy** : président de la république française entre 2007-2012. Il a été aux avant-postes pour faire tomber Kadhafi. « *Et toi, Sarkozy, tu n'aura pas l'honneur d'exhiber mon scalp du haut de ton perchoir.* » (P.133).

- **Saddam** : homme politique et chef d'état Irakien, il est connu par sa politique répressive et son régime tyrannique. « *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* » (P.134).

On remarquera que les personnages cités ici, sont des personnages historiques. Ils sont référentiels du fait qu'ils appartiennent et renvoient à une réalité, à une époque historique existante donnée. Ils sont reconnaissables par leurs noms patronymiques qui sont d'ailleurs vérifiables, c'est-à-dire qu'en dehors du texte, ils existent à travers la vraie Histoire, des noms propres qui les désignent en tant que personnes réelles et, occupent ainsi, une fonction d'ancrage référentiel, qui aide justement à construire cet univers réaliste au sein du roman.

### **II.1.2. Le personnage *embrayeur***

Les personnages embrayeurs sont, les traces qui marquent la présence du narrateur ou de l'auteur dans un récit. Les personnages sont désignés par et dans le récit à l'aide de pronoms

personnels (je, tu, nous et vous), qui sont omniprésents dans les énoncés ou bien simplement dans un discours du récit. Leur emploi, démontre l'implication directe du narrateur ou de l'auteur, c'est-à-dire, qu'à travers un personnage, on remarque la présence et l'intervention du conteur, qui prend la parole et se faufile à l'intérieur du récit par le biais de l'un de ses personnages pour exprimer une opinion, une réflexion, une vérité ou bien simplement un jugement personnel sur certaines questions. « *Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant.*<sup>29</sup> »

Cette catégorie de personnages, a un impact considérable dans le récit, puisqu'elle aide à l'établissement d'un lien, voire d'une relation entre le récit et le lecteur. On peut citer les personnages suivants :

**-Mouammar Kadhafi :** « *Je suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait suffire à garder la foi.* » (P.8).

**-Abou Bakr Younès Jaber :** « *Le général Abou Bakr Younès Jaber, mon ministre de la défense, affiche un profil qui rappelle un drapeau en berne.* » (P.29).

**-Seif el-Islam :** « *Mon brave fils Seif el-Islam ! S'il était à mes côtés, il me vengerait de ces mimes défaits. Il a hérité de moi [...] le mépris des dangers.* » (P.34).

**-Moutassim :** « *Est-ce mon fils Moutassim qui rentre avec le convoi ?* » (P.46).

**-Mansour Dhao :** « *Lui, le commandeur de ma garde populaire, le terrible Mansour Dhao tiré à quatre épingle, veillant au millimètre près sur sa dégainée martiale, [...] il n'est que l'ombre d'un vieux souvenir.* » (P.73).

**-Brahim Trid :** « *Brahim Trid est le plus jeune lieutenant-colonel de mon armée. Il n'a que trente ans, mais d'incalculables faits d'arme à son palmarès.* » (P.95).

**-Jalal Snoussi :** « *Le commandant Jalal Snoussi m'attendait dans son bureau. C'était un rougeaud grêlé, avec trois cheveux sur la tête et des oreilles grotesques.* » (P.113).

### II.1.3. Le personnage *anaphore*

Cette catégorie de personnages est la plus importante aux yeux de Philippe Hamon. En effet, selon lui elle s'assimile au système du récit, de sorte à ce qu'elle s'unifie au récit en

---

<sup>29</sup>Philippe Hamon, *op.cit.* p95.

formant ainsi, une œuvre qu'il qualifie de « tautologique<sup>30</sup> », c'est-à-dire, une œuvre qui se cite d'elle-même et pour elle-même. Il affirme que cette catégorie de personnages « *Tissent dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels [...] éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésives, ils sont en quelques les signes mnémotechniques du lecteur<sup>31</sup>* ». En effet, ils assurent la cohésion au sein même du récit, et servent à orienter le lecteur en interprétant le rôle d'organisateur et de conducteur tout au long de l'histoire. Il s'agit de personnages prédicateurs, personnages doués d'une mémoire ou bien de personnages qui sèment et interprètent des indices<sup>32</sup>. Exemple :

*« En aout 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, Bachir Saghir Hawdi et Omar el-Meheichin. J'ai déjoué la tentative de puche avec panache [...] chaque fois que le peintre maudit se manifestait dans mon esprit, l'histoire apportait une pierre à mon édifice. Je me demande si mon livre de Guide éclairé et la couleur du drapeau national que j'avais choisi pour la Libye ne s'inspirent pas du pardessus vert de Van Gogh. » (P.71).*

« - *Que s'est-il passé, Mostefa ?*

- *Pourquoi se rebelle-t-on contre moi ?*

- *Je l'ignore, monsieur.*

- *Serais-tu bouché à l'émeri ?*

- *Je ne suis qu'un préposé au parc auto, monsieur.*

- *Cela ne t'exempte pas d'avoir une opinion.*

- *Quelquefois, trop de quiétude ennuie, et certains cherchent à provoquer des incidents pour s'occuper.*

- *En s'attaquant à moi ?*

- *Ils pensent que la seule façon de grandir est de tuer le père.*

- *Continue.*

- *Ils contestent le droit d'ainesse pour*

- *Non, reviens sur le père... Tu as dit « tuer le père ». J'aimerais que tu développes d'avantage ton idée.*

- *Je n'ai pas suffisamment d'instruction.*

---

<sup>30</sup>Ibid. p.96.

<sup>31</sup>Ibid., p.96.

<sup>32</sup>Ibid. p.96.



- *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.* » (P.25-26).

Van Gogh apparaît ici, comme personnage anaphorique, en effet, à chaque fois qu'il s'immisce dans les rêves de Kadhafi, un drame se prépare et quelque chose se trame. Il constitue de ce fait, un personnage-prédicateur, car il intervient pour prédire et mettre en garde Kadhafi contre les dangers qui le guettent. Aussi, dans le deuxième énoncé Mostefa est un personnage qui interprète des indices et il est par conséquent anaphorique.

Enfin, Philippe Hamon souligne un point important concernant ces catégories de personnages. Il insiste sur le fait, qu'il ne faut pas croire, qu'un personnage puisse appartenir et faire partie intégrante d'une catégorie bien précise, mais en concevant l'idée : « *Qu'un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plusieurs de ces trois catégories sommaires : toute unité se caractérise par sa polyvalence fonctionnelle en contexte*<sup>33</sup> »

## **II.2. Les trois champs d'analyse du personnage selon Philippe Hamon**

En s'inscrivant dans cette optique qui est celle d'une sémiologie du personnage, Hamon insiste à prendre en considération trois perspectives pour l'analyse et l'étude du personnage : la première est celle de son être (nom, et portrait), ensuite vient celle de son faire (rôle et fonctions) et enfin l'importance hiérarchiques. Il affirme qu' :

*«Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres.»*<sup>34</sup>

### **II.2.1. L'être du personnage**

Philippe Hamon définit l'être du personnage comme étant, toutes ces caractéristiques qui contribuent à la construction et qui servent à constituer le personnage. Son nom, son portrait physique et moral ainsi que son statut social, sont très importants puisque, ce n'est qu'à travers eux que le personnage peut prendre vie dans le roman.

Dans notre corpus, Khadra nomme ses personnages par des noms propres qui sont réels (puisque ces noms sont réels, et renvoient à des personnes qui existent réellement dans l'extra-texte, donc il leur confère un statut social automatiquement, une identité et un portrait physique identifiable dans la réalité extérieure), des noms existants dans l'univers réel, les

---

<sup>33</sup>Ibid. p.96.

<sup>34</sup>Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983, p.220.

inscrivant par conséquent dans une réalité, et les renvoyant par la même occasion à une époque donnée, à une société donnée de l'Histoire. Exemple :

*« Mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhafa ses épopées oubliées et son lustre d'antan » (P.11).*

*« J'avais quinze ans, quelques boutons au visage et des poils follets en guise de moustache » (P.58).*

### **II.2.2. Le faire du personnage**

Philippe Hamon, ici, souligne l'importance à accorder à l'ensemble des actions et des actes entrepris par le personnage pour le bon développement de l'intrigue. Elles constituent en effet, le fondement de cette dernière. Il soutient que le faire d'un personnage, n'est pas si facile à cerner, qu'au contraire, sa reconnaissance et son déchiffrage au sein du texte reste chose qui n'est pas aisée à faire. Le faire du personnage est fortement et rigoureusement attaché à son être, car le faire du personnage nourrit et alimente son être (à travers les actions mener par le personnage il est en train de construire son être, c'est-à-dire, que son faire détermine son futur être). C'est ce qui lui permet d'acquérir au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, un statut social différent, une identité et surtout un destin déterminé. Nous citons à titre d'exemple :

*« C'est ici, dans cette ville, que j'avais sauté à la gorge d'un agent de police ; ce dernier avait giflé un père devant ses enfants simplement parce qu'il demandait son chemin. Je n'ai jamais oublié le regard de ces gamins, je n'ai rien vu de plus outrageant. 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, rétabli la justice.» (P.172).*

Etre témoin de cette scène a poussé Mouammar Kadhafi, par ses actions à dire stop aux dépassements et aux agissements du pouvoir en place. Il a pu constater des inégalités dans sa société, ce qui a engendré une révolte de sa part à l'encontre de cette monarchie bourgeoise et devenir chef d'état par la suite en instaurant une république.

### **II.2.3. L'importance hiérarchique**

La hiérarchisation constitue un point très important dans l'étude faite par Philippe Hamon sur le personnage. C'est à travers la hiérarchisation que l'on peut faire une

différenciation entre les différents personnages d'un roman. En effet, elle permet la distinction entre le personnage principal et les personnages secondaires. Dans son analyse sémiologique du personnage, Hamon a procédé à l'énumération de certains types d'hierarchisations qui peuvent asseoir cette différenciation entre les personnages d'un même roman.

Ainsi, nous retrouvons tout d'abord, la qualification différentielle qui sert « *de support à un certain nombre de qualifications que ne possède pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre*<sup>35</sup> », c'est-à-dire, qu'on accorde au personnage principal des prédicats qui ne sont pas accordés aux autres personnages. Ensuite, vient la distribution différentielle qui elle désigne les moments où le personnage principal apparaît. En d'autres termes, si le personnage fait son apparition à un moment bien précis de l'histoire ou bien fréquemment. L'autonomie différentielle quant à elle nous fait savoir que le personnage principal jouit d'une grande liberté dans le récit. Enfin, la fonctionnalité différentielle suggère que le personnage principal est reconnu comme telle, à partir du moment où il renvoie à une référence déterminée dans l'histoire, à une culture, à un repère de l'histoire réelle bien défini ou bien qu'il a déjà existé dans d'autres textes. Dans ce sens, l'exemple suivant est illustratif :

« - *Frère Guide...*

*Je me retourne.*

*Ce n'est que l'ordonnance, roide d'obséquiosité, debout dans l'embrasure de la porte qui fut celle d'une salle de séjour heureuse.*

- *Oui ?*

- *Votre diner est prêt, monsieur.*

- *Apporte-le-moi ici. » (P.14).*

« *Beaucoup des mes ministres se sont livrés. Moussa Koussa, que j'ai hissé à la tête du ministère des affaires étrangères, a demandé l'asile politique aux anglais. Et Abderrahmane Shalgham, mon porte-étendard, est devenu mon traître assermenté, émissaire de l'ONU. » (P.31).*

Le personnage principal se distingue par sa supériorité sur les autres personnages simplement en lui attribuant les prédicats de « Frère Guide » ; « Monsieur », qui marque justement cette différenciation entre lui, et l'autre personnage. Tandis que pour certains personnages comme « l'ordonnance » qui sert à désigner le domestique de la maison,

---

<sup>35</sup>Philippe Hamon, *op.cit.* p.90.

implique aussi qu'il est d'une classe sociale moins importante, ou encore « mes ministres » ; « mon porte-étendard » qui suggère d'ailleurs une hiérarchisation entre ces même personnages : (Frère Guide → ministres → ordonnance).

### III. La fonction testimoniale dans le roman

Dans son ouvrage intitulé *Figure III*, qui est une référence incontestable et incontournable dans le domaine de la narratologie, Gérard Genette aborde un point très important, qui est celui de la distance narrative. C'est à partir de cette notion, qu'il a pu attribuer des fonctions au narrateur. En effet, il lui confère plusieurs fonctions, car il constate qu'en se mettant dans des angles bien précis et différents par rapport l'histoire, le narrateur cumule et occupe plusieurs fonctions distinctes les unes des autres et, cela « *selon les divers aspects du récit (au sens large) auxquels elles se rapportent*<sup>36</sup> ». C'est-à-dire, selon l'aspect auquel elles se réfèrent le mieux. Parmi ces fonctions, Genette fait le recensement de cinq fonctions.

La première fonction, est liée à l'histoire elle-même, et la fonction qui s'y attache est la fonction narrative dont « *aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur*<sup>37</sup> ». Ensuite, vient la deuxième fonction, qui elle est en relation avec le texte narratif lui-même, elle se nome fonction de régie, le narrateur s'y prête à cette dernière lorsqu'il aborde l'organisation et l'articulation de son texte, en s'incrutant à l'intérieur de l'histoire qui suggère une implication direct du narrateur. La troisième fonction, est la fonction de communication, cette fonction est liée à la situation narrative avec laquelle « *Les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue*<sup>38</sup> ».

La quatrième fonction est la fonction testimoniale. Cette fonction suggère un narrateur qui confirme l'authenticité de son histoire. Genette affirme que la fonction testimoniale : C'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup>Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972; p 261.

<sup>37</sup> Ibid. p. 261.

<sup>38</sup> Ibid. p. 261.

<sup>39</sup>Ibid. p. 262.

Elle sert à attester, une clarté vis-à-vis des événements présents dans l'histoire de sorte à, garantir la vérité de l'histoire. Enfin en dernier lieu, la fonction idéologique qui elle, permet au narrateur de marquer une pause dans l'histoire. Il suspend la narration de l'histoire pour annoncer un discours, une connaissance qui relève de son récit. Cependant, la fonction qui nous importe le mieux pour l'analyse de notre roman, est belle et bien la fonction testimoniale vu le lien logique qui existe, entre notre thématique de recherche et la dite fonction.

Notre démarche d'analyse consiste on le voit, à prouver que notre corpus s'inscrit parfaitement, dans le cadre d'une écriture de témoignage. En effet, notre attention est orientée vers la fonction du narrateur car, celui-ci peut effectivement donner à l'histoire relatée, une visée d'attestation et une fonction testimoniale recherchée, qui lui permettrait clairement de transmettre au lecteur l'histoire en tant que telle. C'est-à-dire, que le narrateur relate l'histoire dans un but précis, et c'est là justement, que la posture du narrateur détermine sa fonction au sein du récit.

La fonction testimoniale, laisse toujours supposer, un niveau très élevé de savoir de la part du narrateur. En effet, grâce à cette fonction, le narrateur espère apporter des éclaircissements concernant certains détails des événements de l'histoire, du genre connaissance de dieu c'est-à-dire, une connaissance omnisciente des événements qu'il raconte. Justifiant le plus souvent ses actes, cette fonction procure l'envie et le désir au narrateur, de pouvoir revivre des épisodes, des événements très importants qui ont marqué son existence dans un unique but, qui est celui de l'attestation.

Dans notre roman *La dernière nuit du Rais*, il y'a la présence de deux axes où le narrateur y prend part. Dans un premier temps, un axe qui implique son positionnement par rapport à l'histoire, puisqu'il est le personnage d'une histoire qui a marqué son existence. Cette dernière nuit est relatée au présent, suggérant la traversée d'un parcours vécu qui inclus l'enfance entre autre est par conséquent passé. Dans un deuxième temps, un axe qui désigne cette nuit si primordiale est considéré comme étant un temps présent, et qu'il s'agit d'un récit à caractère mémoriel, laisse entendre selon la perspective du narrateur, un écart factuel par rapport à cette dernière nuit.

L'incipit s'ouvre sur un souvenir d'enfance du personnage-narrateur en compagnie de son oncle dans le désert :

*« 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. » (P.9).*

*« Jamais je ne connaissais sourire plus beau que le sien, ni sur les visages des femmes que j'honorai ni celui des courtisanes que j'élevai dans mon estime. » (P.10).*

*« Mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhafa ses épopées oubliées et son lustre d'antan. » (P.11)*

Dans ces extraits le personnage-narrateur, se positionne dans un souvenir précis de son enfance où il atteste, de ses sentiments envers son oncle, qu'il estime plus que tout, ainsi à travers la description, on remarque un degré de précision de son souvenir. Il atteste qu'il tient son information, s'agissant d'être l'enfant de la providence qui, rendra l'histoire oubliée de sa tribu de son oncle (c'est une attestation de la part de son oncle).

*« 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, pareil à une pandémie foudroyante, possédant les âmes comme un démon. J'aurai dû l'anéantir les  
anéantir le premier jour [...].» (P.19).*

Dans le premier chapitre à travers ce passage, le narrateur-personnage en l'occurrence Kadhafi, soutient et témoigne, que la révolution à son encontre a commencé depuis Benghazi. En effet, lorsqu'il entend prononcer son nom, elle éveille en lui un sentiment nauséabond, qui lui donne l'envie de vomir jusqu'à ses tripes. Il confesse qu'il aurait dû exterminer ce maudit peuple dès le premier jour, pour éviter cette insurrection qui a gangrené son pays.

*« Je demandais après mon père, ma mère me répondait, expéditive : « il est au paradis » ».*

*« A neuf ans, j'accablais mon oncle pour qu'il me dise la vérité sur la disparition de mon père. « Il est mort dans un duel. Pour laver l'honneur du clan » » .*

*« Mes insubordinations s'accroissent au fur et à mesure que mes cousins tisonnaient ma peine avec leurs insinuations assassines : « ton père a été banni de la tribu. Sur qu'il a dû commettre un parjure... » (P.91).*

*« Le commandant Jalal Snoussi m'attendait dans son bureau [...].*

- c'est quoi le problème ?

- votre père...

- il est mort dans un duel d'honneur.

- ce n'est pas ce que j'ai sur votre fiche.

*D'après l'enquête que nous avons menée auprès de votre clan, vous êtes né de père inconnu.*

*Certaines indiscretions avancent que vous êtes l'enfant naturel d'un Corse nommé Albert Preziosi, aviateur recueilli et soigné dans votre tribu après que son avion a été abattu par un chasseur allemand en 1941 » (P.119).*

La fonction testimoniale, est omniprésente dans c'est extraits, en effet, Kadhafi témoigne de son passé, des souvenirs de son enfance et de sa jeunesse lui ont permis d'attester l'identité de son père. Le personnage-narrateur cite ses sources, c'est-à-dire, d'où il tient les informations concernant son père. Dans les deux premiers extraits, l'identité de son père reste un mystère pour lui, car sa mère et son oncle tiennent tous deux une version différente de l'histoire concernant la disparition de son père, or, la seule source fiable pour lui, c'est belle est bien celle de l'enquête militaire le concernant. On remarque qu'une colère réside en lui, un sentiment de frustration à l'égard des histoires qu'on lui raconte sur l'identité de son père en particulier et à l'histoire de ses origines en général.

*« Je me rappelle la nuit du vendredi 28 mars 2003 qui a vu un déluge de feu s'acharner sur Bagdad. J'étais cloué dans mon fauteuil, chez moi à Bab el Aziziya face à mon écran plasma, littéralement absorbé par les ténèbres, glauques embrument la cité d'Haroun Rachid » (P.130).*

*« [...] Faten m'était destinée ! Fringant dans mon uniforme de jeune officier, j'étais allé demander sa main avec un assortiments de gâteaux acheté chez le meilleurs pâtissier de la ville. Je me souviens des moindres détails de ce jour là c'était un mercredi : je venais de bénéficier d'une permission exceptionnelle à mon retour du Royaume-Uni où j'avais effectué avec grand succès un stage au british Army Staff » (P.59).*

Il d'écrit là, des épisodes de sa jeunesse avec un grand degré de précision. Il témoigne de son amour pour Faten et qu'elle lui était destinée dans son plus profond être. Il atteste du jour où il est allé demander la main de Faten et à quel point ce jour l'a marqué a vie, car le père de la fille refusa. Ce jour constitue le jour le plus triste dans sa vie, ce qui a entraîné des conséquences après sa montée au pouvoir à l'encontre du père de Faten.

Enfin, le rôle de la fonction testimoniale dans le roman *La dernière nuit du Rais*, est très importante et cela, pour de nombreuses raisons. En effet, le but en convoquant ces épisodes de sa vie sont à des fins testimoniales. Le personnage-narrateur, en l'occurrence Kadhafi, fait appelle à tout ses souvenirs passés pour témoigner de son présent, c'est-à-dire, pour justifier ce qui a influencé ses actes. Elle est le moyen par lequel le personnage atteste que ces épisodes passé de sa vie ont forgé sont présent de par, sa personnalité et de par, ses actes, etc. il se justifie auprès du lecteur pour expliquer ce qui a entraîné ses choix qu'il a du faire en faisant appelle a ses souvenirs.

A travers les descriptions minutieuses qu'il fait, il veut prouver au lecteur l'assurance et l'authenticité de son histoire, en donnant une description irréprochable de son passé. En somme, dans un premier temps, Kadhafi veut apporter un témoignage sur les différentes vérités le concernant, c'est-à-dire, son existence et ce qui a contribué à la construction de sa personne et dans un deuxième temps, Il tente d'attester et de justifier les décisions qu'il a entrepri, pour arriver à la tête de son pays et surtout ce qui a entraîné et causer sa chute ainsi que sa mort.



# **Troisième chapitre**

**Pour une structure spatio-temporelle de témoignage**

## I. L'espace comme ancrage référentiel

Le cadre spatiale, dans un roman joue un rôle très important tout autant que le temporel. Il permet d'inscrire une suite d'événements et de situer une histoire relatée dans un contexte intérieur clairement identifiable, facilitant ainsi, la tâche aux lecteurs pour identifier et comprendre le bon déroulement de l'histoire. Les lieux présents dans le roman donnent du sens et de la cohérence au récit ; ils permettent d'ailleurs de construire un univers, où les personnages prennent vie et où ils peuvent agir.

L'histoire dans le roman, se déroule dans un espace bien déterminé et restreint. En effet, le choix de ce cadre spatial n'est pas un pure hasard, mais reste un choix délibéré car, l'auteur voulait soulever et pointer du doigt ce que la Libye est en train de vivre. C'est dans une Libye désorientée et livrée à elle-même que le Rais tente tant bien que mal de rétablir l'ordre. Tout au long du récit, on se retrouve confronté, à des déplacements spatiaux. Ainsi, Chaque espace est lié à une histoire, à une blessure et mémoire unique, que Kadhafi a vécue au cours de son existence. Du Fezzan berceau de son enfance, jusqu'à Syrte lieu de son lynchage et de sa mort, c'est en quelque sorte les mémoires du personnage. Syrte, un espace où s'est retranché Kadhafi et une poignée de ses fidèles sympathisants, à l'abri des miliciens et des bombardements occidentaux. C'est dans cette même ville qu'il fut exécuté par son peuple. On retrouve un Kadhafi livré à lui-même dans un monologue, se cachant dans une école désinfectée à Syrte, par peur d'être découvert par les rebelles, qui cherchent coute que coute à l'éliminer. Au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, des épisodes sont convoqués, par le personnage-narrateur. Des souvenirs de sa jeunesse et de son enfance.

*« J'ai contracté ce mal sublime qu'on appelle l'amour à l'école de Sebha, dans le Fezzan tribal » (P.58).*

*« Contraint de poursuivre mes études à Misrata je l'ai perdu de vue » (P.58).*

L'école de Sebha est le lieu où Mouammar Kadhafi a connu l'amour pour la première fois de sa vie. Faten était la fille du directeur de l'école qu'il avait aimé durant son adolescence. Misrata est l'endroit où il a poursuivi ses études, pour intégrer par la suite l'académie militaire. Le Fezzan est le lieu où il est né, où il était bercé durant toute son enfance.

Le rôle du cadre spatial que nous convoquons, ici, est capital. La stratégie descriptive qui l'entretien fait écho à la construction de l'univers réaliste. Yasmina Khadra est connue pour son engagement dans son écriture, et aussi pour sa fidélité à la représentation de la réalité. En effet, beaucoup de ses œuvres sont écrites, à partir d'un contexte sociopolitique et sociohistorique donné (*Les sirènes de Bagdad, A quoi rêvent les loups* ou encore *Les*

*hirondelles de Kaboul*). Dans notre roman, il est question d'une Libye en pleine insurrection, d'une rébellion à l'encontre du pouvoir en place.

Il est important de souligner, que la majorité des villes et des endroits cités dans le roman sont réelles, des lieux qui existent dans le texte mais, aussi dans le hors texte. Le rôle du cadre spatial dans notre cas, est purement référentiel, c'est-à-dire, qu'il sert d'ancrage référentiel, reflétant ainsi, une réalité historique, qui est celle de la guerre civile Libyenne. Son importance réside dans le fait, que l'auteur veuille inscrire sa fiction dans le vraisemblable, et rendre compte d'une époque, d'une situation alarmante, qui a conduit au lynchage et la mort du dirigeant Mouammar Kadhafi.

Le choix du même cadre n'est pas le fruit du hasard, mais un choix délibérément entrepris par l'auteur, vu qu'il partage un même espace géographique. En d'autres termes, un espace qu'il lui est familier (même culture, même langue). Il voulait en quelque sorte, pointer du doigt le cas Libyen pendant le passage du mouvement révolutionnaire connu sous le nom des révolutions du printemps arabe, qui s'est soldé par une guerre civile, entraînant une situation catastrophique dans le pays et se concluant ainsi, par le lynchage et la mort de Kadhafi.

## **II. La temporalité comme moyen de concordance**

Le récit s'ouvre sur un temps bien précis, la nuit du 19 au 20 Octobre 2011. Une ultime nuit, où le sort d'une Libye va basculer complètement. En effet, il s'agit là, d'un choix très significatif pour l'auteur, une dernière nuit précédant la mort de Mouammar Kadhafi. Tout au long du récit, une temporalité est mise en place coïncidant ainsi, avec les souvenirs du personnage. Le 1<sup>er</sup> septembre 1969 est le jour du coup d'état orchestré à l'encontre du roi Idris, par le colonel Kadhafi. Aussi, en août 1975 coïncide avec le putsch échauffé par deux proches collaborateurs du colonel.

La temporalité présente dans le roman, permet d'inscrire l'histoire dans un contexte spécifique. A son tour, chaque date est très significative pour le personnage, en effet, chaque souvenir est en rapport direct à moment de sa vie. Elle correspond exactement à la réalité du hors texte, c'est-à-dire, que le personnage narrateur existe réellement dans cette temporalité qui fut sa dernière nuit avant son lynchage. L'auteur cherche à construire cet univers réaliste, en garantissant l'authenticité de son histoire. De ce fait, la temporalité vient pour consolider le souci de vraisemblance et participe ainsi, à l'élaboration d'un roman qui se veut proche de la réalité. Des indices temporels présents dans le roman sont vérifiables historiquement au point de se dire qu'il s'agit bien là, d'un document historique, rédigé par un historien.

En parlant de temporalité comme moyen de concordance, on entend par là, que l'auteur nourri un désir de pouvoir inscrire son récit dans un cadre purement réaliste, car la guerre civile libyenne a bien existé à un moment donné de l'Histoire. La mort du personnage dans cette journée du 20 octobre 2011 présente dans le roman, concorde avec la vraie Histoire. En d'autres termes, elle concorde avec l'Histoire des historiens, et donc par conséquent, elle renvoie inéluctablement à une temporalité référentielle.

L'importance de la temporalité dans le roman, permet à l'histoire dans le récit d'évoluer et cela, en donnant le temps à la succession des événements qui se traduit par les agissements des personnages. Le temps présent dans l'histoire du récit, correspond au temps réel, c'est-à-dire que certains événements qui se sont déroulés dans le roman, sont réellement arrivés dans la vraie Histoire. En somme, le cadre temporel présent dans le roman, fait appel de manière abstraite à un cadre de référentialité socioculturel chez le lecteur en donnant en même temps à cet univers fictif un même cadre authentifiable.

### **III. La dimension fictionnelle de l'espace et du temps**

Il est nécessaire de prendre en considération le cadre spatiotemporel romanesque présent dans le roman. En effet, cette structure issue d'un univers fictif est capitale dans la construction du sens de l'œuvre. Le cadre spatiotemporel retenue par l'action romanesque (espace et temps fictif) dans le roman, est un espace-temps interne. C'est un cadre imaginé, un univers fictif qui s'inspire d'un événement existant. En d'autres termes, il s'agit d'un cadre imaginaire qui donne l'illusion du réel à travers l'utilisation de références spatiotemporelles précises.

Tout d'abord, parlons de la dimension fictionnelle de l'espace. L'espace romanesque présent et imaginé par l'auteur dans le récit est restreint, en effet, c'est dans une école désinfectée du deuxième District à Syrte que se déroule l'histoire. Le narrateur-personnage évolue dans cette espace dans lequel d'autres personnages prennent place eux aussi. Il est important de soutenir, que l'espace romanesque est vital dans un récit, il permet à l'action de se dérouler dans un cadre facilement identifiable pour le lecteur, lui évitant ainsi toute ambiguïté quant à son identification. Les personnages agissent, facilitant à l'histoire de suivre son cours.

*« C'est mon fils Moutassim, responsable de la défense de Syrte, qui a choisi pour mes soldats, en guise de quartier général, une école désinfectée au cœur du District 2 » (P.15).*

Cet espace romanesque est le lieu où s'est retranché Kadhafi et ses fidèles. Le choix de ce cadre (Syrte) purement fictionnel est un choix délibéré, il constitue un point de repère

important pour l'intrigue. En effet, la succession des événements et des actions du personnage principal, sont entrevues à partir de là.

Selon Henri Mitterrand, « l'espace contribue à l'action et ne se limite pas à servir de décor, il donne au récit un effet spatial romanesque réelle<sup>40</sup> ». L'auteur positionne l'action principale de son œuvre dans un espace unique, assez délimité, le lieu où se déroule l'action est souvent convoqué.

*« J'ignore à qui appartenait la demeure mitoyenne de l'école ou je réside depuis quelque jours, les traces de violence sont récentes, mais la bâtisse évoque déjà une ruine. » (P.16).*

*« Je rejoins mes fidèles au rez-de-chaussée. Le général Abou Bakr Younes Jaber, mon ministre de la défense, affiche un profil qui rappelle un drapeau en berne. » (P.29).*

*« Je fais signe à un soldat d'aller chercher le commandeur de ma garde populaire. Mansour Dhao arrive dans un état déplorable. » (P.33).*

*« Je suis entrain de lire le coran, reclus dans ma chambre, lorsque un missile tombe sur le district 2 » (P.129).*

L'espace romanesque invoqué ici, est identifié comme étant l'endroit où se déroule l'action et où les personnages interagissent entre eux. Ce même espace fictif existe dans l'extratextuel, c'est-à-dire, qu'il existe réellement dans la vraie Histoire. Le cadre spatial en question sert à inscrire la dimension fictionnelle de l'espace dans une dimension réelle de ce fait servant d'ancrage révérenciel. Cela suggère une interaction entre fictionnel et réel, qui implique une dimension fictionnelle de l'espace mise au service d'une dimension réelle de l'espace.

Cependant, au cours de la narration des espaces apparaissent et sont clairement nommés par le narrateur-personnage, des lieux eux aussi fictif appartenant à cet univers fictionnel du roman.

*« Contraint de poursuivre mes études à Misrata, je l'ai perdue de vue. Des années plus tard, je retrouvai sa trace à Tripoli où sa famille avait emménagé » (P.58).*

*« Le Fezzan est une maquette de l'enfer sur laquelle, faute de mieux ou par damnation, les Ghous avaient jeté leur dévolu. » (P.121).*

---

<sup>40</sup> Voir l'ouvrage d'Henri Mitterrand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

*«A dieu Syrte. Plus rien ne sera comme avant pour toi. Tes fêtes auront l'accent des oraisons funèbres et les festins un gout de cendre.» (P.179).*

Leur invocation et leur insertion dans le roman par l'auteur, permet d'assurer un effet de réel. Chaque espace est lié à une époque de la vie de son personnage, Sebha constitue le lieu où le premier amour du personnage c'est manifesté, en somme c'est une manière d'attribué des sentiments et des émotions à son personnage pour lui donner cet aspect humain et surtout marquer son adolescence par le premier amour de sa jeunesse comme toute autre être humain ( la fiction au profit du réel). Le Fezzan quant à lui, il retrace l'identité de son personnage, il lui confère une origine, une identité qui se rattache à celle de sa tribu (les Ghous).

Enfin, l'espace de syrte est l'espace dans lequel l'histoire débute pour le personnage, et en même temps l'espace ou son histoire prend fin. Les lieux romanesques signifient pour le personnage, les moments de sa vie, ils sont lié à un certain âge, c'est-à-dire, depuis son enfance jusqu'à son âge adulte. L'espace romanesque ou est cloisonné le personnage ou se déroule l'action constitue un espace révélateur, il permet de cerner le personnage et de le voir dans tout ses états d'âme (l'aspect psychologique du personnage se confectionne et se développe) construisant ainsi un portrait psychologique réel du personnage.

Le point suivant que nous allons aborder ici, est celui de la temporalité romanesque et les différents liens temporels fixer par l'auteur dans le roman. Le but étant de dévoiler à ses lecteurs la fiction littéraire à travers un temps fictif, le roman en soi accorde une grande importance au temps présent. En effet, le temps présent est dominant dans le récit. Cependant, on se retrouve face à des rappelles et à des invocations du passé qui reconnaît être cruciale dans le déroulement de l'histoire. Ce temps donne à son tour quelques éclaircissements quant aux agissements et aux actes entrepris par le personnage, suite à la succession des évènements présents dans le texte.

En ce qui concerne le moment de la narration, le roman de Yasmina Khadra adopte dans premier temps, une narration ultérieur, qui à pour nature et pour but de narrer ce qui s'est déroulé à un moment passé de l'histoire, et Dans un deuxième temps, une narration simultanée, qui procure et donne l'effet que l'histoire est entraîné de s'écrire au même moment du déroulement de l'action.

*« Le général pose son crayon sur le rebord de la table. Il devine que le chef de la Garde populaire cherche à le provoquer, aussi évite-il la confrontation. C'est lui qui avait eu l'idée*

*d'évacuer le palais. Il n'avait pas eu besoin de me convaincre, c'était aussi mon avis.» (P.50).*

*« Amira me retrouve étendu sur le canapé, le turban sur la figure. C'est une femme costarde et alerte. Elle a été l'une de mes premières gardes du corps » (P.54).*

*« On frappe à la porte. C'est Mansour Dhao qui vient se racheter. Lui le commandeur de ma Garde populaire, veillant au millimètre près sur sa dégainé martiale, le voilà qui se néglige de la tête aux pieds. Je suis triste pour lui, il fut un temps où rien n'échappait à sa vigilance ; il était au courant de tout. Mansour, avant c'était l'épée de Damoclès. » (p.73).*

Il y'a entrelacement entre deux temps parfaitement distincts où s'inscrit l'action, des actions qui se déroulent à un moment présent de l'histoire, qui permettent d'ailleurs de situer le narrateur-personnage au même moment où les événements se produisent, et le passé composé qui suggère un narrateur-personnage, se situant après les événements. En effet, l'auteur jongle entre de temps au profit de l'action, un présent qui garantit cet univers réaliste, permettant ainsi de créer l'illusion du réel dans le roman, et un temps passé qui permet à la fiction de se développer et de se maintenir tout au long du récit favorisant ainsi un temps fictionnelle où s'inscrit l'action des personnages.

Concernant les choix textuels et les techniques associées à la temporalité adoptée dans le récit par l'auteur, on retrouve en premier lieu, une vitesse narrative assez conséquente, qui illustre parfaitement des mouvements dans la narration. En effet, tout au long du récit le narrateur effectue plusieurs mouvements narratifs à l'égard de l'histoire. Durant la narration des événements, certains passages nous évoquent une interruption soudaine de l'histoire événementielle qui cède la place au discours narratif, Genette qualifie cela de « pause<sup>41</sup> » qui est abondante et fréquente dans le récit. Nous citons des exemples :

*« L'ordonnance me précède dans la salle attente. A la lumière troublante des cierges, qu'accentuent les tentures masquant les fenêtres, l'endroit m'attriste davantage. 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 de famille bat de l'aile, criblé de balles.» (P.15).*

---

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op.cit. p 133.

« L'ordonnance s'est donné un mal fou pour dépoussiérer un fauteuil et dresser une table digne de me recevoir. Il les a recouverts de draps pour camoufler leurs « blessures ». Sur un plateau récupéré je ne sais où, une assiette en porcelaine me propose un semblant de repas : du corned-beef enrobé de gelée découpé avec soin, une tranche de fromage fondu, des biscuits de soldats, des rondelles de tomate et une orange morcelée baignant dans son jus au fond d'un bol. » (P.17).

« On a nettoyé ma chambre, masqué les fenêtres avec des tentures bâchées et bricolé une sorte de veilleuse à partir d'une torche alimentée par une batterie d'automobile. Sous le canapé me servant de lit, j'ai trouvé un mince bracelet en or qui a dû appartenir à une petite fille. C'est un joli bijou finement ciselé avec une inscription calligraphiée sur le revers : Pour Khadija, mon ange et mon soleil. » (P.39).

Ces passages suggèrent une disproportion temporelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire. Le temps du récit laisse sa place au profit de temps de l'histoire, en effet, ce dernier suppose une superposition, qui marque un temps d'arrêt dans le récit, favorisant une description immobile de la part du narrateur. Dans notre cas, le narrateur personnage accentue la description de l'espace où il se trouve.

Aussi, dans les passages qui vont venir le narrateur adopte une tout autre technique narratologique lui permettant de changer de mouvement narratif.

« L'ordonnance m'invite à prendre place sur le fauteuil et se tient droit en face de moi. Sa gravité paraîtrait dérisoire dans le gâchis alentour si, sur son visage halé [...] il donnerait Sa  
vie pour moi.

- Quel est ton nom ?

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

- Mostefa, frère guide.

- Quel âge as-tu ?

- Trente-trois ans.

Trente-trois ans répété-je, attendri par sa jeunesse. J'ai eu ton âge, il y a une éternité.

- Tu es à mon service depuis quand, Mostefa ?

- Depuis treize ans, monsieur.

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

- Je remplace les absents...Je m'occupais du parc auto. » (P.17).

« J'entends une voiture arrivé [...], Abou Bakr s'approche du véhicule, Mansour derrière lui.



- *D'où sortent-ils ceux-là ?*

- *C'est la section de reconnaissance, mon général, lui répond le capitaine.*

- *Section ? Je ne vois qu'un véhicule.*

- *Les deux autres ont été traités au RPG, aucun survivant.*

- *Et le colonel Moutassim ? Lui dis-je.*

- *il est passé de l'autre côté du point 34.» (P.46).*

On notera ici, qu'il y a une concordance temporelle en parfaite synchronisation, le dialogue illustre concrètement cette concordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire. En d'autres termes le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Gérard Genette nomme celle-ci de « scène »

Etant donné la part fictionnelle du temps dans le récit, l'ordre de la narration cependant reste un point important pour l'auteur. Le narrateur opte pour une présentation des événements d'une manière désordonnée impliquant ainsi, une chronologie en désordre concernant les faits avancés. A son tour, Genette soutient que ce désordre dans la chronologie des faits est synonyme « d'anachronie<sup>42</sup> ». Ces chamboulements chronologiques selon lui, peuvent occuper simplement un rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique<sup>43</sup> Il affirme qu'il existe deux types d'anachronie : l'analepse et la prolepse, or dans notre roman il est question l'utilisation abondante de l'analepse. Exemple :

*« Misérable Ben Ali, fier de son embonpoint de maquereau endimanché et content de prostituer son pays au plus offrant. Je n'ai jamais réussi à le sentir, cette boursoufflure maniérée. J'étais chez Seif el-Islam, ce soir là. Je jouais avec mon petit-fils dans un coin du salon. Seif se tenait debout devant la télé, les bras croisés sur la poitrine, sidéré par le spectacle que lui offrait l'écran géant. Les manifestations s'intensifiaient à Tunis [...] J'étais ravi de voir Ben Ali contesté par son cheptel. Ce soir-là, c'était moi qui retenais mon fou rire pendant qu'il suppliait de sa voix flageolante son peuple de rentrer à la maison. » (P.42).*

*« Je rejoins mes fidèles au rez-de-chaussée. Le général Abou Bakr Younes Jaber, mon ministre de la défense, affiche un profil qui rappelle un drapeau en berne. Une semaine plutôt, il cognait sur la table et jurait qu'on allait retourner la situation [...]. Carte d'état-major à l'appui, il montrait les failles dans le dispositif ennemi [...]. J'ignore pourquoi,*

---

<sup>42</sup> Ibid. P 78.

<sup>43</sup> Voir l'article de Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, *La narratologie*, université du Québec à Trois-Rivières disponible en ligne sur : <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.

*malgré sa fidélité, il n'a jamais réussi à me rassurer tout à fait. Camarade de promotion à l'académie militaire de Benghazi, il était à mes coté lors du coup d'Etat de 1969.» (P.30).*

A traves ces deux extraits, on recense la présence d'analepses qui suggèrent un narrateur relatant des faits qui se sont produit à un moment antérieur au temps de l'histoire principale. Selon Genette, « celle-ci occupe dans la plupart du temps une fonction explicative, car elle permet le développement de la psychologie du personnage en invoquant des évènements de son passé qui viennent attester de son présent<sup>44</sup> ». De plus elle marque le désir de l'auteur de s'inscrire dans un contexte qui lui permettrait d'une part, de situer son roman dans un univers fictionnel et d'une autre part, garantir un effet de réel quant à l'authenticité de son histoire.

---

<sup>44</sup> Ibid.

# **Conclusion générale**

*La dernière nuit du Rais*, constitue en effet, un prolongement d'un style et d'une vision unique du monde. Un style qui confère à l'œuvre un sens, une vie ou encore une authenticité à travers la littérature. Yasmina Khadra est un écrivain connu pour son engagement à dénoncer les malheurs de son époque, donnant ainsi à la plupart de ses œuvres une dimension parfois idéologique, sociale ou bien humaine, etc. Son génie réside dans sa capacité à concilier entre deux entités à la fois si proche et si contradictoires l'une de l'autre. En effet, associer l'Histoire et littérature, vient selon lui satisfaire un désir de liberté qui lui permettrait de se défaire des anciens codes et s'inscrire dans un style nouveau où la transparence et la vision réelle du monde sont les maîtres mots. Il vise à concevoir un lien entre son œuvre et le lecteur afin, de réorienter ce dernier vers le feu de l'action (l'action des personnages dans le récit), pour le renvoyer à une réalité référentielle. Ainsi il consent à donner une grande importance à l'écriture de l'Histoire.

A travers son œuvre, l'auteur fait revivre à ses lecteurs l'histoire du dictateur Libyen déchu Mouammar Kadhafi. Il accompagne son personnage dans une ultime nuit, qui sera synonyme de lynchage et de mort. A la première personne du singulier, il tente tant bien que mal de se mettre dans la peau de ce tyran, et fait ressurgir tous les traits de sa personnalité en témoignant ainsi, d'une époque où des tyrans ont subi le même sort après le passage du mouvement révolutionnaire, dit « printemps arabe ». L'auteur propose au lecteur une émigration dans la tête d'un mégalomane, un être sans pitié qui mettrait son propre pays à feu et à cendre pour satisfaire sa soif de pouvoir.

Notre attention est portée sur l'écriture et la dimension que véhicule l'auteur par le biais de son œuvre. L'objectif poursuivi tout au long de cette étude est celui de mettre constamment en relief les jeux de la fiction et du réel, une manipulation narrative au gré de laquelle se restructure le témoignage à l'œuvre dans *La dernière nuit du Rais*. En effet, Yasmina Khadra se veut protecteur de la mémoire, une mémoire qu'il considère d'ailleurs, comme un repère essentiel dans toute vie humaine. Sans celle-ci, aucune personne ne peut avancer vers un futur, sans prendre en considération son passé tel qu'il soit. *La dernière nuit du Rais*, retrace bien le vécu d'un personnage livré à lui-même et pris au piège dans une Libye en pleine insurrection civile. L'auteur grâce à son style écriture, témoigne d'un vécu et d'une situation historique qui a bouleversé une époque toute entière.

Au fil de nos différentes lectures du roman et grâce notamment aux différentes théories appliquées à notre analyse, nous sommes arrivés aux résultats suivants. Tout d'abord, en faisant appel aux théoriciens de la pratique testimoniale notamment aux travaux de Jean-Louis Jeannelle, qui a développé quelques réflexions au tour du concept de « témoignage »,

nous sommes arrivés à donner quelques éclaircissements, qui nous ont permis d'ailleurs de cerner, et de définir l'écriture de témoignage. En effet, l'écriture de témoignage se définit comme une articulation permanente du fictionnel et du référentiel, à fusionner l'univers romanesque et l'univers réaliste. Comme nous l'avons soutenu auparavant, elle met en scène une expérience, un événement historique réel, dans un cadre spatio-temporel bien déterminé, qui renvoie inéluctablement à une référentialité historique elle aussi.

Le témoignage, peut s'opérer de deux manières différentes : la première est celle d'un témoignage direct qui suggère, un témoin présent au moment du déroulement des faits et se proclame comme observateur de ces faits. La deuxième quant à lui est celle d'un témoignage indirect, qui suggère à son tour un témoin absent engageant ainsi, un témoignage extérieur à l'histoire racontée. Dans notre cas l'auteur est un témoin extérieur puisqu'il connaît l'histoire qu'à travers les médias et les informations qu'il a pu récolter à travers sa documentation sur Kadhafi, etc. la littérature à travers les outils qu'elle met à disposition, à savoir la fiction entre autres, vient en aide pour qu'un témoignage puisse se réaliser et se faire, en lui procurant le dosage nécessaire, afin de combler les zones d'ombres qui résulte suite à un manque de preuve ou autre vis-à-vis d'un événement historique par exemple.

Ensuite, en faisant appel à l'analyse sémiologique du personnage de Philippe Hamon, nous sommes parvenues à distinguer entre les différentes catégories de personnages présentes dans le roman. Ainsi, Mouammar Kadhafi est un personnage référentiel du fait, qu'il renvoie à une personne réelle, une personne de chair et de sang, qui existe dans la vraie histoire et constitue automatiquement de ce fait, une référentialité historique. Le recours à cette catégorie de personnage dans le roman est purement idéologique. A travers cela, l'auteur veut imprégner à son texte une vraisemblance et un reflet de la réalité historique, en renvoyant au cas Libyen. En intégrant la catégorie de personnages embrayeurs dans le récit, l'auteur voulait laisser la trace de son passage dans le roman, suggérant son intrusion et son implication directe dans l'histoire et surtout de faire paraître qu'il est présent. Chaque fois qu'une référence spatiale et temporelle est identifiée est lié à un événement, il y'a l'intrusion de l'auteur qui vient garantir l'authenticité des faits relatés. Quant à la catégorie de personnages anaphoriques, leurs rôle est d'assurer la cohérence et l'organisation dans le récit.

La fonction testimoniale quant à elle, implique qu'elle intervient dans un but bien précis. En effet, l'auteur confère à son narrateur cette fonction, qui lui à son tour devient un personnage dans le récit. Il ressent ainsi, les émotions et les événements que vit son personnage en même temps que lui. C'est donc à ce moment là précisément, que le témoignage apparaît et prend forme dans le roman. En d'autres termes, le témoignage se fait

ressentir dans le récit lorsque, le narrateur exerce une fonction testimoniale. Ce que voulait Khadra en plongeant dans le passé de Kadhafi, est de voir ce qui a conduit ce personnage historique à être ce tyran sanguinaire indomptable, d'où l'exploration de certains souvenirs de son passé qui témoignent aujourd'hui de son présent à savoir par exemple, son coup d'état contre le roi Idris qui lui a permis d'accéder au pouvoir.

Enfin, notre but en abordant le rôle et l'importance du cadre spatio-temporel ainsi que la fonction testimoniale, est de voir justement quels sont les procédés littéraires mis en évidence par l'auteur, pour marquer l'authenticité recherchée et de voir à quel moment le témoignage se fait dans le roman. Le cadre spatio-temporel dans notre roman joue un rôle important. En effet, il sert d'ancrage référentiel à partir du moment, où il renvoie à un espace temps, qui existe dans le réel c'est-à-dire, en dehors du récit comme par exemple : Benghazi, syrte, Bab el Aziziya, 20 octobre 2011. Il sert à donner à l'auteur le moyen simple de produire, un effet de réel et de vraisemblance dans le roman, afin de garantir l'authenticité de son histoire.

# Bibliographie

## Ouvrage et articles de référence

Derrida Jacques, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.

Genette Gérard, *Figure III*, Le Seuil, 1972.

Genette Gérard, *Fiction et Diction*, Le Seuil, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. 1979).

Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.

Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : *Littérature*, N° 6, 1972. *Littérature*, mai 1972. PP. 86-110.

Hamburger Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986.

Jeannelle Jean-Louis, *Pour une histoire du genre testimonial*. In : *Littérature*, N°135, 2004. *Fractures, ligatures*. PP. 87-117.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, « *Le texte littéraire : non-référence, autoréférence ou référence fictionnelle ?* », *texte*, N° 1 (1982).

Milly. Jean, *Poétique des textes*, Ed Nathan Université, Paris, 1992.

Ricœur Paul, *Temps et Récit*, Tomme I, Paris, Le Seuil, 1982.

Semprun. Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

Valez Maria Juliana, *L'écriture testimoniale, Histoire (s), transmission et expérience (s) de l'intime*, Congrès de l'Association Francophone pour le savoir, Université Laval, ville de Québec, Le 15 décembre 2012.

## Mémoires consultés

Cotroneo Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théorique de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, Doctorat en étude littéraire, Québec, Canada, Université de Laval, 2013, 285 p. Disponible en ligne : <http://www.theses.ulaval.ca>.

Gélinas Laurence, *Témoigner du quotidien : les rapports antinomiques de l'écriture chez Annie Ernaux*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Lettre, Trois-Rivières, Université de Québec, Décembre 2015, 139 p. Disponible en ligne : <http://depot-e.uqtr.ca/7764>.

## **Entretiens électroniques**

Entretien de Yasmina Khadra avec Dan Burcea sur : [www.salon-litteraire.linternaute.com](http://www.salon-litteraire.linternaute.com).