UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT
DROIT D'AUTEUR

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document. Toute contrefaçon, plagiat ou reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
34 COURS LÉOPOLD — CS 25233
54052 NANCY CEDEX
WWW.UNIV-LORRAINE.FR



Thèse de doctorat

Université de Lorraine – UFR sciences humaines et sociales-Metz

CLCS (Connaissance, Langage, Communication, Sociétés)

Humanités nouvelles - Fernand- Braudel

CREM (Équipe d'accueil (EA) - 3476)

Thèse pour obtenir le grade de :

Docteur de l'université de Lorraine en

Sciences du langage

Présentée et soutenue le 18 mars 2026

Par **Nacer BOUFENAYA**

Écriture du pouvoir et subjectivité fictionnelle : enjeux discursifs, narratifs et idéologiques dans *La Dernière Nuit du Raïs de Yasmina Khadra*

M. Mustapha Krazem, Professeur des universités, Directeur de thèse.

Mme Annabelle Seoane, Maitresse de conférences, Université de lorraine, Co-directrice.

Jury :

Présidente du jury et rapporteur :

Mme. Cécile Narjoux, Professeure des universités, université Paris Cité, présidente du jury.

Rapporteur :

M. Hugues Galli, Professeur des universités, Université de Bourgogne Europe, rapporteur.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude aux membres du jury pour le temps et l'attention qu'ils ont consacrés à l'évaluation de ce travail. Mes remerciements les plus sincères s'adressent à Madame Seoane Annabelle, ma Co-directrice de thèse et Monsieur Krazem Mustapha, mon directeur de thèse, pour son accompagnement constant, sa disponibilité, la qualité de ses conseils et la rigueur de ses relectures. Son soutien indéfectible a été déterminant dans la conduite et l'aboutissement de cette recherche.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'ensemble des membres du Centre de Recherche sur les Médiations (CREM), et tout particulièrement à ses directeurs, pour la richesse des échanges, la qualité des séminaires organisés et le soutien logistique apporté tout au long de cette thèse. Mes remerciements s'adressent également à l'École doctorale, dont l'appui dans mes démarches de demande de soutien à la mobilité a grandement facilité ma participation à divers colloques et journées d'études, contribuant ainsi de manière significative à l'enrichissement de ce travail. Aussi le professionnalisme et l'engagement des équipes administratives de l'Université.

Je tiens également à remercier chaleureusement mes collègues doctorants, dont la présence, les échanges intellectuels et les moments de convivialité, tant lors des journées d'étude que dans un cadre plus informel, ont contribué à créer un environnement de travail stimulant et bienveillant tout au long de ce parcours doctoral.

Bien que l'écrit académique ne soit généralement pas l'espace le plus propice à l'expression de sentiments personnels, il me paraît important, ici, de marquer ma reconnaissance envers mon père AHMED, et ma mère FATIHA, pour sa présence indéfectible, son écoute attentive et les paroles justes qu'elle a toujours su choisir pour nourrir ma motivation.

Enfin, je tiens aussi à honorer la mémoire de ma tante ZOUBIDA, dont l'absence est un vide que rien ne comble, mais dont les valeurs, la générosité et l'exemple continuent d'éclairer et d'influencer mon parcours.

Sommaire

Introduction générale **3**

Partie I : Présentation et enjeux contextuels **12**

PARTIE II **40**

Chapitre I : le « Je » fictionnel, autobiographies et construction narrative 41

Chapitre II : points de vue et stratégies Macro textuelles 132

Partie III : Convergence des Discours et Métaphores : Entre Intentions et Interprétations **209**

Chapitre I : convergences des discours 210

Chapitre II : La métaphore, acte de création et réception de sens 251

Conclusion générale **315**

Ouvrages **321**

Revues et articles **329**

Dictionnaires **332**

Sitographie **333**

Annexes **334**

Introduction générale :

La littérature contemporaine, et plus spécifiquement la fiction, occupe une place centrale dans la réflexion sur les dynamiques sociales, politiques et culturelles. En offrant des représentations nuancées de la réalité, elle interroge les structures de pouvoir, les identités individuelles et collectives, ainsi que les tensions idéologiques qui traversent nos sociétés. Ces récits, souvent ancrés dans des événements historiques ou politiques, deviennent des outils puissants pour décrire les enjeux de pouvoir, de mémoire et de représentation. À travers eux, le lecteur est invité à interroger la réalité sous un angle nouveau, prenant en compte non seulement les faits, mais aussi leurs répercussions subjectives et culturelles.

Les récits de type autobiographique, qu'ils se présentent sous forme de témoignage, de monologue intérieur ou de réminiscences personnelles, ouvrent un espace de réflexion sur la subjectivité du narrateur. Ils permettent d'explorer les tensions entre mémoire individuelle et mémoire collective, et questionnent la manière dont les événements historiques sont vécus et réinterprétés par ceux qui les ont traversés. La problématique qui se pose ici est la suivante : comment la fiction peut-elle rendre compte de ces tensions subjectives et historiques de manière efficace et nuancée ?

Dans ce contexte, l'œuvre de Yasmina Khadra, *La Dernière Nuit du Raïs*, se distingue par sa capacité à interroger et déconstruire l'image de Mouammar Kadhafi, tout en éclairant la fin de son pouvoir autoritaire et l'effondrement intérieur de l'homme qui l'incarnait. Ce roman n'est pas simplement une narration des dernières heures du leader libyen, mais une exploration de sa subjectivité complexe et souvent contradictoire. À travers une immersion dans ses pensées, ses doutes et ses interrogations, Khadra dévoile les failles d'un personnage autrefois tout-puissant, tout en mettant en lumière les tensions idéologiques et culturelles liées à son ascension et à sa chute. La question qui émerge ici est : en quoi cette exploration intime du personnage permet-elle de réinterroger les représentations collectives du pouvoir et de l'histoire ?

La narration de Khadra, centrée sur le pronom « *je* », joue un rôle fondamental dans cette dynamique. Il ne s'agit pas seulement de donner la voix au personnage de Kadhafi, mais d'instaurer un dialogue implicite entre ce dernier et l'auteur, créant une tension entre la subjectivité du dictateur et l'analyse critique de son parcours. Cette structure narrative offre une

réflexion sur la subjectivité du pouvoir, sur la manière dont un individu se perçoit lui-même à l'aube de sa défaite, et sur la distance entre cette perception personnelle et les représentations collectives. L'une des problématiques soulevées ici est : comment le choix du pronom « *je* » influence-t-il la relation entre le narrateur et le lecteur, ainsi que la construction de la subjectivité du personnage dans le roman ?

De plus, la structure narrative du roman, non linéaire et fragmentée, reflète cette multiplicité des voix et des temporalités. À travers des flashbacks, des visions hallucinées et des réminiscences, Khadra déconstruit l'image de Kadhafi, un homme cherchant à réécrire et à réinterpréter son passé face à la fin de son pouvoir. Ce récit, qui ne suit pas un ordre chronologique strict, interroge : comment la fragmentation du temps et des points de vue contribue-t-elle à la construction de la mémoire individuelle et collective dans le récit ? Et de quelle manière ces procédés narratifs renforcent-ils la réflexion sur l'histoire et la manière dont elle est manipulée par ceux qui détiennent le pouvoir ?

L'objectif de cette analyse est de démontrer comment Khadra parvient à tisser une relation complexe entre fiction et réalité, en utilisant des procédés narratifs, énonciatifs et stylistiques qui entrelacent introspection personnelle, discours polyphonique et idéologie. À travers l'étude détaillée des mécanismes narratifs et des procédés macros-textuels, cette recherche visera à répondre aux questions suivantes : comment la structure dialogique et polyphonique du texte permet-elle de mettre en lumière la relation entre les différentes voix et perspectives sur le personnage de Kadhafi ? Comment les formes discursives et les métaphores influencent-elles la manière dont le discours persuade et construit la réflexion sur le pouvoir et la subjectivité dans un contexte post-dictatorial ?
La problématique de cette étude se déploie autour de plusieurs axes de réflexion :

1. Justifier le choix de la narration à la première personne (pronom « *je* »), en expliquant la relation Kadhafi-personnage / Khadra-auteur et la manière dont le « *je* » devient un autre, transformant le discours du narrateur.
2. Analyser la conception du point de vue et des procédés énonciatifs dans le corpus sémiotique, en démontrant comment ils servent à créer un dialogisme et une polyphonie dans le texte.

3. Étudier l'interaction des différents discours au sein du groupe narratif pour comprendre comment ils contribuent à la création du dialogisme et de la polyphonie.
4. Mettre en évidence la multiplicité des idéologies, des formules et des styles discursifs, et comment ils interagissent pour enrichir le récit.
5. Analyser comment le discours persuade à travers l'utilisation de différentes formes et de thèmes métaphoriques.

Cela conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra met en œuvre une architecture narrative complexe, mobilisant des procédés narratifs, énonciatifs et stylistiques afin de construire un univers à la fois dialogique et polyphonique, au sein duquel s'entrecroisent fiction, réalité et idéologie. Le roman, en particulier à travers l'utilisation du pronom « *je* », ne se limite pas à offrir une simple introspection du personnage de Kadhafi. Ce pronom devient un vecteur de construction d'une relation entre le personnage et l'auteur, instaurant ainsi un dialogue implicite entre deux voix celle du dictateur déchu, en quête d'une forme de rédemption ou d'autocritique, et celle de l'auteur, qui offre une distance critique et analytique sur ce même personnage. L'hypothèse ici est que ce dialogue, parfois tendu, permet de développer une relation dialogique, où la subjectivité de Kadhafi, en tant que narrateur, entre en confrontation avec la perspective extérieure de Khadra, qui intervient non seulement comme créateur de l'histoire, mais aussi comme observateur du déclin d'un pouvoir. Cette dynamique soulève une question centrale : *Comment La Dernière Nuit du Rais met-elle en scène par le biais de la narration à la première personne une subjectivité qui permet de reconfigurer les rapports entre conflit de voix, formes discursives, métaphores et idéologies ?*

En complément, l'hypothèse se fonde également sur l'idée que les procédés énonciatifs et macros-textuels du roman permettent de renforcer cette dimension dialogique. L'utilisation de flashbacks, de réminiscences et de visions hallucinées, ainsi que les variations dans les points de vue, contribuent à une narration éclatée qui multiplie les voix et les perspectives. Ce procédé introduit une fragmentation du temps et de l'espace, mais aussi de la subjectivité de Kadhafi, en offrant des moments d'introspection, de rupture avec la réalité et de confrontation à son propre passé. Ces diverses perspectives interagissent non seulement avec la perception de Kadhafi, mais aussi avec la mémoire collective et historique, remettant en question la construction des récits officiels et idéologiques. Ainsi, l'hypothèse est que cette pluralité de voix, qui déconstruit

la linéarité du récit, permet de rendre compte des tensions internes de Kadhafi et d'explorer comment les récits personnels, individuels et collectifs se croisent, se répondent, se superposent où se confrontent.

Enfin, un autre aspect essentiel de l'analyse réside dans le rôle de la métaphore, qui dépasse le simple registre stylistique pour devenir un véritable outil de construction idéologique et culturelle. Dans le roman, les métaphores ne sont pas seulement des figures de style servant à embellir le discours, mais des instruments à travers lesquels Khadra critique, dénonce et analyse les mécanismes de pouvoir, les illusions idéologiques et les constructions de l'histoire. L'hypothèse ici est que la métaphore, notamment à travers ses dimensions visuelles et symboliques, participe à une critique du pouvoir et de ses représentants, en leur attribuant des images et des représentations qui disent autant sur la fragilité du pouvoir que sur la perception que Kadhafi a de lui-même. De plus, dans un contexte post-dictatorial, les métaphores permettent de questionner les processus de mémoire et de représentation, en particulier dans le cadre de la traduction interculturelle, où ces images peuvent être perçues différemment selon les contextes culturels. L'hypothèse se base sur l'idée que ces métaphores soulèvent des défis spécifiques lors de leur traduction et interprétation, et que l'analyse de ces défis offre une compréhension plus large des enjeux idéologiques sous-jacents à la construction du récit.

Cette thèse propose d'explorer comment ces différents procédés narratifs et stylistiques, en particulier l'emploi du pronom « *je* », la pluralité des voix et l'utilisation des métaphores, permettent à Khadra de créer une œuvre complexe qui interroge non seulement le pouvoir et la mémoire, mais aussi les modalités de construction des récits historiques et idéologiques, dans un contexte où la subjectivité et la réalité sont en constante interaction et redéfinition.

Les hypothèses s'appuient également sur l'idée selon laquelle l'objectif central consiste à :

L'analyse du pronom « *je* » et les mécanismes constitutifs de l'autobiographie fictive :

Le pronom « *je* » est une porte d'entrée vers une subjectivité complexe et contradictoire, celle de Kadhafi. Nous chercherons à comprendre comment cette voix, en apparence intime, devient un miroir des tensions internes du dictateur. Plus qu'un simple outil narratif, le « *je* » questionne la nature de l'autobiographie fictive et interroge la manière dont un individu, acculé par la fin de son pouvoir, réécrit son propre récit. Cette exploration nous permettra de saisir

comment la subjectivité du narrateur influe sur la construction de l'histoire et sur la perception du lecteur : en quoi cette narration à la première personne brouille-t-elle les frontières entre l'individu et la figure publique, entre la réalité et la fiction ?

L'exploration des points de vue et des procédés macros-textuels :

À travers les procédés narratifs comme les flashbacks et les visions hallucinées, nous examinerons comment le texte fracture le temps et l'espace pour créer une polyphonie narrative. Ces ruptures dans la narration permettent de faire entendre des voix multiples et de dévoiler la diversité des perceptions de Kadhafi, mais aussi de ses relations avec l'histoire et la mémoire collective. L'enjeu ici est de comprendre comment ces procédés permettent de déconstruire une vision linéaire de l'histoire et de rendre compte de l'instabilité du narrateur face à sa propre déchéance. Comment cette fragmentation du temps et de l'espace contribue-t-elle à rendre palpable la tension entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, entre l'histoire officielle et les récits individuels ?

L'analyse de la métaphore comme outil conceptuel :

La métaphore, loin d'être un simple ornement stylistique, devient un instrument de critique et de réflexion dans ce roman. Nous interrogerons la manière dont les métaphores visuelles et symboliques sont utilisées pour représenter non seulement la chute du pouvoir de Kadhafi, mais aussi la dissolution de son identité et de son idéal. Ces images, qui traversent les frontières culturelles et idéologiques, invitent à réfléchir sur la manière dont le pouvoir est perçu, représenté et critiqué. En quoi les métaphores permettent-elles de déconstruire l'idéologie du dictateur, tout en offrant un espace de réflexion sur les processus de mémoire et de représentation dans un contexte post-dictatorial ?

Pour répondre aux questions soulevées dans cette analyse de *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, nous adopterons une approche méthodologique pluridisciplinaire, combinant des outils d'analyse littéraire, linguistique et sémiotique. Cette démarche se déploie en deux directions complémentaires : une analyse textuelle centrée sur les procédés narratifs et stylistiques, et une réflexion théorique inscrite dans un cadre plus large, prenant en compte les débats sur le dialogisme et la polyphonie. Nous intégrerons des références théoriques issues des travaux de Bakhtine, Ricœur, et Lejeune, ainsi que des approches de la linguistique narrative.

La méthodologie de recherche proposée s'inscrit dans une réflexion sur l'autobiographie fictive et le pronom « *je* » comme vecteur de subjectivité. Cette approche est enrichie par une analyse des procédés narratifs et stylistiques, avec un focus sur la polyphonie du discours, le rapport entre langage, pouvoir et idéologie, ainsi que le rôle de la métaphore. Voici une version étoffée et enrichie de cette méthodologie, intégrant des citations et des références :

1. L'autobiographie fictive et le pronom « *je* » : une dynamique de subjectivité

L'autobiographie, traditionnellement associée à une vérité personnelle et un récit de soi, se trouve remise en question dans les récits contemporains, comme l'indique Philippe Lejeune dans Le Pacte autobiographique (1975) : « *l'autobiographie… est d'abord une promesse, celle d'un rapport de l'auteur à sa propre vie qui n'est jamais totalement assuré* » (Lejeune, 1975 : 14). Dans cette perspective, l'autobiographie se déconstruit et devient un espace hybride où la réalité et la fiction se mêlent, comme en témoigne La Dernière Nuit du Raïs. Dans ce roman, le « *je* » de Kadhafi n'est pas seulement celui d'un personnage historique, mais également une construction littéraire, une subjectivité fluctuante qui navigue entre la mémoire personnelle et la fiction.

En écho aux théories d'Émile Benveniste dans Problèmes de linguistique générale (1966), où il définit le « *je* » comme un « *principe d'énonciation* » dépendant du locuteur et de l'acte de parler, on peut considérer que dans ce roman, le pronom « *je* » est instable, oscillant entre la subjectivité historique de Kadhafi et la subjectivité du narrateur Khadra. Cela permet de remettre en question les frontières de l'autobiographie et d'introduire une dynamique de distanciation critique.

Paul Ricœur, dans ses réflexions sur l'identité narrative (Temps et récit, 1983), propose que l'identité personnelle se construit par le récit. Ainsi, dans La Dernière Nuit du Raïs, le « *je* » devient un vecteur de cette identité en recomposition constante. Le pronom « *je* » permet de visualiser le processus de transformation de l'identité du personnage et de son pouvoir, tout en mettant en évidence le rôle central du récit dans cette dynamique.

2. Analyse textuelle centrée sur les procédés narratifs et stylistiques

Dans cette section, nous analyserons les stratégies narratives déployées par Khadra pour renforcer la polyphonie du récit. L'utilisation du monologue intérieur, des flashbacks et des visions hallucinées participe à une déconstruction de l'image de Kadhafi, tout en explorant les tensions entre réalité et fiction. Ces procédés révèlent l'instabilité de la subjectivité et permettent une immersion dans les dilemmes internes du personnage, comme l'exprime Mikhail Bakhtine dans La Poétique de Dostoïevski (1929) ; La polyphonie est l'organisation de plusieurs voix indépendantes qui ne sont pas simplement subordonnées à une seule voix dominante.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs,* ces voix multiples celles du narrateur, de Kadhafi et d'autres personnages s'entrelacent et se confrontent, créant une tension narrative et idéologique. L'utilisation d'une narration fragmentée, accompagnée de changements de points de vue, participe à cette polyphonie, où chaque voix porte un sens distinct et contribue à l'émergence d'une vérité complexe et plurielle.

3. La polyphonie du discours : Point de vue et procédés macros-textuels

La structure non linéaire du roman, faite de flashbacks et de visions hallucinées, contribue à cette polyphonie du discours. En employant les théories de Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie, nous examinerons comment les différents points de vue (direct, indirect, indirect libre) se superposent pour engendrer un récit riche de tensions idéologiques et émotionnelles. Comme Mikhail Bakhtine l'affirme, la polyphonie… est une multiplicité d'échos, de résonances, et de points de vue qui ne se fondent jamais en une voix homogène (Esthétique de la création verbale, 1979).

Cette multiplicité de perspectives, renforcée par la construction d'une temporalité éclatée, révèle la complexité du personnage de Kadhafi et questionne les rapports entre pouvoir, mémoire et histoire. Chaque voix, à travers des stratégies stylistiques variées, sert à mettre en lumière la fracture entre le pouvoir personnel et la déchéance historique.

4. La convergence des discours : Langage, pouvoir et idéologie

Dans ce troisième axe, nous explorerons comment Khadra utilise le langage pour interroger les rapports entre pouvoir, idéologie et individu. En mobilisant les concepts de Paul Ricœur sur la pragmatique du langage, nous examinerons comment les différents types de

discours (politique, historique, idéologique) sont intégrés dans le récit. Paul Ricœur, dans La Distinction du discours et de l'action (1977), souligne que le langage, loin d'être un simple outil de communication, est un « *instrument de pouvoir* » qui façonne la perception du monde.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, le langage devient un moyen d'analyse et de critique des mécanismes de manipulation. L'utilisation du monologue intérieur et des discours superposés permet à Khadra de révéler la manipulation du langage comme une stratégie de domination et de légitimation, tout en questionnant la résilience du discours face à l'effondrement du pouvoir.

5. La métaphore comme outil conceptuel et idéologique

La métaphore, comme l'indique Ricœur dans La Métaphore vive (1975), dépasse sa fonction décorative pour devenir un instrument de transformation conceptuelle et idéologique. Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, les métaphores ne se contentent pas de décrire la chute physique du dictateur, mais elles participent à la représentation de son effondrement idéologique et psychologique. Ces métaphores, comme le déclin de l'empire ou la décadence de l'âme, servent à la fois de critique et d'analyse de la dégradation du pouvoir et des figures de domination.

L'analyse de ces métaphores permettra de dévoiler non seulement la critique implicite des régimes autoritaires, mais aussi leur réception interculturelle et idéologique, en lien avec les processus de mémoire dans un contexte post-dictatorial.

Afin de mieux aborder notre problématique de recherche, notre thèse est organisée en trois parties principales, et plusieurs chapitres conséquents.

Dans la première partie de la thèse nous proposons une présentation approfondie du roman, à travers un résumé détaillé par chapitre, une analyse des personnages principaux et l'accueil critique du roman par les médias. Elle explore également la figure de Mouammar Kadhafi, en la mettant en contexte à la fois dans le roman et dans la réalité historique, ainsi que le parcours et les spécificités de l'auteur Yasmina Khadra. Un focus est aussi mis sur l'adaptation cinématographique et le choix narratif de Khadra, notamment l'utilisation de la première personne qui permet de pénétrer l'esprit de Kadhafi, et qui est approfondi par l'étude de la

paranoïa et de la légende autour du leader libyen. Tout en inscrivant cette réflexion dans un contexte sociopolitique libyen.

La deuxième partie se concentre sur l'étude du « *je* » dans le roman, abordant la problématique autobiographique à travers les théories de l'écriture et de l'identité. Elle examine les constantes de l'écriture autobiographique et explore des concepts psychanalytiques de Freud, en lien avec le « *moi* » et le « *je* ». Une attention particulière est portée sur la narration, la fonction du pronom personnel et les différentes conceptions dialogiques et polyphoniques, avec des références aux théories de Bakhtine et de Ducrot. L'étude du « *je* » dans cette perspective permet de comprendre les enjeux de la subjectivité et de la multiplicité des voix dans le texte.

La troisième partie se focalise sur les discours et les métaphores, deux procédés essentiels dans le texte. Elle propose une analyse de la notion de discours et de ses formes, notamment dans le cadre du discours politique et religieux, en se référant à des théories telles que celles de Philipe Lejeune et Alain Rabatel. La métaphore y est étudiée à la fois comme procédé stylistique et comme mécanisme de construction du sens, en lien avec les théories de Lakoff, &Johnson et Paul Ricoeur, ainsi que son rôle dans l'incarnation idéologique. Enfin, la thèse se penche sur la traduction de la métaphore et son implication dans la dynamique argumentée et politique du texte.

Partie I : Présentation et enjeux contextuels

1. Résumé de la dernière nuit du rais de Yasmina Khadra :

L’histoire se déroule à Syrte, durant la nuit du 19 au 20 octobre 2011. Kadhafi remémore des souvenirs d'enfance, notamment les moments passés avec son oncle dans le désert. Son oncle, un humble poète bédouin, aimait partager des instants de silence et de contemplation sous les étoiles. Il se rappelle particulièrement la pleine lune que son oncle considérait comme son étoile, symbole de guidance et de beauté immuable.

Le narrateur, Mouammar Kadhafi, observe le ciel de Syrte avec nostalgie et tristesse, constatant que la lune autrefois pleine n'est plus qu'une éraflure. Il ressent la disparition de la romance et de la tranquillité du désert, remplacées par la destruction et le chaos de la guerre. Syrte est en flammes, et l'air est saturé de fumée et de bruits de bataille.

Kadhafi, se percevant comme un guide infaillible et un phare dans la tempête, rejette tout doute et continue de croire en sa mission divine. Il se souvient de son ascension au pouvoir, animée par une colère juste et une détermination légitime, et est convaincu que les épreuves actuelles ne sont qu'un autre test qu'il surmontera. Il se considère comme un mythe vivant, destiné à triompher malgré les attaques ennemies.

Le chapitre se termine sur une note de tension. Un de ses gardes mentionne la possibilité d'une insurrection, mais Kadhafi reste résolu et refuse de douter. Un serviteur l'appelle pour le dîner, soulignant la nécessité de discrétion pour éviter les snipers. Malgré les dangers, Kadhafi demeure inflexible dans sa croyance en sa propre invincibilité.

Dans le premier chapitre, on assiste à un moment intime et dramatique de la vie de Mouammar Kadhafi, retranché dans une école désaffectée de Syrte pendant la guerre civile libyenne. La description détaillée de l’environnement évoque un sentiment de désolation et de déclin. La scène se déroule avec Mostefa, une ordonnance loyale et dévouée, dont l'interrogatoire par Kadhafi révèle à la fois la tension croissante et la paranoïa du Guide.

Kadhafi se remémore ses origines modestes et insiste sur sa capacité à vivre dans des conditions précaires, contrastant avec l'image d'un dictateur fastueux. Ce contraste sert à

Illustrer son adaptation aux circonstances difficiles et à rappeler son identification avec le peuple libyen.

L'échange entre Kadhafi et Mostefa est empreint de tensions croissantes. Kadhafi questionne l'ordonnance sur son nom, son âge et son service, puis évoque d'anciens serviteurs et les pertes récentes, démontrant ainsi un mélange de souvenirs et de méfiance.

La conversation se tourne ensuite vers la trahison et la rébellion, avec Mostefa affirmant la loyauté de sa famille et de ses connaissances envers Kadhafi. Cependant, Kadhafi, cherchant des réponses à la révolte contre lui, exprime son incrédulité et son désespoir face à la situation. La réaction de Mostefa, mêlant loyauté inconditionnelle et terreur, souligne l'impact psychologique du régime sur ses subordonnés.

Finalement, la colère et la déception de Kadhafi culminent lorsqu'il ordonne à Mostefa de partir, marquant une rupture symbolique. La scène se termine avec Kadhafi rejetant Mostefa, manifestant ainsi sa propre vulnérabilité et son isolement croissant dans les derniers jours de son règne.

Le deuxième chapitre, décrit une scène de tension et de désespoir au sein du dernier bastion de résistance du narrateur, probablement inspiré par Mouammar Kadhafi, un dirigeant en pleine déchéance. Le narrateur rejoint ses fidèles, dont le général Abou Bakr Younès Jaber, autrefois optimiste mais désormais abattu et silencieux face à l'avancée des rebelles. Les officiers désertent ou sont capturés et tués brutalement.

Kadhafi, malgré sa méfiance latente, tente de rassurer ses lieutenants, dont son fils Moutassim et Mansour Dhao, le commandeur de la Garde populaire. Mansour, épuisé et désespéré, informe Mouammar Kadhafi que l'aviation des coalisés prévoit de bombarder leur position. Le général Abou Bakr propose alors une retraite stratégique vers le Sud pour se réorganiser avec les forces de Seif el-Islam, un autre fils du narrateur.

La scène se termine avec Kadhafi, débordé par les événements et les décisions à prendre, se retirant pour se reposer en attendant de nouvelles informations. Ses hommes, en proie au doute et à la fatigue, tentent de suivre les ordres dans un contexte de chaos imminent.

Le troisième chapitre, plonge dans l'intimité d'un dirigeant, inspiré de Mouammar Kadhafi, durant les derniers jours de son régime. Retranché dans une chambre transformée en refuge, il découvre un bracelet en or, vestige d'une famille aisée autrefois habitant la maison, ce qui l'amène à réfléchir sur l'innocence perdue et les conséquences de la guerre.

Il exprime son ressentiment envers les autres dirigeants arabes, qu'il considère comme corrompus et insouciants face aux véritables besoins de leurs peuples. Il les décrit comme des figures ridicules et incompétentes, incapables de percevoir les dangers imminents.

Le narrateur (Kadhafi) se remémore un sommet de la Ligue arabe où il avait averti ses homologues du sort similaire à celui de Saddam Hussein, ce qui les avait fait rire. Il éprouve un mépris particulier pour Ben Ali, qu'il considère comme une marionnette sans charisme, dont la fuite face aux manifestations en Tunisie lui procure une certaine satisfaction. La réaction de son fils Seif el-Islam, outré par la lâcheté de Ben Ali, contraste avec l'indifférence cynique du narrateur.

À travers ces réflexions, le narrateur dénonce l'hypocrisie et l'inefficacité des dirigeants arabes, tout en révélant sa propre amertume et son désenchantement face à la situation politique.

Le chapitre quatre, présente une scène où Kadhafi, un personnage de haut rang attend avec une grande anxiété le retour de son fils Moutassim. À l'arrivée d'un véhicule endommagé et de soldats blessés, Mouammar Kadhafi apprend que Moutassim a été impliqué dans un affrontement avec des rebelles. Le chauffeur du véhicule, gravement blessé, relate les événements tragiques qui ont conduit à la mort de certains soldats et à la blessure de Moutassim. Bien que Kadhafi reproche au chauffeur d'avoir compromis leur position, celui-ci est immédiatement évacué vers l'infirmerie.

Pendant ce temps, Mouammar et ses collaborateurs discutent de la situation critique dans laquelle ils se trouvent. Ils débattent des décisions stratégiques antérieures et des actions futures.

Le chapitre Cinque, présente une intensité avec des descriptions poignantes et des moments de réflexion introspective. La complexité du personnage principal transparaît à travers

ses interactions avec Amira et ses souvenirs de Faten. Sa vulnérabilité et ses contradictions enrichissent le récit, le rendant captivant.

La relation entre le personnage principal Kadhafi et Amira est intrigante, marquée par la fidélité, le respect et peut-être une pointe de nostalgie. On perçoit une histoire riche et une connexion profonde, forgée par les épreuves.

Les souvenirs de Faten apportent une dimension tragique au personnage principal, révélant à quel point cette expérience a influencé sa vie et sa perception des relations avec les femmes. Sa quête de pouvoir et de contrôle semble être une tentative de surmonter cette blessure émotionnelle profonde.

Le contraste entre la puissance politique du personnage et sa fragilité émotionnelle est saisissant, créant une tension narrative captivante.

Le chapitre six, plonge dans le paysage désertique du Fezzan, où le Kadhafi observe une tache noire approcher au loin, révélée finalement comme étant la tente de son oncle. À l'intérieur, il est confronté à des scènes étranges et inquiétantes, notamment un cadre vide oscillant au bout d'une corde, suscitant en lui un profond sentiment de peur.

Le récit bascule alors dans un rêve récurrent du narrateur, le transportant dans une école coranique de son enfance, dirigée par un cheikh sévère. De manière énigmatique, Vincent Van Gogh, déguisé en cheikh, fait une apparition dans ce rêve, évoquant des souvenirs douloureux de la falaqa, un châtiment corporel. Ce rêve récurrent trouble profondément le narrateur, particulièrement depuis qu'il a cessé de consommer de l'héroïne.

Le narrateur exprime son intérêt pour Van Gogh, un intérêt remontant à son adolescence lorsqu'il a découvert un autoportrait du peintre. Malgré ses réserves envers les artistes contemporains, Van Gogh continue de le fasciner, bien qu'il ne comprenne pas entièrement pourquoi. Les interactions du narrateur avec Van Gogh dans ses rêves semblent influencer ses décisions politiques, notamment lors du coup d'État en Libye.

Le chapitre sept, Mansour Dhao, autrefois un fidèle allié du narrateur, se présente à sa porte dans un état de déchéance physique et morale. Autrefois craint et respecté en tant que

commandeur de la Garde populaire, il apparaît maintenant négligé et affaibli, semblant souffrir de négligence médicale. Mouammar Kadhafi, également connu sous le nom de Raïs, est attristé par le déclin de son bras droit. Ils entament une discussion tendue où Mansour exprime des remords pour ses actions passées et ses erreurs de jugement. Le narrateur, se sentant trahi par les critiques de Mansour, se trouve confronté à une remise en question de ses propres actions et décisions. Mansour soulève des questions sur les motivations et les conséquences des actions du narrateur, notamment en ce qui concerne la rébellion croissante contre son autorité. La conversation se conclut par Kadhafi ordonnant à Mansour de partir, et lorsqu'il reprend conscience après un moment de confusion, Mansour a déjà quitté les lieux.

Chapitre huit, marqué par le tumulte émotionnel du personnage principal (Kadhafi), qui parcourt sa chambre avec une rage bouillonnante, alimentée par ce qu'il perçoit comme la trahison de Mansour. Il se voit comme le sauveur indispensable de la Libye, se comparant à des animaux féroces pour illustrer sa force et son importance. Sa paranoïa envers ceux qui pourraient contester son autorité est manifeste, affirmant qu'il réprime fermement toute opposition. Rejetant les conseils et les critiques des autres, il affirme ne prêter attention qu'à sa propre voix intérieure, qu'il considère comme divine. À travers des flashbacks, ses origines sont explorées, révélant une enfance marquée par la perte de son père et le rejet familial, alimentant son désir de pouvoir et de reconnaissance. Malgré ses luttes intérieures, il reste convaincu de sa destinée à devenir une figure légendaire et à laisser une marque indélébile dans l'histoire de la Libye.

Le chapitre neuf, Abou Bakr est informé de l'arrivée d'un convoi comprenant douze véhicules et une cinquantaine de soldats bien équipés. Il se réjouit également de retrouver le lieutenant-colonel Trid, un officier qu'il admire pour ses compétences et sa bravoure. Trid présente un plan pour contrer les forces rebelles, proposant soit une percée vers l'est, soit un repli tactique vers le sud. Malgré les objections, Abou Bakr décide d'opter pour le repli vers le sud, convaincu que c'est la volonté divine qui guide ses décisions.

Plus tard, Trid présente un prisonnier, le capitaine Jaroud, ancien aide de camp du général Younès. Jaroud relate comment Younès a été trahi, accusé de trahison et exécuté par les rebelles islamistes. Abou Bakr reste sceptique quant à la version de Jaroud, mais celui-ci implore de réintégrer les rangs d'Abou Bakr. Malgré ses supplications, Abou Bakr ordonne à

ses hommes d'emmener Jaroud vers une destination inconnue, tandis qu'il retourne dans sa chambre pour méditer sur les événements.

Chapitre dix, nous plonge dans l'introspection et les tourments de Kadhafi, ce dernier, alors qu'il fait face à des défis personnels et professionnels. Il est perturbé par le terme « bâtard » qui résonne dans son esprit et le hante, évoquant une histoire sombre et complexe liée à sa promotion au grade de capitaine et à une convocation au quartier général. Lors de cette convocation, il se retrouve en confrontation avec le commandant Jalal Snoussi, qui l'accuse de discours réactionnaires et de conspiration. Cette confrontation tendue révèle des tensions sous-jacentes et une rivalité entre les deux hommes.

Par la suite, Mouammar confronte son oncle au sujet de son père et de ses origines, déclenchant ainsi une série de révélations et de remises en question sur son identité et son héritage. Le chapitre se clôt sur une note de défi et d'acceptation de soi, Mouammar affirmant sa propre identité et sa légitimité, indépendamment de ses origines présumées.

Chapitre onze, dépeint une scène intense de bombardement sur le District 2, où Kadhafi se trouve. Alors qu'il lit le Coran, des missiles commencent à tomber, causant d'importantes destructions. Excité par la curiosité, le narrateur se rend sur la terrasse pour observer le bombardement, mais est déçu par le manque de grandeur et de courage de sa ville face à l'attaque.

Il se remémore un bombardement antérieur sur Bagdad, où il était fasciné par la férocité et la bravoure des habitants face à l'invasion. En comparaison, il trouve que Syrte est un gâchis et une déception, où même les dieux semblent avoir abandonné la ville.

Malgré les supplications de ses compagnons, le narrateur refuse de se mettre à l'abri, affirmant sa détermination à rester et à se battre pour sa ville, même au péril de sa vie. Il exprime son mépris envers les ennemis et sa résolution à mourir en martyr pour sa cause.

La scène se termine par Kadhafi défiant ouvertement ses ennemis, criant sa colère et sa volonté de se tenir debout jusqu'au bout, même face à la mort imminente.

Chapitre douze, présente une forme d'introspection ou un rêve éveillé du personnage principal, Mouammar, qui se retrouve dans une grotte obscure où il est confronté à une présence mystérieuse qui lui parle. Cette voix se révèle être celle de Saddam Hussein, dépeint comme un misérable en haillons, traînant une corde au cou. Ils engagent alors une discussion sur le pouvoir, la peur et le destin.

Après cet épisode, Mouammar se réveille dans sa chambre, entouré de ses protagonistes, confronté à la réalité de la guerre qui fait rage à l'extérieur. Il est confronté à des décisions difficiles concernant ses propres fils et ses hommes, tout en réfléchissant à la perte de ses proches et à la lourdeur de son propre fardeau en tant que leader.

Le chapitre se conclut de manière violente avec un soldat de son entourage qui perd la raison et attaque ses camarades avant de se suicider, soulignant ainsi le chaos et la tension qui règnent dans cette situation de conflit.

Chapitre treize, décrit les pensées intimes de Kadhafi, alors qu'il fait face à une situation de crise. Il ordonne l'évacuation d'un district et cherche ensuite du réconfort dans sa chambre, mais se trouve tourmenté par ses propres pensées.

Le protagoniste réfléchit sur sa solitude et son isolement, exprimant son malaise face à son rôle de leader et à la pression constante qui pèse sur lui. Il médite sur la complexité de la vie, sur les attentes des autres à son égard et sur sa propre perception de lui-même.

Il partage des anecdotes sur son passé et engage une discussion avec un lieutenant-colonel qui semble être un confident de confiance. Ensemble, ils explorent des questions existentielles et philosophiques, tout en réfléchissant sur le passé et l'avenir du pays.

La fin du chapitre marqué par une note de tension alors que le protagoniste est interrompu par un événement imminent, laissant présager un moment crucial dans l'intrigue.

Chapitre quatorze, l'action se déroule dans un contexte de tumulte et de précipitation. Les soldats s'affairent, les officiers crient des ordres, et le narrateur, qui semble être une figure d'autorité, cherche à maintenir le contrôle malgré la confusion ambiante. Un jeune officier informe le narrateur de la nécessité de partir immédiatement, puis le convoi se met en marche.

Pendant le trajet en convoi, Kadhafi médite sur son passé et sur l'évolution de la situation en Libye. Il se remémore ses accomplissements passés, mais aussi ses frustrations actuelles face à la trahison du peuple et au désordre qui règne désormais. Il exprime son sentiment d'abandon et de trahison, se comparant à un dieu déchu dont la création se retourne contre lui.

Mouammar évoque également son passé à Syrte, où il avait mené sa révolution et entrepris de grands projets de développement. Il exprime des sentiments complexes envers sa patrie, oscillant entre la fierté de ses réalisations passées et l'amertume face à la situation actuelle.

Enfin, le chapitre se conclut sur une note de désillusion et de résignation, le narrateur se sentant impuissant face à la tournure des événements et à la trahison de ceux qu'il avait crus être ses soutiens.

Chapitre quinze, au cœur d'une atmosphère de chaos et de violence. Abou Bakr, accompagné d'une escorte, traverse une ville dévastée par les ravages de la guerre civile. Alors qu'ils tentent de s'échapper de la ville, leur convoi est attaqué par des rebelles. Une série d'événements chaotiques survient, comprenant des barrages routiers, des explosions et des escarmouches avec les forces rebelles. Malgré les efforts pour maintenir l'ordre et s'échapper, la situation devient de plus en plus désespérée.

Finalement, Abou Bakr et ses hommes se retrouvent encerclés dans une villa sous un feu intense. Son fils Moutassim organise une tentative désespérée pour trouver une issue, mais est capturé par les rebelles. Confronté à la perte de son fils et à la mort imminente, Abou Bakr se retrouve dans un état de résignation et de désespoir, finissant par abandonner l'idée de résistance et s'enfuir seul à travers les champs, laissant derrière lui les horreurs de la guerre.

Chapitre seize, Mouammar Kadhafi se retrouve dans une situation désespérée, caché dans une canalisation, épuisé et traqué. Il ressent une profonde honte d'avoir été contraint à la fuite et lutte avec ses émotions alors qu'il prend conscience de l'ampleur de sa déchéance. Les souvenirs de sa grandeur passée et de ses illusions de puissance le tourmentent, mais il est confronté à la réalité brutale de sa situation actuelle. Capturé par ses ennemis, il est soumis à un lynchage public brutal, subissant les affronts et les humiliations de ceux qui le poursuivaient autrefois avec crainte et respect. Malgré tout, Kadhafi conserve une certaine dignité dans sa

défaite imminente, se préparant à accepter son sort en martyr pour sa cause et son peuple. Avant de succomber, il se remémore les sages paroles de sa mère, l'exhortant à écouter la raison plutôt que ses démons intérieurs, une réflexion poignante sur son chemin vers la destruction.

Enfin, « ***La Dernière Nuit du Raïs*** » de Yasmina Khadra, est le récit de la chute de Mouammar Kadhafi nous plonge dans les dernières heures d'un homme autrefois tout-puissant, désormais traqué et caché dans une école abandonnée. À travers une série de flashbacks, nous découvrons les aspirations et les déceptions d'un jeune ambitieux devenu tyran déchu. Malgré son arrogance initiale, le portrait qui se dessine révèle une humanité complexe et une capacité d'adaptation surprenante. Kadhafi, conscient de sa fin imminente, cherche à préserver son héritage, aspirant à être reconnu comme un libérateur tel que Mao Zedong ou Gamal Abdel Nasser. Dans ses derniers moments, il oscille entre l'indignation face à la trahison et l'acceptation de son sort, tout en conservant une foi inébranlable en sa destinée. Finalement, sa mort tragique marque la fin d'une ère et ouvre la voie à de nouveaux chapitres de l'histoire libyenne.

Remarque :

Le roman a réussi à toucher le calvaire de Kadhafi en homme vaincu, poursuivi, qui a perdu le pouvoir absolu et sur le point de perdre la vie. Un tyran qui blâme tout le monde et se voit en proie à la trahison ou victime de destin trompeur, mais il ne peut être comparé à aucun des romans célèbres qui traitaient de la personnalité du dictateur. L'écrivain qui excellait à formuler les souvenirs du colonel, manquait d'attention au lieu, à ses détails et à ses êtres humains. Il a donc perdu l'occasion pour sa narration de dépeindre l'impact de quatre décennies de règne de Kadhafi sur son pays et son peuple.

Le roman évolue également dans un espace narratif harmonieux. Le narrateur y glisse entre l'existence et la non-existence, l'imaginaire et la réalité, le passé et le présent, avec la grâce du vent et la légèreté d'un magicien, il annonce en même temps, à voix, la subtilité, et la ruse qu'il désavoue, avec une impartialité éblouissante. Il procède dans un monde narratif coulant dans un langage d'esthétique artistique, et dans des phrases courtes qui adhèrent à des faits événementiels, Transparent et simple. Yasmina Khadra dominait le style de dialogue qui était réparti sur la plupart des joints de narration et sa géographie, et utilisait également le pronom de l'orateur, ce qui le faisait approcher des confessions, des réflexions et des impressions personnelles. Parfois le flashback la technique flotte à la surface pour briser le péché du temps

Dans un langage peu impressionnant qui semble direct afin de s'harmoniser avec la culture de la réalité momentanée, ce qui nous incite à la reconnaissance de l'ingéniosité de l'écrivain en délivrant son message au lecteur d'une manière moderniste imaginative, entendant jouer l'illusion.

2. Les personnages principaux du roman :

Dans ce roman la dernière nuit du raïs de Yasmina Khadra nous retrouvons Mouammar Kadhafi ou le frère guide comme personnage principal, il est important de signaler qu'à travers notre lecture et analyse de ce roman nous avons constaté que la majorité des personnages sont issu du monde réel.

Mouammar Kadhafi : le héros de cet ouvrage et ex-président de la Libye, tué le 20 octobre 2011à Syrte.

Le colonel Moutassim et Seif el-islam les deux fils de Kadhafi : *« C'est mon fils Moutassim responsable de la défense de Syrte »* (Khadra, 2015 : 15). *« Mon bras fils Seif el-islam s'il était à mes côtés il me vengerait de ces mines défaites »* (Khadra, 2015 : 31).

Aussi nous trouvons plusieurs responsables et ministres de Kadhafi comme ; le général **Abou Bakr Younès** un des dirigeants de Kadhafi et ex-ministre de la Défense de la Lybie sous le règne du frère-guide. Les ministres **Moussa Koussa et Abdurrahmane Shalgham** : *« Beaucoup de mes ministres se sont livrés. Moussa Koussa, que j'ai hissé à la tête du ministère des Affaires étrangères, à demander l'asile politique aux anglais et Abderrahmane Shalgham mon porte-étendard, est devenu mon traître assermenté, émissaire à l'ONU, mandaté par les félons il est mercenaire… »* (Khadra, 2015 : 29).

Le chef de la garde populaire, **Mansour Daho** : *« Mansour Daho arrive dans un état déplorable. Débraillé, la barbe sauvage les cheveux embroussaillés, il peine à tenir debout »* (Khadra, 2015 : 30). Aussi l'un des préférés de Kadhafi **le lieutenant-colonel Trid** : *« Le lieutenant-colonel prends la place sur la chaise en face de moi. La fatigue lui froisse les traits, cependant, il garde l'œil vif »* (Khadra, 2015 : 135).

D'autres personnages réels emblématiques ont marqué leur présence dans ce roman notamment **Saddam Hussein** ex-président de l'Irak pendu devant le monde entier le 20 décembre 2006. Aussi **Ben Ali** ex-président de la Tunisie qui était dans l'obligation d'abandonner sa présidence mi-janvier 2011 à cause de la récolte de son peuple ;

« Au dernier sommet de la Ligue, tandis qu'il se cachait derrière leur sourire condescendant, je les avais avertis : ce qui était arrivé à Saddam Hussein les menaçait eux aussi. Tous avaient ricané sous cape. Et Ben Ali, mon Dieu !... Cette chiffe molle en costard de caïd qui est roulé des mécaniques au milieu de ses sbires et qui s'écrasait comme une crêpe devant le dernier des émissaires venus d'occident ! » (Khadra, 2015 : 39-39).

Le peintre néerlandais **Van Gogh** fait partie des personnages emblématique dans l'histoire du roman. Il apparaît au tyran libyen chaque fois qu'il s'apprête à franchir une étape importante dans son histoire depuis son coup d'État militaire en 1969, et Van Gogh est resté présent dans l'esprit de Kadhafi alors qu'il prenait Chaque décision tout au long de son règne. Cela a amené Kadhafi à se demander si son célèbre livre, qui portait le titre « *The Green* », « *le livre vert* » 1975 ainsi que la couleur du drapeau vert libyen, les avaient choisis parmi la couleur du manteau vert de Van Gogh.

En ce qui concerne les personnages secondaires nous trouvons : **Amira** la garde du corps de Kadhafi, **Mostefa**, **le capitaine Jaroud**, **le commandant Jalal Senoussi** ainsi que **Bassem Tanout** le poète. Plusieurs personnes connues du monde entier ont été cités dans le roman à travers la voie de Kadhafi : *« Au Chili, on regrette Pinochet, en Espagne, Franco, En Irak, Saddam, En Chine, Mao, comme on regrette Moubarak en Égypte et Gengis Khan en Mongolie. »* (Khadra, 2015 : 16).

3. Qui est Mouammar Kadhafi :

Kadhafi est né en 1942 dans la région de Syrte et a fait ses études dans une école à Sebha dans le sud du pays, puis il a déménagé de là pour étudier à l'Université de Benghazi, mais il n'a pas terminé ses études universitaires car il a rejoint l'armée. Pendant sa jeunesse, il admirait le dirigeant égyptien Gamal Abdel Nasser et sa vision des questions nationales. Kadhafi a participé aux manifestations qui ont balayé les pays arabes pour protester contre l'attaque contre l'Égypte après la nationalisation du canal en 1956.

Il a commencé à élaborer le plan du coup d'État contre la monarchie alors qu'il était étudiant au Collège militaire, et il a reçu une formation militaire supplémentaire avant de retourner dans la ville libyenne de Benghazi, où il a mené le coup d'État militaire le 1er septembre 1969. Kadhafi a exposé sa philosophie politique dans les années 70 dans son livre dit *Livre vert*, qu'il considérait comme une troisième voie, « *ni socialiste ni capitaliste* ».

Et il a soulevé la colère des États-Unis et de la Grande-Bretagne lorsqu'il a expulsé leurs forces qui étaient présentes en Libye et les nations du pétrole investi par des sociétés étrangères. Bien qu'il ait gouverné le pays par le régime militaire, en 1977, il a introduit un système qu'il a appelé « *la Jamahiriya* » ou « *l'État des masses* », ce qui signifie que le pouvoir est placé entre les mains de milliers de comités populaires, et il a bénéficié de la richesse pétrolière pour améliorer la situation sociale. Mais son règne traitait extrêmement durement toute forme d'opposition.

Durant son long règne, Kadhafi a été soumis à de nombreuses crises, et il est entré dans de nombreux conflits, que ce soit avec les pays arabes ou avec l'Occident, et a commencé sa vie politique en dirigeant radicalement et révolutionnairement, mais avec le temps il s'est rapproché de ses anciens adversaires, notamment avec les pays occidentaux qui étaient devenus au fil des années Ce dernier est l'un des partenaires commerciaux et sécuritaires les plus importants du régime libyen.Il est à noter qu'une énorme vague du peuple libyen s'est levée depuis le mardi 15 février 2011 après JC (la révolution du 17 février) dans le cadre de la vague de protestations dont les pays arabes ont été témoins récemment et qui sont toujours en cours pour renverser son régime contre laquelle Kadhafi a utilisé des mercenaires africains rémunérés, similaires à En utilisant des avions et de l'artillerie pour le réprimer.

Dans les années 1980, le régime de Mouammar Kadhafi se caractérise par une radicalisation de sa politique étrangère et une implication accrue dans plusieurs conflits régionaux, notamment en Afrique. Il soutient divers mouvements révolutionnaires et groupes

armés, ce qui contribue à accentuer son isolement sur la scène internationale. Cette période est également marquée par de fortes tensions avec les États-Unis, culminant avec les frappes aériennes américaines sur Tripoli et Benghazi en 1986, en représailles à des accusations de soutien au terrorisme.

Par ailleurs, l'affaire de l'attentat d'attentat de Lockerbie en Lockerbie constitue un tournant majeur dans les relations entre la Libye et l'Occident. Accusé d'implication, le régime libyen fait face à des sanctions internationales sévères imposées par l'Organisation des Nations unies, ce qui affecte durablement son économie et son image diplomatique.

Cependant, à partir des années 2000, Kadhafi amorce un rapprochement progressif avec les puissances occidentales. Il accepte notamment de reconnaître la responsabilité de la Libye dans certaines affaires terroristes et annonce l'abandon de ses programmes d'armes de destruction massive. Ce repositionnement stratégique lui permet de réintégrer progressivement la communauté internationale et de nouer de nouveaux partenariats économiques et sécuritaires, notamment avec l'Europe.

Sur le plan intérieur, malgré certains progrès en matière d'éducation, de santé et de redistribution des richesses pétrolières, le régime demeure autoritaire, marqué par un contrôle étroit des libertés publiques, l'absence d'institutions démocratiques solides et une personnalisation du pouvoir autour de la figure de Kadhafi.

Enfin, le mouvement de contestation populaire qui débute en février 2011, dans le sillage des soulèvements arabes, conduit à une guerre civile opposant les forces loyales au régime et les insurgés. L'intervention militaire d'une coalition internationale, sous mandat de l'Organisation des Nations unies, accélère la chute du régime. Mouammar Kadhafi est finalement capturé puis tué le 20 octobre 2011 près de Syrte, mettant fin à plus de quatre décennies de pouvoir.

La disparition de Kadhafi ouvre une période d'instabilité durable en Libye, caractérisée par des divisions politiques, des conflits armés internes et des difficultés à construire un État unifié, révélant ainsi les fragilités structurelles laissées par son régime.

4. L'accueil du roman par les médias :

À la suite de l'essor du roman la dernière nuit du raïs de Yasmina Khadra en 2015, le romancier algérien a été invité à plusieurs plateaux médiatiques pour donner suite à l'intérêt que porte son ouvrage et son actualité littéraire.

Le 6 septembre 2015 le journaliste français Bernard lehut l'ors de son interview sur RTL radio avec Yasmina Khadra affirme qu'il est certain que Khadra doit certainement ressembler à Kadhafi par le biais de mégalomanie pour se lancer dans une telle prouesse littéraire.

De son côté la chaine France 24, le 22 septembre 2015 le recoie pour sa nouvelle l'émission « à la fiche » et le qualifie d'écrivain algérien le plus lu dans le monde et l'écrivain qui marqué la rentrée littéraire par son livre audacieux.

Dans le monde arabe le roman a suscité des réactions mitigées. Selon le journal « alddustour » jordanien le 03 mars 2017, L'écrivain et journaliste syrien, Robin Yassin Kassab, a déclaré que le roman utilisait des éléments comiques pour dépeindre le personnage fictif, soulignant que la personnalité de Kadhafi est colorée et nous aide à en faire un personnage fictif.

Quant à l'écrivain et traducteur André Nafiss sahley Émirati, il reprochait à Yasmina Khadra d'utiliser un style bourré de clichés, allant jusqu'à affirmer que l'écrivain algérien d'expression française n'avait pas exploité l'hypothèse de base pour nous produire quelque chose de superficiel qui n'est rien plus qu'une fable mentale.

Peut-être un aspect qui a été négligé par la critique littéraire est que le vrai Kadhafi a été le premier à créer une image de lui-même basée sur des clichés. Une image qu'il répétait inlassablement sur lui-même et sur les autres. Kadhafi a construit une tente bédouine à Rome et dans d'autres capitales européennes et s'est entouré de belles gardes du corps féminines. Par conséquent, toute personne qui veut confondre son vrai soi avec son image inventée ne peut que faire la même chose.

La confusion entre le vrai Kadhafi et le légendaire Kadhafi, et Kadhafi en tant que héros du roman est ce qui constitue la racine de la dispute dans ce roman, ce qui le rend plus intéressant et passionnant, et plus convaincant pour le lecteur qui peut déterminer sa propre position après avoir terminé la lecture du roman.

5. Présentation de Yasmina Khadra :

Avant de devenir Yasmina Khadra en (1955), le romancier algérien qui écrivait en français s'appelait Mohammed Moulssehoul, il a pris le nom de sa femme comme nom littéraire car lorsqu'il a commencé sa vie d'écrivain comme officier dans l'armée algérienne. Il a servi dans l'une des périodes les plus difficiles d'affrontement des groupes terroristes au début des années 90, où il a été commandant des forces spéciales stationnées à la frontière algéro-marocaine, et dans l'état d'Oran dans le cadre du déploiement militaire contre les fondamentalistes islamistes. Par la suite on apprend qu'il a fait trois dépressions nerveuses et a survécu à deux embuscades qui l'ont presque mené à la mort. Il était alors impossible pour Yasmina Khadra de signer ses romans sous son vrai nom jusqu'à ce qu'il décide de le révéler et prendre sa retraite après 25 ans de service, il se met à écrire officiellement et décide de s'installer enfin en France.

Selon Algérie presse service (APS 2020), Yasmina Khadra a affirmé la naissance de la famille Moulshoul qui vit dans la région de Saoura à l'ouest algérien depuis le 13ème siècle, l'enfance de son père qui travaillait dans des mines de charbon, aussi sa relation fusionnelle avec sa mère, et sa rencontre avec sa femme l'adolescente maigre qui est devenue son inspiration, sa lectrice, sa compagne d'armes et son ange gardien.

Son rêve depuis son enfance était de devenir poète écrivant dans la langue d'Al-Mustanabbî (poète arabe), puisqu'il suivait ses études en langue arabe. Son rêve d'enfant a changé suite à la découverte, le livre « *L'Étranger* » d'Albert Camus grâce à son professeur, un livre qui lui a permis de reconnaître la difficulté des êtres.

Yasmina Khadra constitue sans aucun doute un cas à part par son style d'écriture dans la littérature algérienne francophone et arabophone. La plupart de ses romans ont été connu dans le monde occidental et ont été traduits et publiés dans plus de 50 pays. Un certain nombre

de ses écrits ont été transformer en travaux cinématographiques comme : *Morituri*, *Ce que le jour doit à la nuit, L'attaque* et *Les hirondelles de Kaboul* qui étaient mieux connues et vendues.

La particularité de la situation que publie l'écrivain algérien tient à plus d'un aspect, et ce que l'on peut dire qu'elle ne résulte pas d'une forme fondamentale ou exclusive de sa qualité littéraire ou de sa nouveauté, sans que cela implique une sous-estimation de lui ou une sous-estimation de sa valeur, ainsi que sa biographie et son expérience militaire particulière ainsi que sa notoriété à une époque sanglante de l'Algérie étaient en tête de l'actualité dans le monde. On voit donc, par exemple, qu'il n'a pas écrit que sur le seul événement algérien, mais également aller au-delà pour traiter d'autres événements comme l'Irak dans les sirènes de Baghdâd, et l'Afghanistan dans les hirondelles de Kaboul précédemment citées. Comme ainsi le personnage de Mouammar Kadhafi dans son roman La dernière nuit du raïs, où il raconte les détails du dernier jour de la vie du tyran libyen, selon qui il est resté jusqu'au dernier moment à ne pas croire ce que se passait autour de lui.

Aussi, Yasmina Khadra a une personnalité provocatrice qui soulève des débats autour de lui, et on ne sait pas si cela est dû à son éducation militaire ou à son ego. Il ne manque pas une occasion sans se présenter comme l'écrivain algérien qui a ouvert les portes de l'internationalisme à la littérature algérienne, niant ainsi la primauté des grands écrivains qui l'ont précédé ; comme, Kateb Yassin, Mouloud Feraoun, Assia Djebar, et d'autres. Comme il a déjà affirmé dans l'une de ses interviews : « Yasmina Khadra est un écrivain qui résonne dans le monde d'aujourd'hui, plus que Naguib Mahfouz, le lauréat du prix Nobel », en rajoutant qu'il est le plus grand écrivain vivant au monde en termes de production dans tous les arts le théâtre, le cinéma, l'opéra, la chorégraphie et le théâtre radio, et cela les algériens ne le savent pas...

Cette brève présentation n'a pas pour objectif de poursuivre Yasmina Khadra pour son comportement qui n'affectera en rien sa réalisation littéraire, il possède une capacité exceptionnelle de narration intéressante et de confiance dans l'événementiel dans les systèmes de comptes et d'histoires, ce qui a fait de lui un écrivain largement lu et populaire. Très apprécié par son large public, l'écrivain algérien Yasmina Khadra fructifie dans les deux scènes, arabe et internationale.

6. Bibliographie de Yasmina Khadra :

Yasmina Khadra est l'auteur de ;

- ***« Le dingue au bistouri » (1990).***
- ***« Morituri » (1997).***
- ***« L'automne des chimères » (1998).***
- ***« Les agneaux du seigneur » (1998).***
- ***« A quoi rêvent les loups » (1990).***
- ***« L'écrivain » (2001).***
- ***« L'imposture des mots » (2002).***
- ***« Les hirondelles de Kaboul » (2002).***
- ***« L'attentat » (2005).***
- ***« Les sirènes de Bagdad » (2006).***
- ***« Ce que le jour doit à la nuit » (2008).***
- ***« La longue nuit d'un repenti » (2010).***
- ***« L'équation africaine » (2011).***
- ***« Les chants cannibales » (2012).***
- ***« Qu'attendent les singes » (2013).***
- ***« La dernière nuit du raïs » (2015).***
- ***« Dieu n'habite pas La Havane » (2016).***
- ***« Le sel de tous les oublis » (2020).***
- ***« Pour l'amour d'Elena » (2021).***
- ***« Les vertueux » (2022).***

7. Adaptation cinématographique :

- ***Morituri réalisé par Okasha Toyta en 2007.***
- ***Ce que le jour doit à la nuit réalisée par Alexandre Arcady en 2012***
- ***L'attentat réalisé par Ziad Doueiri en 2012***
- ***Les hirondelles de Kaboul réalisé par Zabou Breitman en 2019***

8. Le choix de la narration à la première personne de Khadra, ce qui permet de se glisser sous la peau de Kadhafi.

Le roman est comme une « *tragédie* » classique, car la règle des trois unités ; le temps, le lieu et le mouvement sont pleinement respectés. Tous les événements se déroulent à Syrte dans la nuit du 19 au 20 octobre 2011. Kadhafi est au bord de la destruction... aux mains de son propre peuple. Le livre n'est pas une enquête sur la fin d'un homme qui a dirigé la Libye pendant 42 ans après un coup d'État qu'il a planifié à l'âge de vingt-sept ans, mais tout semble réel.

Ce dispositif narratif peut être interprété comme une stratégie d'écriture visant à interroger les rapports entre fiction, subjectivité et vérité historique. En effet, l'emploi du « *je* » ne se limite pas à une simple identification au personnage, mais fonctionne comme un outil heuristique permettant d'explorer les formes de rationalisation du pouvoir autoritaire. Le discours intérieur de Kadhafi devient un espace où se dévoilent les mécanismes de légitimation de soi, les distorsions du réel et les logiques d'auto-justification propres aux figures tyranniques.

Dans cette perspective, la narration à la première personne ne produit pas seulement un effet de réel, elle participe à une reconfiguration critique de l'histoire, en donnant accès à une vérité subjective qui complète, voire trouble, la vérité factuelle. Ainsi, le roman s'inscrit dans une démarche qui consiste à penser la chute du dictateur non comme un simple événement historique, mais comme une expérience discursive et psychique, révélatrice des tensions entre pouvoir, langage et conscience.

8.1. La paranoïa de Kadhafi :

Ce qui renforcera la crédibilité de cette voix en lui, et donc sa paranoïa précoce, c'est sa capacité à poursuivre ses études contrairement à tous les membres de sa famille. Avec le succès du coup d'État qui le mènera au pouvoir, cette folie se transformera bientôt en sadisme et en brutalité, justifiée selon lui par son étoile brillante et son rôle de sauveur en attente. Ainsi, il commencera son règne en se vengeant de la fille qu'il aimait enfant et du refus de son père de l'épouser en tuant ce dernier et en kidnappant et violant sa fille pendant des semaines.

Le sadisme ne s'arrêtera pas là, mais touchera rapidement ceux qui l'ont aidé à accéder au pouvoir, puis quiconque osera s'opposer à lui, critiquer son comportement, voire éveiller ses soupçons.

Cependant, la valeur de ce roman ne réside pas tant dans ces détails bien connus que dans le choix par Khadra d'une narration à la première personne ce qui permet de se glisser dans la peau de Kadhafi et d'identifier ce qui se passait dans sa tête, et ainsi de mesurer au plus près la paranoïa et la brutalité d'un homme qui s'est souillé les mains du sang de milliers d'innocents sans éprouver de remords ni douter de son comportement.

8.2. Kadhafi la légende :

Jusqu'au dernier moment, on le voit diabolisé vis-à-vis de son peuple qui lui semble ingrat en raison de son coup d'état contre lui. Cela la pousser à mener des réflexions sur l'avenir sombre de la Libye après son départ avec des mots qui reflètent sa psychose morbide comme dans son dicton, « *Je suis Mouammar Kadhafi, La légende s'incarne dans un homme. Si le nombre d'étoiles dans le ciel de Syrte est peu ce soir et le la lune est comme une coupe d'ongle astronomique, alors je reste la seule constellation d'étoiles qui compte.* ».

La valeur de cette tentative narrative réside aussi dans le fait que le discours ne se limite pas à l'influence négative de Kadhafi sur la Libye. De temps en temps, Khadra n'hésite pas à aborder les acquis indéniables de ce tyran. Dans le même contexte, l'écrivain expose la nature des relations que Kadhafi entretenait avec certains des dirigeants qui déroulaient les

tapis rouges pour le recevoir. Dans les mots « *Guide* », nous lisons : « *Les chantres du nationalisme arabe me glorifiaient à tue-tête, et les dirigeants du tiers-monde mangeaient dans mes mains, et les présidents africains buvaient à une source.* ». A travers sa description de la guerre dans les rues de la ville de Syrte dans la dernière partie du roman, Khadra fait sans aucun doute un clin d'œil à la situation actuelle en Libye, dans laquelle les combats ou la répression n'ont pas cessé, et donc à l'abandon dont souffre ce pays de la part des grandes puissances qui ont fortement contribué à la liquidation de son tyran après l'avoir longtemps honoré et la crainte de ce qu'il a pu révéler.

Cependant, l'importance de l'ouvrage demeure de dessiner à son écrivain à travers la personnalité de Kadhafi un portrait dont les traits s'appliquent avec justesse à tous les tyrans, et de révéler les moteurs les plus secrets de la barbarie humaine.

9. Le contexte sociopolitique en Libye :

La révolution était initialement pacifique, et en trois jours, elle s'est transformée en une révolution armée lorsque des brigades sont intervenues. La sécurité pour affronter la jeunesse de la révolution avec les armes. L'effondrement rapide de l'armée dans la région de l'Est, la chute des bataillons de sécurité chargés de protéger le régime, la saisie des magasins d'armes par la population et la destruction des camps militaires et des services de sécurité ont provoqué un effondrement complet de l'armée, de la police, et les services de renseignement en général, ce qui a entraîné Sur ce, sécurité totale.

L'effondrement complet des institutions de l'État, en particulier dans les zones libérées, qui représentaient autrefois la moitié de la région Presque libyen.

Chaos sécuritaire presque total et émergence de formations armées sous prétexte de maintenir la sécurité et l'ordre dans les régions La ville libérée a commencé avec de simples groupes, puis leur nombre a augmenté jusqu'à dépasser (45) groupes dans la ville de Benghazi, dont certains sont inconnus en nombre et en armes, et leur nombre dans la capitale, après sa libération, a dépassé plus de (100) groupes, et certains d'entre eux se sont transformés en groupes régionaux et d'autres qui suivent des idéologies. Certains ou dans le but d'imposer le pouvoir et d'obtenir de l'argent.

Les quartiers généraux de la plupart des groupes armés se sont transformés en prisons illégales et en lieux d'enquête et de contrôle Et la réservation des libertés publiques sous prétexte de maintenir la sécurité.

Établir des organes parallèles à la police pour combler le vide sécuritaire sous le nom de Comité suprême de sécurité et ses démembrements en Toutes les villes libyennes, où le nombre a atteint plus de 140 mille éléments. Certains d'entre eux étaient des policiers, des militaires et des employés de tous horizons, et d'autres ont contribué au maintien de la sécurité de leurs zones. Ou pour demander une protection ou obtenir des aides financières supplémentaires.

Établir des corps parallèles pour les bataillons de l'armée sous le nom de boucliers pour combler le vide de ne pas construire d'unités militaires Et parce qu'il n'y avait pas de structure claire pour l'armée au début de la révolution du 17 février.

Au début de la révolution, un chaos sécuritaire s'est produit, ce qui a facilité la pénétration des frontières et l'afflux d'un grand nombre de personnes Des éléments dans les pays voisins, notamment le Printemps arabe, pour soutenir les révolutionnaires dans leur lutte contre le régime. Un grand nombre de ces personnes ont des idéologies différentes et extrémistes qui ont joué un rôle majeur dans l'instabilité des pays du printemps Arabe ensuite.

Des groupes extrémistes islamiques sont devenus actifs dans les pays voisins et en Libye, et les terres libyennes sont devenues une région Soutien et formation de ces groupes, en l'absence des autorités officielles de sécurité ou de leurs faibles performances, ainsi que des militaires.

La révolution populaire libyenne, depuis son lancement le 17 février 2011 dans le cadre des révolutions du Printemps arabe, s'est caractérisée par des particularités qui la distinguaient du reste des révolutions des peuples arabes à l'époque, car il n'y avait pas de politique organisée d'une manière ou d'une autre derrière le mouvement révolutionnaire, ou mouvements d'opposition qui appellent à la révolution ou y incitent. La révolution a commencé par un mouvement spontané, des masses populaires, comme une étincelle qui s'est propagée très rapidement, dans toute la Libye dans son immensité, jusqu'au cœur de la capitale Tripoli.

De plus, la seule révolution libyenne, sur les cinq révolutions du printemps arabe qui ont eu lieu dans un pays producteur de pétrole, ne souffre pas de graves problèmes économiques, bien qu'il y ait une mauvaise répartition de la richesse pétrolière. Le troisième point, et il est considéré comme une surprise que cette révolution était contre le règne de Mouammar Kadhafi, son autorité et son régime, qui avait été au pouvoir pendant 42 années consécutives, au cours desquelles aucun mouvement populaire contre lui n'a été observé.

C’est précisément ce qui a poussé Kadhafi à devenir très agité, à perdre l'équilibre, l'incrédulité et le déni, de sorte qu'il a lancé son célèbre cri aux révolutionnaires. Ce qui l'a incité à utiliser la force armée contre les révolutionnaires. La position internationale et certaines parties régionales arabes l’ont maudit alors que les États-Unis et l'Occident ont pris l'initiative de prendre une décision rapide d'intervenir auprès de l'Organisation du traité de l'Atlantique Nord (OTAN) avec une force aérienne pour soutenir les révolutionnaires libyens, et leur fournir une protection face aux forces et à l'aviation de Kadhafi, et les forces y ont participé Air arabe, en particulier des Émirats et du Qatar.

La situation s'est terminée par l'échec de Kadhafi, environ huit mois, à contrecarrer le mouvement révolutionnaire libyen qui s'est intensifié avec le soutien militaire étranger. La fin tragique de l'homme a été sa mort aux mains des révolutionnaires, le 20 octobre 2011.

Tout en essayant de s'échapper. Kadhafi et son régime sont tombés ce jour-là. Cependant, tout comme d'autres régimes arabes sont tombés dans les pays du printemps arabe, cela n'a pas signifié l'arrivée au pouvoir des révolutionnaires ni le succès de ces révolutions. Ils ont soulevé les mots d'ordre de la révolution, tout comme les forces des intérêts étrangers, régionaux et internationaux sont intervenues. Des conflits sectaires, tribaux et régionaux ont été invoqués et des groupes terroristes extrémistes de l'État islamique, al-Qaïda ainsi que d'autres, sont entrés dans la ligne.

Pendant près de neuf ans, des fleuves de sang libyen ont coulé sur les sables libyens. Les richesses du peuple ont été pillées et les intérêts se sont croisés entre des forces opportunistes internes, alliées aux vestiges du régime de Kadhafi, et jouant sur les cordes du tribalisme et du régionalisme. Des puissances régionales sont intervenues, dont certaines ont des intérêts légitimes, comme les pays voisins directs de la Libye, en particulier l'Égypte, la Tunisie et l'Algérie, et d'autres qui visent à atteindre des intérêts ou à étendre l'influence régionale, comme les Émirats arabes unis et l'Arabie saoudite. Le plus important est le rôle des puissances internationales concernées par la Libye, les pays du sud de l'Europe, qui bordent la Libye sur la côte nord de la Méditerranée, et ont des intérêts directs en Libye, notamment la France et l'Italie, et bien sûr l'Amérique et la Russie.

En définitive, les transformations observées dans le contexte sociopolitique libyen après 2011 s’inscrivent dans des dynamiques largement documentées par la littérature académique et les rapports institutionnels. L’effondrement rapide de l’appareil sécuritaire et militaire, notamment dans l’Est du pays, ainsi que la fragmentation du territoire en zones contrôlées par des groupes armés aux logiques locales, tribales et idéologiques, sont analysés en profondeur par Cole et McQuinn dans The Libyan Revolution and Its Aftermath (2015, Oxford University Press). Cette fragmentation structurelle s’explique également par un vide institutionnel durable et par l’incapacité de l’État à reconstituer un monopole de la violence légitime, phénomène mis en évidence par Wolfram Lacher dans Fault Lines of the Revolution

: Political Actors, Camps and Conflicts in the New Libya (2013, SWP Research Paper). Par ailleurs, les rapports de l'Organisation des Nations unies, notamment ceux de la United Nations Support Mission in Libya (UNSMIL) entre 2011 et 2014, ainsi que ceux de Human Rights Watch dans Libya : Militia Abuses Threaten Hope for New Libya (2012), documentent la prolifération de structures sécuritaires parallèles, la multiplication de centres de détention informels et la persistance de violations graves des droits fondamentaux dans la période postrévolutionnaire. Enfin, l'analyse de l'International Crisis Group dans Divided We Stand : Libya's Enduring Conflicts (2014) met en évidence le rôle déterminant des ingérences régionales et internationales dans la prolongation du conflit et dans la fragmentation durable du champ politico-militaire libyen. Ainsi, la situation libyenne constitue un cas paradigmatique des transitions postrévolutionnaires en contexte de désinstitutionalisation, où la chute d'un régime autoritaire ne débouche pas nécessairement sur une stabilisation politique, mais sur une recomposition conflictuelle et durable des structures de pouvoir.

PARTIE II :
Dynamique énonciative, voix et construction de PDV

Chapitre I : le « Je » fictionnel, autobiographies et construction narrative

Introduction :

Les limites de la vie individuelle sont l'histoire d'un chemin dans lequel le soi cherche à s'adapter à sa réalité ; elles font parties d'un système sociétal dans lequel d'autres vies se croisent, le révéler par écrit n'est que le résultat des expériences parcourues au fil des années réparties entre un passé dont les pages ont été fermées, un présent dans lequel une personne vit ses instants, et un avenir dans lequel il anticipe ses espoirs. C'est une extension du temps qui n'est pas dénuée de contemplation de l'âme et de contemplation de ses conditions. Son existence lui a été attribuée, comme exemple et une matière première pour leurs projets d'écriture autobiographiques.

Raconter l'histoire personnelle des conditions du « *moi* » dans l'écriture d'autobiographies signifie, entre autres choses, une revue des étapes de la vie à travers leur succession chronologique est basée sur l'honnêteté dans la transmission des événements et la fidélité dans leur présentation. Il s'agit de la diversité de son matériel psychologique, social et linguistique, cela fait d'elle un espace textuel ouvert à plus d'une lecture, attirant le lecteur ou le chercheur par la nature de ses structures et la fusion d'expériences artistiques et de la vie. L'autobiographie est donc un moyen d'écrire le « *soi* » et de le définir ainsi que son parcours existentiel entre la vie et la mort.

La zone de contact qui relie l'autobiographie au reste des autres types d'écrits place le lecteur ou le chercheur devant la nécessité de rechercher ce qui contrôle le texte autobiographique, y compris les mécanismes de fonctionnement internes et les références externes efficaces. Cela oriente la pensée du chercheur vers l'émergence des problèmes affectant les enjeux de l'autobiographie depuis ses références.

L'écriture autobiographique mène à prouver son appartenance, ses diversifications et sa migration d'un genre littéraire à un autre, poètes, romanciers et poètes dans leurs travaux littéraires, ce qui posait des problèmes dont les propositions touchaient à la nature du rapport entre le réel et l'imaginaire dans son enquête sur les étapes du « *moi* » (ego), dans ce qui est le plus étroitement lié à l'expérience de la vie.

C'est pourquoi nous nous intéressons dans notre travail à mettre l'accent sur les mécanismes de fonctionnement du travail autobiographique axé sur trois points primordiaux : Le premier d'entre eux concerne le mécanisme de narration au sein du texte autobiographique en termes d'efficacité de la narration rétrospective et ses formes basées sur l'identification de la voix du « *moi* » dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra et d'autres romans autobiographiques.

Le deuxième point concerne l'importance de la forme stylistique et de ses manifestations textuelles, ainsi que sa réalisation à travers les pronoms grammaticaux. Nous nous concentrons particulièrement le pronom à la première personne « *je* » et son rôle fonctionnel dans la détermination de l'identité du texte et à travers lequel Khadra s'approprie le discours de l'autre et s'immerge dans la peau de l'ancien président libyen Kadhafi pour relater les événements de sa dernière nuit avant sa mort. Un processus narratif se déploie dans lequel le pronom « je » prédomine. Notre travail également porte sur les données stylistiques qui donnent sa spécificité au texte autobiographique, aussi le mécanisme d'écriture du « moi » et sa place dans le soi de l'imagination.

Le troisième point place l'idée de départ dans un champ pluridisciplinaire à travers lequel le travail autobiographique prouve son influence idéologique. Cette idéologie flagrante construite par une série de points de vue subjective (vision du monde) mettant en exergue le discours dans une dimension dialogique et polyphonique.

1. La problématique autobiographique :

En Occident, au début de sa formation, l'autobiographie prenait deux sens : Le premier sens a été proposé par le dictionnaire Larousse en 1866, le décrivant comme : « *la vie d'un individu racontée par lui-même* ». Quant au deuxième sens, selon Guiraud (1876) ; l'autobiographie est considérée comme tout texte dans lequel son auteur exprime sa vie et ses sentiments.

La différence entre les deux définitions est que la seconde semble plus générale que la première et plus ouverte au lecteur, qui peut percevoir l'intention de l'écrivain, qu'elle soit implicite ou explicite à partir de son expérience personnelle.

Bien que le terme autobiographie ait son extension linguistique, il a également fait l'objet d'une attention particulière. Notamment les critiques, parmi lesquels Philippe Lejeune (autobiographe français) a cherché à développer une conception comparative de l'autobiographie, estimant qu'elle est une narration rétrospective en prose réalisée par une personne réaliste quant à sa propre existence, en se concentrant sur sa vie et son histoire personnelle ; « *l'autobiographie serait un récit rétrospective en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Lejeune, 1975 : 14). En démontrant le caractère consistant de partir du passé pour atteindre le moment présent qui est le premier point de départ, et donc cette limite repose sur des éléments appartenant à quatre catégories différentes : la forme du langage, le sujet traité, la situation de l'auteur et la position du narrateur. (Philipe Lejeune 1975).

Lejeune confirme son retrait de la formulation d'une définition globale de l'autobiographie. Il a également rétracté sa position selon laquelle il estimait que l'autobiographie n'avait pas d'importance. Elle contient des degrés et la correspondance entre le personnage tel qu'il est incarné dans l'œuvre littéraire et le personnage réel tel qu'il existe dans la vie cela, peut être ou ne pas être puisqu'il n'y a pas de degré intermédiaire possible selon lui, tout doute conduit à un résultat négatif.

May dans son ouvrage *l'autobiographie* (1979) a fait le choix de démontrer les éléments ethnographiques communs entre l'autobiographie et d'autres formes d'écriture personnelle, soulignant la difficulté de les séparer et prouvant que la fluidité du genre autobiographique et sa complexité ; « *Le développement du roman ayant précédé historiquement celui de l'autobiographie, il n'y a donc rien de surprenant à ce que celle-ci lui ait à l'origine emprunté des procédés narratifs qu'il avait mis au point antérieurement. Ce qui, en revanche, est peut- être plus remarquable, c'est que, même après que l'autobiographie s'est constituée en forme littéraire autonome, voire peut-être en genre, comme c'était le cas depuis longtemps, il lui arrive encore […] de tourner des regards de disciple et d'émule sur le genre souverain du roman* » (May, 1979 : 171).

Affirmer que La diversité et la multiplicité de la réalité tangible et peut-être son hétérogénéité, est le moyen de réaliser la valeur de la littérature autobiographique, Cela a tendance à réduire l'abondance de la réalité littéraire et vise à créer un modèle abstrait.

L'accent mis par May sur l'importance des phénomènes sociaux et culturels dans la définition d'un concept qui distingue les genres littéraires les uns des autres, et ses positions critiques sur l'autobiographie ainsi que sa mise en lumière des facteurs de son émergence. C'est une reconnaissance, même implicite, de l'existence de ce type d'écriture et son rôle dans la précision des repères de son identité, c'est une tradition que l'activité critique a continué à suivre afin de préserver pour elle-même sa présence cognitive dans les espaces intellectuels et culturels.

D'un autre point de vue, et contrairement à ce que soutiennent Lejeune et May, Hugh J. Silverman considère que l'autobiographie est généralement un type de textualité, dont l'espace littéraire se situe À l'interface entre littérature et non-littérature.

Cependant, la perception qu'a H.J. Silverman et sa vision du double temps et lieu en font un genre difficile à définir. Comment établir un concept de textualité si son fonctionnement se situe à un certain point et que tous les autres points ne sont pas inclus dans le texte autobiographique ? Ensuite, le positionnement de ce texte en surface entre littérature et non-littérature conduit à son inscription dans le champ du savoir commun, et à son éloignement de l'acte créateur et de la spécialisation et de la connaissance qu'il requiert des principes de l'écriture autobiographique.

Le concept de l'autobiographie est basé sur l'intérêt de l'individu de sa vie personnelle, et la combinaison entre ce qui est externe et interne, d'une part. L'objectif et le subjectif d'autre part. C'est ce qui amène le chercheur à découvrir la nature du lien dans ce genre entre les exigences du moi dans son présent et les exigences du moi absent des sentiments. Ainsi, l'autobiographie apparaît comme une manière d'établir un lien avec le présent et un moyen permanent de positionner le monde et l'être humain est en question.

Analyser ces définitions, sous leurs diverses formes, ne signifie pas nécessairement privilégier l'une au détriment de l'autre, et on peut même les considérer comme des tentatives d'englober le concept d'autobiographie, quelle que soit son appartenance au cercle littéraire ancien ou moderne.

Il est important de noter que même si l'autobiographie prend la forme d'un texte écrit, elle n'est pas simplement une reproduction objective des événements vécus par l'auteur. Les

autobiographies sont souvent des constructions complexes, influencées par la mémoire sélective, les intentions de l'auteur, les choix éditoriaux et la façon dont l'auteur choisit de présenter son histoire. Elles peuvent être façonnées par des éléments littéraires et stylistiques pour créer un récit cohérent et captivant, ce qui les rend des œuvres textuelles subjectives.

Ainsi, bien que l'autobiographie soit une forme de textualité, elle est également teintée de subjectivité, de choix narratifs et de réflexions personnelles de l'auteur, ce qui en fait une forme littéraire à part entière plutôt qu'une simple transcription objective des faits.

2. Une problématique du genre :

La relation entre les textes littéraires et les genres auxquels ils appartiennent est l'une des questions omniprésentes dans le champ de la théorie littéraire, tout comme la question de la naturalisation et ses limites, qui retient l'attention de ceux qui s'intéressent au processus de la créativité. Et comme cet intérêt était le résultat d'un désir évolutif pour le domaine de la mobilité critique influencé par la réalité, Les transformations cognitives et culturelles à l'ère moderne dépendent du degré de conscience de l'interaction de la trilogie suivante ; le créateur, le texte et le lecteur d'une manière qui nous permet de découvrir la vérité sur l'appartenance au genre et ses relations.

L'autobiographie ne fait pas l'exception dans ses relations avec d'autres genres littéraires spécifiques. Elle est directement liée à la vie du « *moi* » et à ses étapes de la vie, entrelacé avec d'autres types d'écriture tels que : les mémoires, les journaux intimes, les confessions, les romans, le monologue, la littérature de voyage et l'histoire. Ce qui nous confirme qu'il existe des similitudes entre toutes ces formes d'écriture.

L'une des formes d'écriture qui se situe à la limite de l'autobiographie est ce que l'on appelle de manière critique « *les mémoires* », un type d'écriture personnelle dans laquelle l'auteur se concentre sur le rappelle de ses mémoires, ceci semble comme un témoignage d'une étape historique. En d'autres termes, le contenu des mémoires vise à surveiller et à enregistrer les événements. Son auteur se préoccupe davantage de la description des événements historiques ; « *Les mémoires ne sont jamais qu'a demis sincères, si grand que soi le souci de la*

vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman ». (Gide, 1972 : 278).

Les mémoires sont une reconstruction d'une réalité dont les détails étaient absents lors de l'écriture. Les événements, les sujets et les enjeux sont davantage orientés vers la construction personnelle du narrateur tel qu'il est.

Le cas de l'écriture autobiographique impose à la structure biographique d'exiger le respect des limites du personnage dans sa vie privée et dans son exposition des événements, des sujets et des problèmes abordés. Dans les mémoires, le narrateur est plus libre de raconter certains récits d'une manière qui correspond à sa politique. Il est soumis à certaines exigences objectives et techniques comme celles qui est liée au processeur de récupération dans l'écriture.

Quant aux journaux intimes, les événements sont présentés par une intermittence. Ils manquent de perspective rétrospective dans le récit. Son style est l'adoption d'un langage condensé et une méthode ciblée dans laquelle la présentation des événements est soumise à l'autorité du temps quotidien et est liée par l'écrit aux circonstances spatiales, psychologiques et sociales de chaque jour. Ils ne s'appuient pas sur des mécanismes narratifs rétrospectifs comme dans le récit autobiographique ; car le présent est le temps dominant.

En d'autres termes, les journaux intimes, se préoccupent des détails dominés par le sens de l'histoire pour présenter des événements qui y sont fragmentés. Et ne relèvent pas des règles créatives indépendantes. Au contraire, la liberté est laissée à l'écrivain d'exprimer les événements et les développements de ses jours de sorte que la différence entre ce genre et l'autobiographie semble se limiter à l'expansion de l'horizon de l'expérience de vie qui est plus riche dans l'écriture d'autobiographie.

Quant au roman, son chevauchement avec et l'autobiographie atteint le point de confusion. Cela provoque l'émergence plusieurs de genres littéraires hybrides, tels que l'autobiographie et les romans autobiographiques. Cela a préoccupé les critiques sur cette question afin d'obtenir une distinction entre ces genres. Ils reposent sur le fait de raconter des événements imaginaires ou réalistes, ou les deux, en les fusionnant et les fondant dans un travail créatif. Bien que le roman et l'autobiographie partagent le fait qu'il s'agit d'œuvre écrite capable d'absorber les expériences du « *moi* ». Ce qui les distingue est précisément le traitement

technique des matériaux nécessitant la connaissance de l'arts de la narration, ses formes et ses méthodes.

De ce point de vue, il semble que ce qui entoure la relation entre ces deux types d'écriture de soi. Une interférence farfelue sans approfondir les caractéristiques de l'autobiographie elle-même, indépendamment de son recours au mécanisme de la narration rétrospective et l'essence du problème du genre en déterminant l'affiliation au roman et à l'autobiographie. Parmi quelques caractéristiques ; la réalité de la vie, la présence du moi, adopter une technique d'écriture chronologique raccourcissante etc.

À cet égard, le lien entre l'autobiographie et l'écriture de l'histoire n'est pas exclu, puisqu'il se retrouve dans une enquête sur les événements, l''honnêteté dans sa transmission, son recours à l'application de la dimension historique aux parties de la vie individuelle dans la mesure où il s'agit d'événements liés à une époque quelconque. Cependant elle n'est pas considérée comme un écrit historique car le sujet de l'histoire se concentre sur une seule personne, révélant ce qui se cache dans la vie de ce « *moi* ».

Le critère de distinction entre l'autobiographie et les autres types d'écriture reste d'en tirer la valeur en faisant recours à l'élément technique, qui est la stratégie suivie pour rédiger les textes artistiques.

3. Les constantes de l'écriture autobiographique :

Ce qui encadre le discours sur l'autobiographie en fonction de ses constantes qualitatives, fait d'elle une sorte d'écriture qui prouve l'existence du « *moi* » dans son passé et son présent, entre les deux instants, les distances temporelles se raccourcissent sur un morceau de papier qui reste une forme de résistance à l'oubli et à la perpétuation du « *soi* », qui tend à Présenter ses conditions personnelles et ses interactions émotionnelles dans un contexte chronologique précis.

Cela pourrait être une relecture de sa vie passée avec une vision renouvelée ; C'est le produit des expériences que ce « *soi* » a absorbées au cours de son parcours de vie. Le voyage du début à la fin, dont l'intensification requiert une capacité créatrice et une compétence

linguistique à travers lequel l'expérience se libère de la chaîne de la mémoire et se dirige vers le texte autobiographique pour l'enrichir.

4. L'acte autobiographique chez Lejeune :

Philippe Lejeune 1975, le présente dans trois situations possibles, étant donné les critères sont le nom de l'auteur et la nature de l'alliance conclue par lui. Ces situations se limitent au fait que le personnage soit porte le même nom de l'auteur, soit un nom différent ou il n'a pas de nom dans le fait que le pacte soit fictif, absent ou autobiographique.

Cet intérêt pour les actes est dû au rôle principal qu'il joue dans la détermination du modèle de la structure du texte subjective, car c'est un élément de base qui permet au texte de préparer dès le début l'horizon du lecteur afin d'établir l'autorité du texte. Dans l'autobiographie, l'engagement de référence est conclu et rempli ; « *c'est au niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel.* » (Lejeune, 1975 :85).

4.1. La problématique liée au nom ; auteur, narrateur et personnage :

Selon Philipe Lejeune 1975, le champ de ce qu'on appelle l'axe d'action est subjectif, et l'élément identique qu'il impose l'auteur, le narrateur et le personnage. Aussi la véracité du sujet abordé dans le texte échappe souvent au changement, en effet ces règles ne sont pas le centre d'une action subjective car elles ne changent pas.

Puisque le personnage désigné par le nom propre est une réponse à la question posée dans la réalité de l'auteur : qui suis-je ? Cette réponse, à son tour, appelle à passer d'un lien entre le « moi » articulé et l la personne énoncée, qui dans ce cas n'est que l'autobiographe ; « C'est *dans le nom propre, que personne et discours s'articule avant même de s'articuler dans la première personne (...) ensuite chacun se nommera je en parlant ; mais pour chacun, ce jeu renverra un nom unique.* » (Lejeune, 1975 :22).

L'identité du nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage se réalise de deux manières : la première est implicite au niveau de la relation auteur-narrateur, on utilise donc des

titres indiquant que la première personne le pronom fait référence au nom de l'auteur ; « L'emploi *de titre ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur* » (Lejeune, 1975 :27).

Le second est clair au niveau du nom pris par le narrateur-personnage. Dans le texte porte le même nom que l'auteur affiché sur la couverture ; « *Section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le je renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom ne pas répéter dans le texte* » (Lejeune, 1975 :27).

Il existe donc une correspondance entre l'auteur, le personnage et le narrateur, car ils sont des identités personnelles. Leur vie privée est une sorte de référence au texte autobiographique et ses connotations morales telles que l'honnêteté, la fiabilité et la loyauté, où les événements sont présentés comme des faits réels.

En effet, la relation entre le nom propre et le personnage ou la personne assumant le rôle de narration dans le monde de l'écriture autobiographique était une relation similaire, dont le fondement reposait sur la définition de l'identité du « *moi* » et de ses conséquences psychologiques, physiques ainsi que son existence sociale.

4.2. Une motivation pour une renaissance autobiographique :

En ce qui concerne les motivations pour écrire des autobiographies ; Le chercheur estime que la reconnaissance commence par le titre, car il constitue le premier seuil du texte et une nécessité d'écriture, mais cette dernière s'étend jusqu'à inclure le processus d'établissement d'un lien particulier entre le livre et l'écrivain, compte tenu de la prédominance de la présence de l'écriture. Le narrateur ou le poète s'efforce de nier le rapport entre son histoire ou son poème et son vie personnelle, tandis que l'autobiographe s'efforce à faire ce rapprochement en commençant par le titre : il ne mentionne le titre que si l'on évoque le nom de son auteur :

« Ce qui est défini l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est celé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui est écrit le texte. Si j'écris l'histoire de ma vie sans y dire mon nom, comment mon lecteur saura-il que c'était

moi ? Et l'est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexiste dans le même être. » (Lejeune, 1975 :33).

Une autobiographie qui met en avant la révélation nécessite le courage de la confrontation. De nombreux écrivains envisagent d'approfondir la trinité religion, sexe et politique, par exemple, avec une sorte de reconnaissance libérale qui s'accompagne généralement d'une hésitation et d'une peur des réactions de la famille, de leurs proches et du milieu dans lequel ils évoluent qu'il s'agisse d'un milieu social, culturel ou politique ;

De ce point de vue, il semble que s'efforcer de s'immortaliser dans l'écriture du « *soi* » est une autre forme de confession couplée à la peur des moments de mort : l'écriture est donc une conscience du « *soi* » ontologique et de sa présence textuelle autobiographique, dans la résurrection de la vie. Elle ne correspond pas au réalisme, compte tenu de son début et de sa fin symbolique. Son auteur devient alors un axe autour duquel le contenu de la vie qu'il mène tourne autour de lui cherchent à trouver le sens de son existence.

La mise en fonctionnement de l'autobiographie implique plusieurs éléments clés dans la création d'un récit personnel. L'auteur se replonge dans ses souvenirs, réfléchit profondément sur son vécu et sélectionner les moments, événements et expériences qui ont marqué sa vie. Cela peut nécessiter une introspection approfondie pour sélectionner les éléments les plus significatifs. Aussi c'est son rôle d'organiser ces souvenirs de manière cohérente et captivante. La construction d'une structure narrative solide permet de guider le lecteur à travers les différentes périodes de la vie de l'auteur, offrant une progression logique et intéressante.

Le choix du point de vue narratif (à la première personne, à la deuxième personne ou à la troisième personne) est crucial. La voix narrative détermine la manière dont l'histoire est racontée et perçue par le lecteur afin de situer l'histoire dans son contexte temporel, géographique et social.

L'authenticité est au cœur du travail autobiographique. Être sincère dans la narration des événements et des émotions renforce la crédibilité du récit et permet aux lecteurs de mieux se connecter avec l'auteur. L'autobiographie peut aussi inclure une réflexion sur les leçons tirées, les changements personnels, et les perspectives acquises de la vie de l'auteur, offrant ainsi des enseignements ou des observations plus larges sur la condition humaine.

En somme, la mise en fonctionnement de l'autobiographie demande un mélange habile entre réflexion profonde, récit captivant et honnêteté narrative pour créer un récit complet et significatif de la vie de l'auteur.

5. La narration dans le texte autobiographique :

La narration dans le texte de manière générale fait référence à la manière dont une histoire, un événement ou une série d'événements sont présentés et racontés. C'est la voix narrative qui guide le lecteur à travers les différentes parties du récit, en décrivant les actions, les dialogues, les pensées des personnages et l'environnement dans lequel se déroule l'histoire.

La narration peut varier en termes de style, de perspective et de ton. Elle peut être à la première personne, où le narrateur est impliqué directement dans l'histoire, utilisant le pronom « *je* » pour raconter l'histoire depuis son propre point de vue. Elle peut également être à la troisième personne, où le narrateur est extérieur à l'histoire et utilise les pronoms « *il* » ou « *elle* » pour décrire les événements impliquant les personnages.

En plus de la perspective, la narration peut adopter différents styles : narratif, descriptif, dialogué, etc. Le style narratif met l'accent sur la séquence des événements, le descriptif se concentre sur les détails et les sensations, tandis que le style dialogué utilise principalement les dialogues entre les personnages pour faire avancer l'histoire.

Le choix de la narration dans un texte détermine la façon dont l'histoire est présentée, comment les personnages sont développés et comment le lecteur est engagé dans le récit. C'est un élément crucial de la construction narrative qui influence profondément l'expérience de lecture.

La narration autobiographique spécifiquement consiste à raconter des événements, où l'auteur est à la fois le narrateur et le sujet de l'histoire. Ce genre littéraire met en lumière les expériences vécues, les émotions ressenties et les pensées de l'auteur, offrant ainsi un aperçu intime de sa vie. L'objectif principal est de capturer et de partager des moments significatifs, des défis surmontés, des leçons apprises et des transformations personnelles. La narration autobiographique offre souvent une réflexion profonde sur l'identité, les valeurs et le parcours de vie de l'auteur, tout en offrant au lecteur un accès privilégié à l'intériorité de l'écrivain.

Le choix de la narration dans une autobiographie est crucial car il détermine la manière dont l'auteur va présenter l'histoire. La narration à la première personne est la plus fréquente dans une autobiographie. L'auteur utilise le « *je* » pour raconter son histoire, offrant une perspective directe et intime. Aussi, il pourrait s'impliquer dans un style introspectif consistant à mettre l'accent sur ses réflexions et ses analyses personnelles. Cela permet d'explorer en profondeur les pensées, les motivations et les changements internes qui ont façonné la vie de l'auteur. Certains auteurs choisissent de suivre une structure chronologique en racontant leur vie dans l'ordre temporel des événements. Cela permet une présentation linéaire des moments marquants et des évolutions au fil du temps.

Le choix de la narration dépend souvent des objectifs de l'auteur, de la nature des expériences partagées et de la façon dont il souhaite que son récit soit perçu. Chaque approche narrative apporte une couleur différente à l'autobiographie, offrant des perspectives uniques sur la vie et l'identité de l'auteur.

Afin de justifier nos propos de manière globale et mettre en avant la problématique autobiographique nous proposons une petite analyse de quelques romans autobiographiques ; *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun (1950), *J'étais un enfant d'Alger* de Jean-Charles Llinares (2019), *Les Mémoires d'Adrian* de Marguerite Yourcenar (1951) et enfin *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra (2015). Le choix de ces ouvrages est stratégique notamment au niveau du choix de la narration et surtout pour démontrer les catégories de l'écriture autobiographique ;

Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun est un récit autobiographique qui plonge dans la vie de l'auteur dans la Kabylie des années 1930. Il raconte l'histoire de l'enfance et de la jeunesse de l'écrivain, né dans une famille modeste et confrontée aux défis de la pauvreté et de l'accès limité à l'éducation.

Le livre décrit la lutte de l'auteur pour surmonter les barrières socio-économiques et culturelles afin de poursuivre son désir d'apprentissage et d'éducation. Il relate les difficultés auxquelles sont confrontés les habitants de la région rurale de Kabylie et met en lumière les valeurs traditionnelles et les aspirations individuelles qui entrent en conflit.

Feraoun offre un regard profondément humain sur la vie quotidienne, les coutumes, les traditions et les relations familiales dans un contexte où les opportunités étaient limitées pour les enfants issus de milieux modestes.

Le récit autobiographique est empreint d'une prose sensible et offre une réflexion sur les dilemmes personnels, les aspirations et les efforts pour s'élever au-delà des circonstances économiques difficiles d'un jeune homme déterminé à améliorer sa vie à travers l'éducation et la persévérance.

J'étais un enfant d'Alger est en effet un roman autobiographique écrit par Jean-Charles Llinares. Cet ouvrage relate l'enfance de l'auteur à Alger pendant les années 1950 et 1960. Llinares décrit son vécu personnel, ses expériences, ainsi que le contexte social, culturel et historique de cette période en Algérie.

Le livre évoque la vie quotidienne à Alger, les relations familiales, les amitiés de l'enfance, mais également les bouleversements politiques et les tensions qui ont marqué cette époque, notamment la guerre d'indépendance de l'Algérie.

J'étais un enfant d'Alger offre un témoignage personnel et intime sur l'enfance de l'auteur dans un contexte sociopolitique complexe. Il permet de plonger dans les souvenirs, les émotions et les événements marquants de cette période cruciale de l'histoire algérienne.

Les Mémoires d'Hadrien est un roman écrit par Marguerite Yourcenar, une œuvre de fiction présentée sous la forme des mémoires imaginaires de l'empereur romain Hadrien.

Dans ce roman, Hadrien, sur son lit de mort, retrace sa vie et son règne à travers ses mémoires, offrant ainsi un regard introspectif sur son existence. Yourcenar utilise une approche littéraire magistrale pour donner vie à ce personnage historique majeur, explorant ses pensées, ses sentiments et ses réflexions sur sa vie personnelle, politique et spirituelle.

Hadrien évoque divers aspects de son règne, y compris ses conquêtes, ses voyages, ses amours, ainsi que ses réflexions philosophiques sur le pouvoir, la morale et la nature humaine. Le roman se concentre également sur sa relation complexe avec Antinoüs, son amant, dont la mort tragique a profondément marqué Hadrien.

À travers la voix d'Hadrien, Yourcenar offre une méditation profonde sur des thèmes universels tels que la vie, la mortalité, la quête de sagesse et la poursuite du bonheur, tout en capturant brillamment l'essence d'un homme d'état et d'un penseur profondément complexe de l'histoire romaine. Les Mémoires d'Hadrien est considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature française, loué pour sa profondeur psychologique et sa prose subtile.

La Dernière Nuit du Raïs est un roman de Yasmina Khadra qui explore les derniers moments du dictateur libyen Mouammar Kadhafi. À travers une narration fictive, Khadra plonge dans les pensées, les doutes et les réflexions de Kadhafi alors que son règne touche à sa fin.

Le livre présente un portrait intime et psychologique du dictateur au crépuscule de son pouvoir, dépeignant ses pensées face à la révolution libyenne de 2011 et à la chute imminente de son régime. Il explore les dilemmes intérieurs, les regrets et les illusions de Kadhafi alors qu'il est confronté à la perte inéluctable de son autorité.

Khadra cherche à imaginer les derniers moments de ce personnage controversé, offrant une réflexion profonde sur la nature du pouvoir, les conséquences de la tyrannie et la complexité de la psyché humaine dans un contexte de perte de contrôle et de fin inévitable du règne absolu. Le roman explore la solitude, les questionnements et la vulnérabilité du Raïs dans ces ultimes instants de son pouvoir.

De manière générale dans un roman autobiographique, la voix de l'auteur est souvent distinctive et unique, reflétant sa personnalité, ses expériences et sa perspective individuelle.

Cette unicité de voix est ce qui rend chaque roman autobiographique si particulier, offrant au lecteur une connexion intime avec l'auteur et une immersion profonde dans ses expériences et sa vision du monde. Les romans autobiographiques que nous avons cités précédemment correspondent absolument à ce qu'on appelle un écrit autobiographique. Dans *Le Fils du pauvre* et J'étais *un enfant d'Alger* les deux écrivains de ces ouvrages raconte des passages de leur vie réelle qui correspond à leur existence en tant que personnage principal ; Feraoun dit :

« *En somme, mon enfance de petit Menrad, fils de Ramdane et neveu de Lounis s'écoule banale et vide comme celle d'un grand nombre d'enfants kabyles. J'ai gardé de cet âge, pour*

tout souvenir, un tableau qui me semble uniforme et terne et que j'évoque chaque fois sans y trouver ni charme ni émotion excessive. Je me revois ainsi vêtu d'une vieille gandoura décolorée par les mauvais lavages, coiffé d'une chéchia aux bords effrangés et crasseux, sans chaussures ni pantalon, parce que, dans ma mémoire, c'est toujours l'été. » (Feraoun, 1950 : 66-67).

Cet extrait semble refléter le souvenir de l'enfance d'une personne appelée Menrad, évoquant un sentiment de monotonie et de simplicité dans ses premiers souvenirs. Menrad décrit son enfance comme étant ordinaire, vide et similaire à celle de nombreux autres enfants kabyles de sa région.

L'utilisation d'adjectifs tels que « *uniforme* », « *terne* », et la mention de vêtements usés et décolorés, donne une impression de routine et de modestie dans la vie quotidienne de Menrad pendant son enfance. Il se souvient de lui-même vêtu de manière simple, avec des vêtements peu entretenus, et mentionne l'absence de chaussures ou de pantalons, illustrant peut-être une réalité économique ou climatique de l'époque.

Le contraste entre le manque de détails vifs et l'évocation d'une mémoire sans charme ni émotion excessive suggère que ces souvenirs sont plutôt flous ou dénués d'éclat émotionnel. Cela peut refléter une période de l'enfance où Menrad n'a peut-être pas ressenti une grande intensité émotionnelle ou n'a pas vécu d'événements marquants.

Le fait que Menrad se rappelle toujours l'été dans ses souvenirs d'enfance peut également indiquer une nostalgie pour une période plus simple et plus libre de contraintes, associée à la chaleur estivale et à la liberté que cette saison lui procurait. Cette évocation de l'enfance renvoie à une époque plus modeste et humble, où les détails extérieurs étaient moins importants que les expériences personnelles et les souvenirs intérieurs.

A son tour, Llinares affirme ;

« *À l'école on nous a expliqué comment se fait la récolte, quand les dattes sont mûres en novembre dans les palmerais. Malgré tout Alan a fait la démonstration qu'il pouvait grimper avec les mains et les pieds et attendre les branches chargées de fruits, les castels et nous les jeter. C'est facile de monter trois mètres mais aller jusqu'au bout …* » (Llinares, 2019 : 21).

Cette citation semble décrire une situation où les élèves ont appris à l'école le processus de récolte des dattes dans les palmeraies, typiquement en novembre lorsque les fruits sont mûrs. Cependant, malgré cette explication, Alan a montré sa capacité à grimper habilement dans les palmiers en utilisant ses mains et ses pieds pour secouer les branches chargées de dattes, appelées « *castels* », et les faire tomber. Il les lançait ensuite aux autres.

L'expression « *C'est facile de monter trois mètres mais aller jusqu'au bout…* » suggère une réflexion plus profonde. Grimper à une certaine hauteur semble être une tâche relativement aisée, mais aller jusqu'au sommet, là où se trouve la récolte abondante mais plus difficile à obtenir, est un défi supplémentaire.

Cette citation pourrait être interprétée comme une métaphore de la réalisation des objectifs. Atteindre un certain niveau ou un certain stade peut sembler réalisable, mais la complétion totale de la tâche, jusqu'à la fin ou jusqu'à l'objectif final, demande bien plus d'efforts, de persévérance et de détermination. Cela met en lumière la différence entre un succès partiel et une réalisation totale, soulignant la nécessité d'une endurance continue pour atteindre pleinement les objectifs visés.

Cependant, *Les Mémoires d'Hadrien* et *La Dernière Nuit du Raïs* ; présente deux écrits autobiographiques plus en moins fictif dans le choix de la narration est dominé par un style complexe. Glisser sous la voie d'un personnage principal dans l'histoire est exprimé par sa voix, cela nous mène vers une analyse plus complexe qui nécessite préalablement de différencier une autobiographie réelle et une autobiographie fictive.

Une autobiographie fictive adopte la forme d'une autobiographie mais qui est essentiellement imaginaire ou fictive. Dans ce type de récit, l'auteur crée un personnage ou une identité pour raconter une histoire qui semble être basée sur des expériences personnelles, mais qui est en réalité le fruit de l'imagination de l'auteur.

Ce récit peut être élaboré pour explorer des thèmes spécifiques, créer des univers alternatifs ou donner voix à des points de vue inhabituels. Il peut également servir à critiquer ou à commenter des aspects de la société en utilisant la forme d'une autobiographie pour offrir une perspective personnelle, même si elle est fictive. Cela offre une liberté créative

supplémentaire pour explorer des idées, des émotions et des événements tout en maintenant une structure narrative semblable à celle d'une autobiographie.

Example :

« *Je suis le vigile implacable ; la louve protégeant ses petits, les crocs plus grands que la gueule ; le tigre indomptable et jaloux qui urine sur les conventions internationales pour marquer son territoire. Je ne sais pas courber l'échine au regarder par terre lorsqu'on me prend de haut. Je marche le nez en l'air, ma pleine lune en guise d'auréole, et je foule aux pieds les maîtres du monde et leurs vassaux* » (Khadra, 2015 : 82).

Le passage exprime une forte affirmation de soi, une attitude de défi et de fierté. Khadra utilise une imagerie animale pour décrire la détermination et la force de Kadhafi. En le comparant à une louve, un tigre et en parlant de marquer son territoire, il illustre une attitude de protection, de territorialité et de défense vigoureuse de ses convictions.

Il dépeint une fierté farouche et un refus de se soumettre aux normes ou aux conventions établies par ceux qu'il perçoit comme des autorités. L'expression "je foule aux pieds les maîtres du monde et leurs vassaux" renforce cette idée de résistance contre l'autorité ou la domination.

Quant à Yourcenar, elle affirme sous la voix d'Hadrien ;

« *Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir.* » (Yourcenar, 1951 : 62).

Ce passage évoque la tentative de Yourcenar de donner un sens à la vie d'Hadrien comme si c'est sa propre vie en revisitant son passé. L'utilisation de l'image d'un plan à suivre, d'une veine de plomb ou d'or, ou encore d'une rivière souterraine suggère la recherche d'une direction, d'une orientation ou d'une signification dans ses expériences passées.

Cependant, cette quête est présentée comme illusoire (un trompe-l'œil du souvenir). Malgré les efforts déployés pour trouver un schéma cohérent ou une direction claire dans ses souvenirs, elle exprime le sentiment que ces tentatives sont vaines. Cela peut refléter la complexité de la mémoire humaine, où les souvenirs peuvent être fragmentaires, changeants ou même déformés par le temps.

Les autobiographies et les autobiographies fictives dont on a cité précédemment partagent une caractéristique commune : elles se présentent toutes deux comme des récits basés sur la vie de l'auteur ou d'un personnage principal. Cependant, leurs différences résident principalement dans le contenu et l'intention derrière ces récits.

Ces ceux catégories partage la narration à la première personne, une technique où le récit est présenté du point de vue du personnage principal ou du narrateur en utilisant les pronoms personnels « *je* », « *moi* ». Cela permet une immersion directe dans l'esprit et les expériences de ce personnage, offrant une perspective intimiste et subjective.

Ce style de narration crée une proximité entre le lecteur et le personnage central, permettant une exploration approfondie de ses pensées, émotions et motivations. Il offre également la possibilité d'exprimer des opinions personnelles, des perceptions uniques et une vision particulière de l'histoire racontée. Aussi met l'accent sur le point de vue personnel du narrateur pour immerger le lecteur dans l'intériorité du personnage principal.

Dans le roman autobiographique, l'écrivain n'est pas nécessairement le personnage principal. Dans ce type de récit, l'écrivain peut se présenter comme un personnage, mais le récit peut également mettre en avant d'autres figures centrales ou être axé sur des événements spécifiques.

L'auteur peut choisir de se distancer du protagoniste principal pour explorer d'autres personnages ou des situations qui ont joué un rôle significatif dans sa vie. Cela permet à l'écrivain d'élargir la portée du récit autobiographique tout en préservant une certaine objectivité ou en explorant des éléments de son histoire qui vont au-delà de sa propre personne. Ce choix narratif peut également offrir une vision plus nuancée de l'environnement social, culturel ou historique dans lequel l'auteur évolue.

Le « moi » fait référence à la construction de l'identité personnelle, à la perception de soi-même et à la conscience de son existence individuelle. Les mécanismes du « moi » sont des processus psychologiques complexes qui contribuent à la formation et à la compréhension de notre propre identité. Et le l'emploi du pronom à la première personne crée une syntonie entre le lecteur et le texte, rapprochant ce dernier du protagoniste de l'histoire, comme si celui-ci

s'adressait directement à nous, en tant que lecteurs. Le roman revêt ainsi la forme d'une révélation intime à travers le discours du « moi » narrateur.

6. La théorie psychanalyse de Freud :

Dans la théorie psychanalytique freudienne de 1923, le moi est conceptualisé comme la composante de la personnalité humaine qui est perçue et vécue comme l'individu lui-même, également désignée sous le terme « *ego* ». Il est en contact direct avec le monde extérieur par le biais de la perception. Le moi est la partie de l'individu qui se souvient, évalue, planifie, et s'engage dans diverses activités. Il réagit et agit dans le monde physique et social qui l'entoure. Selon cette perspective, le moi coexiste avec le « *ça* », qui est l'instance représentant les pulsions instinctives primitives, et il coexiste également avec le « *Surmoi* », considéré comme la composante morale de la personnalité et l'une des trois instances définies par Freud dans sa description de la dynamique humaine.

Le moi possède deux facettes : l'une qui prend en compte les motivations innées et instinctives du ça, tandis que l'autre s'intéresse à la réalité extérieure perçue par les sens. Sa fonction réside dans la conciliation des exigences imposées par les circonstances extérieures.

7. Les fonctions du moi selon Freud :

Après avoir esquissé brièvement le concept du « *moi* » en psychanalyse, nous constatons que Freud a explicité certaines des fonctions de l'ego, qui se manifestent par les fonctions exécutives de la personnalité, opérant de manière intégrée avec les mondes externe et interne.

L'ego assure la continuité et la cohérence du comportement en fournissant un point de référence personnel qui lie les événements passés mémorisés aux actions présentes et futures, anticipées et imaginées. La théorie psychanalytique de Freud repose sur plusieurs concepts clés, parmi lesquels le concept de personnalité occupe une place centrale. Selon Freud, le système psychologique humain est hypothétiquement constitué de trois instances principales : l'identification, le Surmoi et l'ego.

7.1. L’identification :

La portion la plus ancienne de ce système, selon la conception de Freud, constitue la source d'énergie vitale et psychologique avec laquelle l'individu est doté dès sa naissance. Elle englobe ce qui demeure constant dans la composition du corps, incluant les instincts et pulsions innés, à la fois de nature sexuelle et agressive. Il s'agit de l'expression de la primordialité de la personnalité, antérieure à l'influence de la société, caractérisée par sa rudimentarité et son absence de raffinement, et elle renferme des pouvoirs et des énergies instinctives. Cette partie de l'esprit demeure profondément ancrée dans l'inconscient, sans connexion directe avec le monde réel, et n'est ni personnelle ni volontaire. En conséquence, elle se trouve éloignée des normes et des valeurs sociales, elle est indifférente à la logique, et son activité est essentiellement gouvernée par les principes du « *plaisir* » et de « *douleur* », la poussant à satisfaire ses impulsions de manière immédiate et impérative, quel qu'en soit le coût ; La plus grande part du moi est constituée des reflets des autres personnes. (Freud : 1923).

Cette citation met en lumière la théorie freudienne selon laquelle une partie importante de la construction du moi provient de l'identification avec les autres. Freud a développé la notion d'identification pour expliquer comment les individus adoptent des traits, des attitudes ou des comportements d'autres personnes significatives dans leur vie. Cette identification, selon lui, est cruciale dans le développement du moi et peut influencer la personnalité, les valeurs et les perceptions individuelles.

7.2. Le super ego :

Le Surmoi, dans la perspective freudienne, constitue un référentiel d'idéaux, d'éthique, de conscience, de normes sociales et de traditions. Il incarne des valeurs telles que le droit, le bien, la vérité, la justice et la légitimité, représentant ainsi une autorité morale.

Il s'agit d'une forme de censure interne, souvent inconsciente, qui se développe au fil de la croissance de l'individu. Le Surmoi est influencé par les figures parentales et celles qui les remplacent, comme les éducateurs, ainsi que par les personnalités admirées dans la sphère publique et les idéaux sociaux élevés.

Il évolue et se raffine à mesure que l'individu acquiert une plus grande culture et accumule des expériences dans la société. Le rôle du Surmoi consiste à contrôler le moi et à empêcher ce dernier de satisfaire tous les désirs que la société considère comme inacceptables ou interdits, en opérant à travers l'ego ; « *Le surmoi agit comme un représentant du monde extérieur dans l'individu, et il exerce une surveillance sévère sur le Moi, menaçant de le punir par l'anxiété pour l'inciter à obéir à ses interdictions.* » (Freud : 1923).

Cette citation souligne le rôle du surmoi tel que défini par Freud, en tant qu'instance psychique internalisée qui représente les normes, les valeurs et les interdictions imposées par la société et les figures d'autorité. Le surmoi agit comme une force morale ou un juge interne, guidant le moi et exerçant une influence sur le comportement en utilisant la peur de la punition ou de l'anxiété.

7.3. L’égo :

L'ego occupe une place centrale dans le domaine de la perception sensorielle externe et interne, ainsi que dans les opérations mentales. Il supervise notre système moteur volontaire et défend la personnalité en travaillant à son adaptation à l'environnement et en favorisant l'intégration.

L'ego présente deux aspects : conscient et subconscient, et il comporte deux volets : l'un qui néglige les motivations innées et instinctives de l'identification, et l'autre qui néglige la réalité extérieure telle que perçue par les sens. La fonction de l'ego réside dans la conciliation des demandes et des contingences de l'environnement. Freud le considère comme le moteur qui met en œuvre la personne.

L'ego fonctionne en accord avec le principe de réalité et poursuit l'objectif de préserver l'estime de soi et de favoriser l'harmonie sociale. Son développement s'effectue à travers les expériences éducatives auxquelles un individu est exposé depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

Freud 1917 affirme que ; « *Le moi n'est pas maître dans sa propre maison* ». Dans cette citation il illustre la conception freudienne de l'esprit humain. Elle met en évidence la dualité entre le moi conscient, qui représente la partie rationnelle et visible de notre psyché, et

l'inconscient, où résident des désirs refoulés, des pulsions et des pensées profondes, souvent non accessibles à la conscience immédiate.

En décrivant le moi comme n'étant pas « *maître dans sa propre maison* », Freud met en évidence le fait que la conscience, bien que centrale dans la perception de soi et la prise de décision, ne gouverne pas tous les aspects de l'esprit. Une grande partie de nos pensées, motivations et comportements peut être influencée par des forces inconscientes sur lesquelles le moi conscient n'a pas de contrôle direct.

Cette idée souligne la complexité de l'esprit humain et la coexistence de différentes strates de fonctionnement psychique. Elle invite également à explorer les profondeurs de l'inconscient pour mieux comprendre les motivations et les dynamiques qui façonnent nos actions et nos expériences, même si elles ne sont pas immédiatement accessibles à notre conscience quotidienne.

Nous pouvons en déduire que la conscience, selon cette perspective, est la partie du psychisme qui est en contact direct avec le monde extérieur, représentant essentiellement la surface du système psychologique. En revanche, l'inconscient, selon Freud, constitue la part centrale et prépondérante du système psychologique. Il demeure largement indisponible à la conscience et sa récupération est entravée par les forces de répression.

La préconscience, telle que définie par Freud, renferme des éléments qui sont latents et inconscients du point de vue de la conscience, mais qui demeurent accessibles. Ces éléments peuvent facilement être rappelés à la conscience, comme les mots, les souvenirs, et les connaissances.

Afin de mieux comprendre les propos élaborés selon Freud nous proposons quelques exemples à analyser tirer de notre corpus :

Exemple :

« *Je suis celui par qui le salut arrive. Je ne crains ni les ouragans ni les mutinerie… Dieu est avec moi* » (Khadra, 2015 : 12).

Cet extrait évoque un sentiment de confiance et de détermination. Une conviction de Kadhafi en sa propre capacité à surmonter les défis et les obstacles, et une croyance en une force supérieure ou en une guidance divine.

La première partie, « *Je suis celui par qui le salut arrive* », peut être interprétée comme une affirmation de responsabilité ou de pouvoir, impliquant un sentiment de destinée ou de mission personnelle à apporter un changement positif ou à être une source de salut pour soi- même ou pour les autres.

La deuxième partie, « *Je ne crains ni les ouragans ni les mutineries* », suggère une absence de peur face aux situations tumultueuses ou aux oppositions. Cela reflète une confiance en soi, une force intérieure ou peut-être une foi inébranlable en une protection supérieure.

La phrase finale, « *Dieu est avec moi* », met l'accent sur la conviction en une présence divine qui guide et protège. Cela peut représenter une source de force, de réconfort ou de confiance dans les moments difficiles.

L'extrait véhicule un sentiment de foi, de force intérieure et de confiance en soi, soutenu par une croyance en une force supérieure. Elle peut servir d'inspiration pour surmonter les défis avec détermination et résilience.

Autre exemple :

« *Ma voix portera plus loin que les fusées balistiques ; je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune. Je suis moi Mouammar Kadhafi* » (Khadra, 2015 : 13).

Cette citation semble exprimer un fort sentiment de pouvoir, d'influence et de confiance en soi de la part de Mouammar Kadhafi. Elle met en avant son assurance quant à sa capacité à avoir un impact considérable sur les événements et à exercer un contrôle sur les situations, même celles considérées comme hors de contrôle pour la plupart.

L'analogie entre sa voix et les fusées balistiques suggère sa conviction en la portée et l'influence de ses paroles. Il affirme également sa capacité à calmer les situations conflictuelles

ou chaotiques en utilisant simplement sa parole ou son autorité, illustrée métaphoriquement par le geste de taper du doigt sur un pupitre.

L'extrait reflète une forte assurance et une vision de soi très puissante. Elle met en avant la conviction de Kadhafi en son pouvoir de domination et d'influence, illustrant sa perception de lui-même en tant que figure de pouvoir incontestée et influente.

On peut en déduire que que les deux citations dégagent un fort sentiment de confiance en soi et d'assurance, elles le font avec une perspective et une intention différente : la première se concentre sur une mission personnelle guidée par une force supérieure, tandis que la seconde met en avant un pouvoir personnel et une autorité incontestée.

Ces deux citations peuvent être interprétées comme exprimant un fort sentiment d'ego ou de confiance en soi. L'ego est la partie de la personnalité qui se rapporte à la conscience de soi, à la perception de son identité et de sa propre importance. Dans les deux cas, les affirmations mettent en avant une perception positive de soi-même, une conviction en sa propre puissance et une confiance en son influence sur les événements ou sur les autres. Ces déclarations reflètent une forte affirmation de soi, qui peut être associée à un ego fort ou à une perception très positive de son propre pouvoir, de son autorité ou de sa capacité à influencer les choses.

Dans le cadre de notre corpus, le moi narratif à la première personne, incarné par le pronom « *je* », émerge distinctement au sein de la trame narrative. Il prend la forme d'une personnalité propre à Kadhafi, revêtant l'aspect d'une figure présidentielle, un représentant autorisé par la conscience, qui est l'observateur de l'action. En effet, la conscience du locuteur occupe une part substantielle de la narration, en tant que témoin de l'existence des événements.

En d'autres termes, lorsque l'expression est formulée à la première personne du pronom « je », nous constatons que le narrateur relate des événements et des faits, se présentant comme un personnage qui est soit directement impliqué dans ces événements, soit un simple témoin. Dans ce contexte, Yasmina Khadra, en adoptant la première personne « *je* » (incarnant Kadhafi), parle de lui-même et des autres, établissant ainsi un lien narratif significatif.

Le pronom le plus adapté pour exprimer de manière directe et sans entraves les sentiments et les pensées d'un individu, les transmettant au destinataire de manière non filtrée sur le barreau de la langue, est clairement mis en avant dans les exemples précédents.

L'utilisation de la première personne dans la conscience permet au personnage de se libérer des contraintes et des restrictions sociales, voire linguistiques, telles que les ornements linguistiques et les fioritures inutiles. Le recours à la première personne dans la conscience met en lumière le personnage dans toute sa mégalomanie, son excentricité, son autocratie, et sa quête de pouvoir.

Exemples :

« *Je suis un être d'exception, la providence incarnée que les dieux envient et qui a su faire de sa cause une religion.* » (Khadra, 2015 : 82).

Dans cette citation, Kadhafi met en avant une conviction profonde en sa singularité exceptionnelle, allant jusqu'à se comparer à une providence enviée par les dieux. Elle exprime également la capacité à transformer ses idées personnelles en une sorte de religion, suscitant une adoration ou un suivi intense autour de sa personne ou de sa cause.

Dans ce même sens de déclaration, soulignant une perception de soi extrêmement élevée, se positionnant au-dessus des autres et insistant sur l'impact extraordinaire qu'elle a sur son environnement Kadhafi dit ;

« *Je n'ai jamais prêté l'oreille à une autre voix que la mienne* » (Khadra, 2015 : 84).

Cette citation exprime une confiance absolue en ses propres pensées et jugements, soulignant une volonté de ne considérer que sa propre voix intérieure, sans tenir compte des opinions ou des perspectives des autres. Cela met en évidence une forte affirmation de soi et une autonomie vis-à-vis des influences extérieures, mais peut également indiquer une rigidité à considérer d'autres points de vue.

Ces deux affirmations montrent des attitudes très marquées envers la perception de soi : la première met en avant une vision de grandeur et d'influence exceptionnelle sur les autres, tandis que la seconde souligne une confiance absolue en ses propres idées, mais pourrait refléter

une certaine fermeture aux opinions ou aux perspectives extérieures. Ces deux citations mettent en lumière des traits qui relèvent de l'ego.

L'ego, dans ce contexte, n'est rien de plus qu'une expression, et le « *moi* » du personnage joue le rôle de la force motrice qui le pousse à révéler la plupart de ses sentiments et de ses pensées en toute fluidité. Cette liberté est acquise en osant aborder même les sujets les plus intimes, malgré leur sensibilité. À travers cette approche narrative, Khadra s'efforce de dévoiler les émotions explosives à travers la voix de Kadhafi. Cette démarche confère un plus grand pouvoir de suspense et de persuasion, tout en répondant au désir du personnage de se révéler et de clarifier ses intentions, de manière que nous, en tant que lecteurs, puissions le comprendre.

L'écrivain utilise le pronom à la première personne « *je* » pour donner corps à ce discours narratif dans cette tentative narrative. Cela est particulièrement unique, car le narrateur parle de lui-même dans ses profondeurs les plus intimes, ce qui place le destinataire au centre même de l'œuvre. Cette approche fait émerger le personnage de son ego fermé vers un ego libéré qui aspire à démontrer que la vie n'est pas synonyme de désespoir.

8. Le « moi » et Le « je » :

Le « *moi* » et le « *je* » sont deux concepts liés à la perception de soi, mais ils se réfèrent à des aspects différents de cette perception.

Le « *moi* » englobe généralement l'ensemble des identités, des rôles et des aspects de la personnalité d'une personne. C'est une vision plus globale et composite de soi-même, incluant les différentes dimensions de l'identité comme le moi social, le moi professionnel, le moi familial, etc.

En revanche, le « *je* » est plus spécifique et individuel. Il représente l'aspect personnel et unique de la conscience de soi. Lorsqu'une personne utilise le « *je* », elle se réfère directement à elle-même en tant qu'individu distinct, exprimant ses pensées, ses sentiments ou ses expériences personnelles.

La transition du « *moi* » vers le « *je* » peut représenter un déplacement de la pensée d'une vision plus générale, collective ou multiple de soi vers une focalisation plus précise et personnelle de son propre vécu ou de ses sentiments individuels. Cela peut se produire dans le langage, dans l'expression de soi ou dans la perception interne de son identité au fil du temps ou dans différents contextes.

La transition du « *moi* » vers le « *je* » dans le langage courant ou dans la psychologie se réfère généralement à l'évolution de la perception de soi d'une manière plus impersonnelle et généralisée à une identification plus individuelle et spécifique.

Dans La *Dernière Nuit du Raïs*, l'écrivain Yasmina Khadra est indubitablement une personne qui a une existence réelle, ayant vécu et qui continue d'exister. C'est la voix qui s'exprime dans le texte à travers le personnage bien réel de Kadhafi ;

« *Le narrateur lui et celui qui raconte (...) il est en est la médiation narrative. Il apparaît de différentes façons (...) Quel que soit son degré de présence dans la fiction il est toujours là (...) Ce rôle de médiation narrative, le narrateur peut ne pas adopter a découvert il peut le déléguer à un personnage qui dit « je » il peut le faire assumer par un autre personnage. Il peut donner tous les signes de neutralité et laisser croire ainsi que le récit et tout à fait objectif. Le narrateur est donc l'organisateur du récit dont il oriente la vision où il choisit les voix. Il est l'agent de tout le travail de construction (...) il choisit la progression narrative, les modes de discours…* » Christiane Achour et Amina Bekkat, clefs pour la lecture des récits, convergences critiques, (Achour & Bekkat, 2002 : 61).

En effet, Yasmina Khadra présente un aspect intéressant où il glisse dans la peau d'un personnage réel pour raconter l'histoire. Cette approche peut être interprétée comme une forme de projection de soi, créant ainsi une sorte de « *double* » de l'écrivain. Dans notre étude de cas, *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra adopte le point de vue de l'ex-président de la Libye, Mouammar Kadhafi, pour narrer l'histoire, illustrant ainsi la notion d'un « *deuxième moi* » de l'auteur dans son œuvre.

Généralement, le narrateur est l'un des multiples masques sous lesquels l'écrivain se dissimule pour présenter son œuvre. Ce narrateur est une création de l'auteur, sa position étant située à l'intérieur du texte. Bien qu'il puisse occasionnellement s'identifier à l'un des

personnages fictifs et assumer le rôle de l'auteur, il tend généralement à minimiser sa propre présence et à dissimuler toute caractéristique révélatrice de son identité.

Il occupe une position centrale, jouant le rôle d'intermédiaire entre l'auteur et le personnage. Sa principale fonction distinctive réside dans l'expression verbale. Dans notre contexte, la parole, véhiculée par l'écrivain, tente de transmettre le message du personnage principal du roman, Mouammar Kadhafi.

L'usage du pronom « *je* » par Khadra crée une proximité émotionnelle entre le lecteur et le personnage principal, offrant une immersion profonde dans ses pensées et ses regrets. Cette utilisation du pronom renforce l'intensité émotionnelle du récit et permet au lecteur de ressentir l'humanité complexe et les tourments intérieurs du personnage central. Cela donne également une dimension personnelle et profonde au récit, offrant une réflexion intime sur la condition humaine, le pouvoir et les conséquences de ses actions.

Afin de mieux aborder le pronom personnel « *je* » dans une perspective analytique plus profonde, nous proposons une schématisation complexe à travers laquelle nous essayons de trouver réponse aux hypothèses suivantes :

Je = est-il Kadhafi (personne réelle et personnage principale) ?

Je = est-il Khadra (écrivain et personnage Kadhafi) ?

Je (Yasmina Khadra) = Tu (Mouammar Kadhafi) ?

9. La description du pronom personnel :

La grammaire traditionnelle traite les pronoms personnels sous trois formes. Selon Wagner et Pichon (1962), en grammaire les pronoms personnels distinguent trois personne : la personne qui parle, la personne à qui l'on parle et la personne, l'objet dont on parle.

« *La grammaire traditionnelle pourrait sans doute se contenter du critère syntaxique. Si elle fait malgré tout appel à la notion de personne, c'est d'abord qu'il faut bien justifier vaille que vaille l'appellation de pronoms personnels.* » (Trousson, 1986 : 497).

Cette citation évoque la manière dont la grammaire traditionnelle aborde la notion de personne dans les pronoms, en se basant principalement sur des critères syntaxiques. Elle suggère que malgré la focalisation sur la syntaxe, la notion de personne est néanmoins invoquée pour justifier la classification de ces mots en tant que pronoms personnels.

Elle met en avant une interrogation sur la pertinence de l'appellation « *pronoms personnels* » dans la mesure où, dans certaines approches grammaticales, la dimension syntaxique prévaut sur la dimension conceptuelle liée à la personne. Cela pose la question de la justification de cette classification, malgré une potentielle insuffisance de la notion de personne dans la définition traditionnelle de ces pronoms.

De son côté Lebidois affirme que ; « *Je, Tu, II, en français moderne, ne s'emploient régulièrement qu'en liaison étroite avec le verbe auquel ils servent de sujet, et dont ils sont, nous l'avons vu, des flexions d'avant (ou d'arrière, par ex. dans l'inversion) ; c'est ce qui leur vaut le nom de pronoms conjoints* ». (Lebidois, 1971).

Les pronoms sont généralement utilisés en étroite relation avec le verbe, car ils fonctionnent comme les sujets du verbe et sont directement liés à celui-ci. Ces pronoms sont considérés comme des flexions du verbe (en position avant ou arrière, comme dans le cas de l'inversion du sujet et du verbe) et sont ainsi nommés « *pronoms conjoints* ». Cela met l'accent sur le lien étroit entre ces pronoms personnels et le verbe dans la construction grammaticale française moderne, soulignant leur rôle spécifique en tant que sujets du verbe et leur flexibilité pour s'adapter à différentes positions dans la phrase, en fonction de la construction syntaxique.

Partant du postulat des grammairiens qui consiste que les pronoms personnels représentent des personnes grammaticales, ils ne sont pas des personnes à part entière, mais plutôt des mots utilisés pour indiquer différentes relations dans une phrase ou un discours c’est-à-dire que les pronoms personnels, représentent des personnes grammaticales dans une phrase ou un discours. Ils ne sont pas des personnes au sens littéral, mais plutôt des éléments

linguistiques utilisés pour remplacer des noms ou des groupes nominaux afin de faciliter la communication et d'éviter la répétition excessive des termes.

Example :

Première personne : « *Je vais au marché.* » Le pronom « *je* » remplace la personne qui parle, évitant de dire « *Fatiha va au marché* » si Laura parle d'elle-même.

Deuxième personne : « *Tu es très intelligent.* » Le pronom « *tu* » désigne la personne à qui l'on parle, sans avoir à répéter son nom.

Troisième personne : « *Elle mange une pomme.* » Le pronom « *elle* » représente la personne dont on parle, évitant de dire « Fatiha mange une pomme » si l'on parle de Sarah.

Ainsi, bien que les pronoms personnels se rapportent aux personnes, ils sont utilisés pour les représenter dans le langage sans nécessiter la répétition constante de leurs noms, facilitant ainsi la fluidité et la concision dans les conversations ou les écrits.

10. Le pronom « je » :

Le pronom de première personne se caractérisent par sa limitation au pronom « je ». Il s'agisse d'un genre masculin ou féminin. C'est un pronom personnel de la première personne du singulier. Il remplace le sujet, représentant la personne qui parle ou écrit dans une phrase. Le pronom personnel « *je* » est généralement placé en début de phrase lorsqu'il est le sujet, mais il peut être déplacé pour des raisons stylistiques ou emphatiques. Il est utilisé de manière courante dans tous les registres de langue, qu'il s'agisse de situations formelles ou informelles. Le pronom « *je* » est utilisé dans tous les temps verbaux pour indiquer l'action ou l'état de la personne qui parle au moment présent, au passé ou au futur. Par exemple, « *je parle* » (présent), « *j'ai parlé* » (passé composé), « *je parlerai* » (futur).

Le « *je* » est intimement lié à la notion de personne en grammaire. Il représente la première personne du singulier, faisant référence à l'individu qui parle où qui écrit. Dans le cadre de la grammaire, le « *je* » est une expression de la personne qui accomplit l'action ou qui

exprime une pensée ou un sentiment. Ce pronom personnel permet de personnaliser le discours en donnant une voix directe à celui qui s'exprime. Il est intrinsèquement lié à l'identité et à la perspective de l'individu, offrant un point de vue unique et subjectif sur une situation, une expérience ou une idée. Ainsi, l'utilisation du « je » crée une connexion entre le locuteur ou l'auteur et ce qui est dit, impliquant directement la personne dans le discours.

Selon Georges Kleiber (2012) ; La première personne, c'est celui de qui vient l'énoncé, la deuxième, celui à qui (hon) il est adressé, la troisième celui dont on parle.

De son côté Jean Dubois considère que ; *« La personne est une catégorie grammaticale reposant sur la référence aux participants de la communication et à l'énoncé produit. La situation de communication est définie par une relation entre un sujet parlant qui énoncé et un autre sujet parlant à qui cet énoncé est adressé pour qu'à son tour il donne une réponse : je te dis que (communication intersubjective). La phrase implicite sous-jacente à tout énoncé, je te dis que, représente l'énonciation et les phrases effectivement produites l'énoncé. La communication, ou échange verbal, implique donc un locuteur (première personne), le je ou ego qui est le centre de la communication (celle-ci est egocentrique), un interlocuteur ou allocutaire (deuxième personne), le tu et un objet énoncé (ce dont on parle), le-il (troisième personne) »* (Dubois, 1972 : 368).

La notion de personne lié au pronom « *je* » en grammaire renvoie à la première personne du singulier. Ce pronom personnel représente l'individu qui parle ou écrit, et il est intimement lié à l'identité de cet individu dans le contexte de la communication.

Lorsqu'on utilise le pronom « *je* », on se réfère à soi-même en tant que sujet. Cela crée une connexion directe entre le locuteur et l'action, le discours ou les pensées exprimées. Le « *je* » est un marqueur grammatical important pour indiquer la perspective personnelle de l'orateur ou de l'auteur. Il permet de donner une voix et une identité spécifiques à celui qui s'exprime.

La première personne, incarnée par le pronom « *je* », offre une expérience directe et personnelle de la situation évoquée dans le discours. Cela permet à l'auteur de partager ses propres opinions, expériences, émotions et réflexions, offrant ainsi une dimension intime et subjective à la communication. Selon Philipe Lejeune (1975) ; la « *première personne* » se

définit par l'articulation de deux niveaux : la référence des pronoms personnels, le jeu qui renvoie à chaque fois à celui qui parle que nous identifions du fait même qu'ils parlent et l'énoncé dans lequel la première personne Marc l'identité du sujet de l'énonciation.

11. L’usage du pronom « je » :

Le « *je* » est un pronom personnel de la première personne utilisé pour faire référence à soi-même, à son identité ou à ses actions. En grammaire, il est utilisé pour exprimer les pensées, les sentiments, les expériences ou les actions personnelles de l'individu qui parle ou écrit.

Dans la littérature, l'utilisation du « *je* » peut être associée à une narration à la première personne, où le narrateur est également le protagoniste de l'histoire. Cela permet d'offrir une perspective directe et personnelle du monde intérieur du personnage principal, en donnant au lecteur un accès direct à ses pensées, ses émotions et ses expériences.

Le « *je* » permet une immersion plus profonde dans les sentiments et les réflexions du personnage, offrant ainsi une connexion plus étroite entre le lecteur et le protagoniste. Il est souvent utilisé pour créer une empathie et une compréhension plus profonde des dilemmes, des joies et des peines du personnage central.

La place du « *je* » dans le discours dépend du contexte, du registre de langue et du style d'écriture utilisé. Dans un discours, l'utilisation du « *je* » peut varier en fonction de l'intention du locuteur.

Dans un contexte plus formel, professionnel ou académique, l'usage du « *je* » peut être limité. On privilégie souvent une approche plus objective en évitant une référence directe à soi-même. Par exemple, dans les écrits scientifiques ou académiques, on tend à utiliser des constructions impersonnelles ou des références indirectes plutôt que le « *je* ».

Cependant, dans un contexte plus informel, narratif ou personnel, l'usage du « je » est plus courant. Il est souvent employé pour exprimer des opinions, des expériences personnelles, des réflexions ou des sentiments. Dans la littérature, le « *je* » est fréquemment utilisé pour donner une perspective personnelle au discours.

La place du « *je* » dans le discours peut donc varier selon le contexte et la volonté du locuteur d'exprimer une expérience personnelle, une opinion ou une implication directe dans ce qui est dit.

Le « *je* » peut être perçu à la fois comme un personnage et comme une personne, en fonction du contexte et du genre littéraire.

En littérature, lorsque le narrateur utilise le « *je* » pour raconter une histoire, il devient souvent un personnage à part entière. Ce personnage « *je* » peut être distinct de l'auteur réel, prenant vie à travers ses pensées, ses actions et ses expériences dans le récit. Ce narrateur peut avoir ses propres caractéristiques, ses nuances et même des traits qui diffèrent de l'auteur, créant ainsi un personnage fictif.

D'autre part, le « *je* » peut aussi représenter une personne, l'auteur réel, lorsqu'il s'agit d'une narration autobiographique ou d'un récit dans lequel l'auteur partage ses expériences et ses pensées personnelles. Comme nous l'avons déjà cité avant, dans ce cas, le « *je* » fait référence directement à l'individu qui écrit et raconte son histoire, exprimant ses propres pensées, sentiments et expériences.

Ainsi, le « *je* » peut être à la fois un personnage fictif dans un récit narratif et une représentation directe de la personne réelle qui partage son vécu dans une narration autobiographique. La nature du « *je* » dépend donc du contexte littéraire et de la manière dont il est utilisé dans le récit.

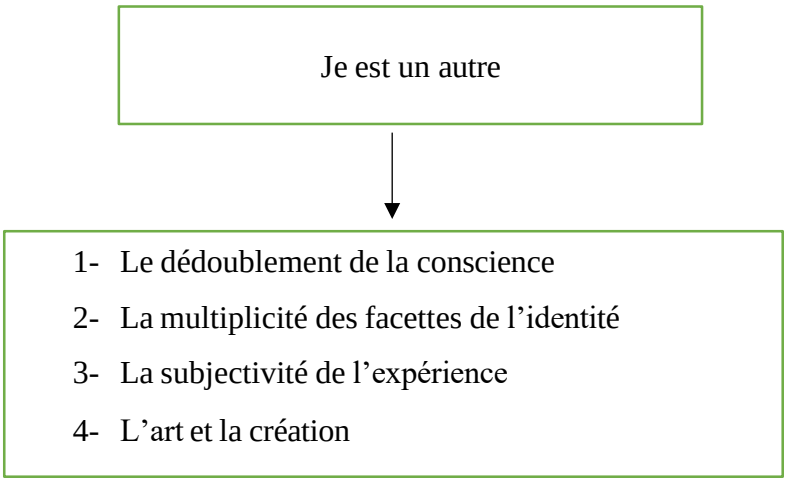
Dans une autobiographie fictive, le pronom « *je* » est utilisé pour représenter un personnage fictif créé par l'auteur. Ce personnage peut être une création complète de l'imagination de l'écrivain ou peut être basé sur certains aspects de la personnalité de l'auteur, mais les événements racontés ne sont pas ceux vécus par l'auteur réel. Le « *je* » dans ce contexte est lié au personnage fictif et non à l'auteur lui-même.

En effet, Arthur Rimbaud suggère que le « *je* » n'est pas forcément une entité fixe et unifiée, mais plutôt un aspect changeant et parfois contradictoire de soi-même. Il évoque la complexité de l'identité et la capacité de l'individu à avoir différentes facettes, à expérimenter

des changements ou des contradictions internes ; « *Je est un autre. J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute.* » (Rimbaud, 15mai 1871).

Cette idée remet en question la perception traditionnelle d'une identité stable et cohérente, suggérant que le soi peut être fluide, évolutif et même multiple. Cela peut renvoyer à la notion que l'individu n'est pas simplement défini par une singularité, mais qu'il est composé de différentes couches, expériences et perspectives qui coexistent ou se transforment au fil du temps. En somme, cette expression invite à réfléchir sur la complexité de l'identité, sur la manière dont le « *je* » peut être perçu comme un autre, différent de ce qu'on pourrait initialement penser, et sur la variété des identités et des expériences qui constituent l'individu.

Pour mener à bien notre réflexion nous proposons la schématisation suivante :



Exemple :

« ***Je*** *ne tolère pas que l'on discute mes ordres, que l'on remette en question mes jugements que l'on fasse l'amour devant moi. Ce que* ***je*** *dis est parole d'évangile, ce que je pense et présage. Qui ne m'écoute pas et sourd, qui doute de moi et d'amené. Ma colère est une thérapie pour celui qui l'a subi mon silence est une ascèse pour celui qui la médite* » (Khadra, 2015 : 81)

Ce passage est assez fort et révèle une personnalité autoritaire et intransigeante. Kadhafi semble exprimer un besoin absolu de contrôle et d'obéissance, décrivant ses ordres comme incontestables et ses pensées comme des présages. Son attitude semble dépeindre un mélange

de colère et de silence, utilisés comme des outils pour punir ou instruire ceux qui ne se conforment pas à ses attentes.

Le pronom « *je* » dans ce passage est utilisé de manière très dominante et autoritaire. Chaque phrase commence par « *je* » pour souligner le contrôle absolu et l'autorité personnelle de Kadhafi sur les autres. Il se positionne comme le point central de pouvoir et de décision, énonçant ses règles et attentes sans la moindre place pour la contestation ou le doute.

En utilisant continuellement je, Khadra met en avant son propre ego (Celui de Kadhafi) et affirme sa supériorité, imposant ses croyances comme des vérités absolues. Cette utilisation répétée du « *je* » renforce l'image de Kadhafi dont les pensées, les décisions et les désirs doivent être respectés sans débat ni remise en question, créant ainsi un environnement où sa volonté est la seule à être considérée comme légitime.

Dans le passage précédent on assiste à un dédoublement de conscience, celle de Yasmina Khadra et celle de Kadhafi. Le pronom « *je* » n'est pas limité à une seule entité, mais peut être interprété comme une pluralité de significations et de perceptions. Aussi ce passage peut être interprétée comme une reconnaissance de la diversité et de la complexité de Khadra. Chaque personne peut avoir plusieurs facettes, plusieurs identités ou même plusieurs voix intérieures qui coexistent. Nous faisons référence métier que Khadra exerce avant de devenir écrivain celui de militaire. Afin de remettre en question la stabilité et l'unité du « *je* » en soulignant que cette entité peut varier, évoluer, voire se séparer de la perception immédiate de soi-même. Dans cette tentative narrative Khadra, se dissocie de son identité habituelle (d'écrivain de maintenant) pour entrer dans un état où une autre facette de lui-même (militaire d'avant) prend le contrôle, laissant émerger des pensées, des émotions ou des idées qui semblent étrangères à sa personnalité quotidienne pour présenter et créer l'image de Kadhafi.

Dans la même perspective de Rimbaud nous proposons un autre exemple ou ce « *je* » est une reconnaissance de la multiplicité de soi-même. Il peut y avoir différentes facettes ou versions de notre identité, chacune pouvant être perçue comme un « *autre* » aspect de nous-mêmes. Cela pourrait inclure notre « *moi* » réel, notre moi « *idéalisé* », notre moi « *intérieur* », voire notre « *double* » ou une version alternative de notre personnalité. :

« ***J'**ai connu la faim, la culotte rafistolée et les savates trouées, et **j'**ai longtemps traîné pieds nus sur les cailloux brûlants. La misère était mon élément.* » (Khadra, 2015 :15-16).

Ce passage évoque une expérience de vie marquée par des conditions de grande pauvreté et de dénuement. L'auteur décrit une période où il a vécu la faim, porté des vêtements en mauvais état, des chaussures trouées, et même marché pieds nus sur des surfaces difficiles comme des cailloux brûlants.

La phrase « *La misère était mon élément* » est particulièrement poignante. Elle suggère que la pauvreté et la souffrance étaient omniprésentes, comme un environnement naturel ou familier dans lequel Kadhafi évoluait. Cela souligne à quel point ces conditions étaient habituelles et presque inévitables dans sa vie quotidienne.

Cela met en lumière une période difficile et sans doute douloureuse, où il a dû faire face à des privations et des difficultés extrêmes. Cependant, il peut également révéler une certaine résilience et force intérieure, puisque malgré ces épreuves, Kadhafi a trouvé un moyen de survivre et de persévérer.

Dans ce passage, le pronom « *je* » est utilisé pour exprimer une expérience personnelle et intime. Il s'agit de l'auteur ou du locuteur faisant référence à lui-même et partageant son vécu. En utilisant « *je* », l'auteur crée une proximité avec le lecteur ou l'auditeur, rendant l'expérience plus personnelle et émotionnellement chargée.

Le « *je* » ici est le point central du récit, décrivant les difficultés personnelles traversées, telles que la faim, les vêtements usés et les chaussures trouées, ainsi que la sensation de marcher pieds nus sur des cailloux brûlants. Ce pronom personnel renforce l'aspect autobiographique du passage, donnant une qualité directe et authentique à l'expérience partagée.

Le « *je* » représente souvent la conscience individuelle, c'est l'expression de notre propre perception, de nos pensées, de nos sentiments et même notre identité. Khadra à travers ce récit reflète sa vision en tant que personne. Ce reflet du « *moi* » peut être façonné par plusieurs facteurs, tels que les expériences de vie, les interactions avec les autres, les valeurs, les croyances, les émotions et même l'environnement culturel. La raison pour laquelle cette déclaration met en évidence comment les expériences vécues peuvent façonner l'identité d'une

personne et devenir partie intégrante de la façon dont elle se perçoit elle-même (le moi Khadra) et se présente aux autres (le je Kadhafi).

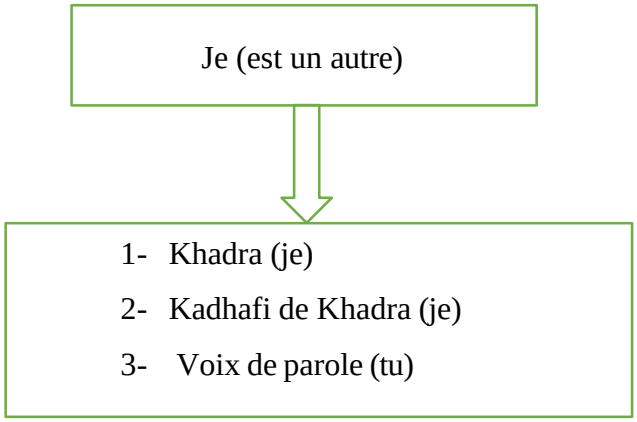
Le reflet de l'identité personnelle de Khadra se manifeste à travers le contenu des expériences évoquées. Lorsqu'il décrit Kadhafi dans le contexte d'avoir connu la faim, porté des vêtements usés et marché pieds nus sur des cailloux brûlants. Ce vécu difficile devient le reflet de l'identité et de son histoire personnelle en tant qu'écrivain.

Cette idée évoque la relation entre le « *je* » (Khadra conscient de lui-même) et son « *double* » (Kadhafi), qui peut être interprété comme une représentation alternative de lui. Cela peut être dû à la façon dont Khadra présente dans différentes situations sociales ou à la dualité entre son identité intérieure et la façon dont il se montre au monde. En résumé, cette idée évoque la complexité de l'identité et la diversité des aspects de la personnalité de Khadra. La raison pour laquelle nous nous considérons que l'emploi de ce pronom à la première personne est un « *je* » interprété.

Le « *je* » interprété fait référence à une utilisation du pronom « *je* » qui dépasse la simple déclaration personnelle pour incorporer une dimension de représentation ou de mise en scène. C'est une manière de raconter, partager une expérience ou de communiquer une idée en utilisant le « *je* » comme un personnage ou une voix narrative, plutôt que comme une simple déclaration factuelle. C'est exactement ce que l'exemple précédent incarne et justifiant que ce « *je* » et un autre.

Aussi, Khadra peut introduire subtilement le « *tu* » sans l'annoncer explicitement, il le remplace par le « *je* » en créant ainsi une transition douce et naturelle entre les points de vue. Cette transition peut être une stratégie narrative pour influencer la façon dont le lecteur perçoit et interagit avec l'histoire.

On peut en déduire que :



La notion du « *je* » dans le roman en relation avec Yasmina Khadra, Mouammar Kadhafi et la voix narrative. (Je = A, B, et C).

Nous cherchons à explorer la relation entre la notion « *je* » dans le roman, en lien avec Yasmina Khadra (A), Mouammar Kadhafi (B) et la voix narrative (C). Nous suggérons que le « *je* » représente une relation entre ces éléments, où il serait équivalent à Khadra, Kadhafi et la voix narrative.

Si l'on transpose cette idée à notre notation de schéma, cela pourrait signifier que le « *je* » dans le roman, représenté par Khadra l'écrivain, Kadhafi le personnage principal et la voix narrative de Khadra, pourrait être une combinaison de ces éléments. Khadra, en tant qu'écrivain, incarne différents aspects du « *je* » à travers le personnage ou à travers sa narration, incluant peut-être une représentation de Kadhafi. C'est-à-dire que :

Le « *je* » représenterait alors le narrateur ou la voix à la première personne. Tandis que « *A* », « *B* » et « *C* » pourraient être des éléments distincts, des aspects ou des entités représentant des parties de cette voix narrative. Par exemple, « *A* » (Khadra) pourrait être l'auteur ou une partie de son identité intégrée dans le narrateur, « *B* » (Kadhafi) pourrait représenter un personnage spécifique ou une expérience, et « *C* » pourrait être le style narratif ou l'influence stylistique dans le récit ;

- « *Je* » = la voix du narrateur à la première personne, le point de vue à travers lequel l'histoire est racontée.

- « *A* » (Khadra) = pourrait représenter l'auteur lui-même ou une partie de son identité intégrée dans le narrateur. Cela pourrait inclure les expériences, les perspectives ou les émotions de l'auteur incorporées dans la narration, même si le récit est fictionnel.

- « *B* » (Kadhafi) = pourrait être un personnage spécifique, une figure historique ou une expérience spécifique intégrée dans le récit, offrant une perspective ou une dimension particulière à l'histoire.

- « *C* » = représente le style narratif ou l'influence stylistique utilisée par l'auteur pour raconter l'histoire. Cela englobe les choix linguistiques, les structures de phrase, les techniques littéraires ou les influences artistiques qui façonnent la narration.

Cela explique une fusion complexe d'éléments de l'auteur, des personnages représentatifs et du style narratif utilisé pour donner vie à l'histoire. Cette schématisation complexe permet de comprendre comment différents aspects se combinent pour former une voix narrative dans le récit.

Pour mieux amorcer cette question de subjectivité, nous faisons recours à la notion de référence.

L'acte de référence est le processus qui consiste à relier les éléments linguistiques à des réalités extralinguistiques, que l'on appelle le référent. On distingue plusieurs types de références, notamment la référence absolue, la référence contextuelle et la référence déictique, qui permet d'identifier le référent en faisant référence à des éléments de la situation d'énonciation.

Les déictiques sont des éléments linguistiques de diverses natures se référant à la situation d'énonciation. Leur interprétation dépend d'informations relatives au locuteur, à l'interlocuteur, et au contexte spatio-temporel de l'énonciation.

Lorsque l'on aborde le sujet des déictiques, communément appelés « *deixis* », on fait référence à l'ensemble des indices personnels ou spatio-temporels que l'énonciateur utilise pour signaler sa présence, ainsi que les circonstances dans lesquelles il émet l'énoncé. Jespersen, cité

par Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage *L'Énonciation*, les définis comme suit : « *une classe de mots dont le sens évolue en fonction du contexte* » (1980 : 36). Cette catégorie lexicale voit sa fonction déterminée par la situation de communication dans le but de conférer une crédibilité extralinguistique à l'énoncé.

Benveniste et Ricœur accordent une attention particulière à la notion de référence, soulignant que les déictiques, lorsqu'ils sont utilisés en dehors du contexte énonciatif, ont tendance à perdre leur signification ; comme le suggère Émile Benveniste, cité par Kerbrat-Orecchioni : « *Hors du discours effectif, le pronom n'est qu'une forme vide, qui ne peut être associée ni à un objet ni à un concept.* » (Benveniste, 1966 : 252).

Le terme « déictiques » trouve son origine dans l'étymologie grecque, précisément dans « deiktikos, » qui signifie « montrer ».

Par ailleurs, comme la souligne Emile Benveniste la notion de référence demeure indissociable de l'énonciation, étant donné que « *la référence est un élément essentiel de l'acte d'énonciation.* » (Benveniste, 1966 : 225). Le discours représente le moyen par lequel l'énonciateur fait référence à sa situation de communication en utilisant divers indicateurs tels que les indices personnels, spatio-temporels, ou de démonstration. En outre, Oswald Ducrot (1972) avance l'argument selon lequel la notion de référence confère une dimension de vérité à l'énoncé. Selon lui, « *la question de la vérité, subordonnée à celle de la référence, est également inconcevable en dehors du contexte de l'énonciation : en lui-même, l'énoncé ne peut être qualifié de vrai ou faux, il n'acquiert sa vérité qu'au sein d'une énonciation particulière.* » (Ducrot, 1972 : 64).

Toute énonciation révèle certaines attitudes de l'énonciateur vis-à-vis du monde et de son propre énoncé, ce que l'on appelle les marques de subjectivité, laissant des traces du locuteur dans son discours.

Dans ce contexte, notre recherche se concentre sur le pronom « *je* », une marque déictique prédominante dans notre corpus *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra. Cette focalisation vise à mieux comprendre l'attitude de l'énonciateur vis-à-vis de son discours. Selon Émile Benveniste, la notion de référence est fondamentale car « *l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme sujet.* » (Benveniste, 1974 : 259-260).

Il en résulte que la subjectivité repose essentiellement sur l'exercice de la langue, constituant ainsi le témoignage objectif de l'identité du sujet.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, en écho aux idées antérieures de Benveniste, met en avant le rôle central du pronom « *je* » dans l'expression de la subjectivité linguistique. Elle souligne que ; « *le je représente le pivot de la parole subjective, servant de point de départ crucial pour exprimer ses sentiments, ses émotions, sa pensée, sa perception, ainsi que sa position sociale et psychologique* » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 45). Cette perspective met en lumière l'importance fondamentale du « *je* » dans la construction de la subjectivité à travers le langage, permettant au locuteur de se situer et d'exprimer ses expériences personnelles.

Le « *je* » représente la première personne, permettant à celui qui parle de s'exprimer directement en faisant référence à lui-même. C'est une affirmation de l'identité et une manière pour un locuteur de se situer au cœur de son discours. En utilisant le « *je* », on ne fait pas seulement référence à ses propres expériences, mais on se les approprie et on les rend centrales dans la communication.

Cette construction linguistique permet une forme d'expression individuelle et unique. En utilisant le « *je* », un locuteur exprime non seulement des informations factuelles mais également des émotions, des opinions et des perspectives personnelles. Cela offre une profondeur et une dimension subjective à la communication, permettant à chacun de partager son point de vue spécifique et sa compréhension du monde.

Le lien entre le « *je* » et la voix narrative (Khadra) est étroitement lié à la manière la dernière nuit du rais est racontée. Le « *je* » représente la voix du narrateur à la première personne comme nous l'avons déjà affirmé. Cette voix narrative est intimement liée à la construction de la subjectivité, car elle permet au narrateur de donner une perspective directe sur les événements du récit.

Le « *je* » est le fil conducteur, offrant une connexion directe entre le lecteur et le narrateur. La voix narrative à la première personne permet au lecteur de voir le monde du point de vue spécifique du narrateur, d'accéder à ses pensées, de manière plus personnelle d'où l'idée de dire que le « *je* » présente le Kadhafi de Khadra.

Il exprime sa subjectivité de manière plus prononcée. Ainsi, cette voix narrative à la première personne, avec l'utilisation du « *je* », joue un rôle essentiel dans la construction de la subjectivité et dans l'immersion du lecteur dans l'histoire.

Dans son ouvrage intitulé *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* publié en 1993, Dominique Maingueneau met en relief le rôle crucial du contexte dans l'interprétation des pronoms. Il souligne que ces éléments linguistiques requièrent un contexte spécifique pour être compris, car ils ne sont pas dépourvus de sens intrinsèque. Ces pronoms tirent leur signification et leur pertinence de la situation d'énonciation dans laquelle ils sont utilisés ;

« Un embrayeur a besoin d'une situation d'énonciation pour être interprété et qu'il n'est pas foncièrement vide de sens » (Maingueneau, 1993 : 10).

Cela souligne l'importance du contexte dans la compréhension et l'interprétation des éléments linguistiques. Elle met en lumière le fait que les pronoms ne sont pas isolés de leur environnement et qu'ils acquièrent leur signification en fonction des circonstances dans lesquelles ils sont employés. Ainsi, pour saisir pleinement leur sens, il est essentiel de considérer le contexte global dans lequel ils apparaissent.

Il est donc important de rappeler que le « *je* » n'est pas simplement un élément linguistique dépourvu de signification par lui-même. Il ne peut être interprété qu'en fonction du contexte dans lequel il est employé. Le pronom « *je* » prend tout son sens dans la situation spécifique de communication où il est utilisé, et sa signification dépend largement des circonstances, des interlocuteurs et du contexte global de l'énonciation.

En revanche la voix narrative « *je* » en tant qu'embrayeur. Elle doit être interprétée à la lumière du contexte du récit, des actions des autres personnages, de l'environnement narratif et des événements qui se déroulent pour en saisir toute la signification et la profondeur. Son interprétation dépend donc fortement du contexte narratif, des choix de l'auteur et de la manière dont le personnage interagit avec le monde.

Afin de mieux augmenter nos propos nous proposons d'analyser l'exemple suivant :

« **Je** *suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait se suffire à garder la foi.* ***Je*** *suis celui par qui le salut arrive.* ***Je*** *ne crains ni les orages ni lui mutineries. Touchez donc mon cœur ; il cadence déjà la débandade programmée des félons* » (Khadra, 2015 : 11-12).

Cet extrait semble être écrit à la première personne qui est Mouammar Kadhafi. Cette utilisation du « *je* » implique que le narrateur se présente comme étant Kadhafi lui-même, exprimant ses pensées, ses croyances et sa perception de lui-même et de son rôle.

La voix narrative de Khadra affirme l'importance et la puissance du dictateur libyen. Les phrases affirmatives et fortes soulignent la confiance en soi et l'assurance de khadra dans sa position concernant le leader.

L'utilisation du « *je* » dans ce contexte crée une immersion dans les pensées et les perceptions du personnage de Kadhafi lui-même, offrant ainsi une perspective interne et personnelle. Cette voix narrative (Khadra) à la première personne nous d'entrer dans l'esprit du personnage et de percevoir sa vision du monde et de lui-même, créant une immersion profonde dans sa subjectivité. Et le « *je* » ici plonge directement dans la psyché de Khadra, établissant une immersion profonde dans sa vision d'autoritaire et sa confiance inébranlable en la puissance de Kadhafi. Cela crée une perspective interne intense et subjective du personnage.

Donc l'usage du « *je* » dans le passage crée une tension entre la perception de Khadra du personnage la réalité extérieure du personnage. Cela peut susciter un contraste intéressant entre la vision grandiose de Kadhafi et la réalité de sa chute imminente. On peut en déduire que la référence de « je » est propre à Khadra, elle établit une perspective directe depuis l'intérieur de la conscience et des pensées de Mouammar Kadhafi sans filtre externe.

Autre exemple :

« ***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 savoir flageolante son peuple de rentrer à la maison. Sa panique était t'as un régal.* ***Je*** *m'en délectais. Depuis son intronisation recombler,* ***je*** *savais qu'il n'allait atteindre les sommets que pour mieux amorcer la chute* » (Khadra, 2015 : 39).

Ce passage exprime le point de vue de Mouammar Kadhafi sur la situation de Ben Ali, l'ancien président de la Tunisie. Kadhafi semble se délecter ironiquement du fait que Ben Ali était contesté par son propre peuple. Il exprime un sentiment de satisfaction ironique face aux difficultés de Ben Ali, et semble trouver du plaisir dans sa détresse, tout en suggérant qu'il avait prévu sa chute depuis le début de son règne. Ce passage révèle une attitude cruelle et arrogante de la part de Kadhafi envers ses pairs dirigeants, soulignant un certain mépris et un sentiment de supériorité. A travers la voix de Kadhafi, Khadra crée une illusion de réalité, donnant l'impression que ces pensées et ces émotions proviennent directement de Kadhafi lui-même, renforçant ainsi l'authenticité de la voix narrative. Autrement dit, En utilisant le « *je* » de Kadhafi, l'auteur donne l'impression que ses pensées et émotions sont authentiques, renforçant ainsi la crédibilité du récit. Cela crée une immersion profonde dans la psychologie du personnage, offrant une perspective interne qui semble provenir directement de Kadhafi lui-même. En effet Khadra parvient à créer une expérience immersive, renforçant l'authenticité de la voix narrative en offrant une plongée directe et crédible dans la psychologie du personnage Kadhafi.

Cela nous mène vers La distinction entre sur-énonciation et sous-énonciation, selon Alain Rabatel (2005), concerne les variations dans la manière dont ce texte est produit et perçu en fonction des différents locuteurs, narrateurs ou points de vue présents dans une œuvre.

La sur-énonciation se produit lorsque le narrateur ou locuteur (le niveau supérieur) en dit plus que ce que savent ou peuvent dire les personnages (le niveau inférieur). Il y a donc une dimension supplémentaire, une sorte de commentaire ou de connaissance qui dépasse ce que les personnages eux-mêmes savent ou peuvent exprimer. Alors que La sous-énonciation, se produit lorsque le narrateur ou locuteur (niveau supérieur) dit moins que ce que savent ou peuvent dire les personnages (niveau inférieur). Cela peut se traduire par une restriction volontaire d'informations, une manière de laisser des éléments implicites ou non exprimés dans le récit.

L’exemple précédent est caractérisé par une forme d’une forme de sous-énonciation, car cette voix narrative (je de Khadra) semble retenir certaines informations ou émotions, laissant des éléments implicites ou non exprimés.

Le « *je* » de la voix narrative peut être vue comme une forme de sur-énonciation en donnant accès à une perspective intime, tout en retenant certaines informations ou émotions, ce qui pourrait être associé à une forme de sous-énonciation, laissant une part de l'expérience interne du personnage non explicitement exprimée.

Example :

« ***Je*** *suis un être d'exception, la providence incarnée que les dieux envie et qui a su faire de sa cause une religion (…)* ***Tu*** *es Mouammar Kadhafi as-tu oublié ? Ne permet pas au menu fretin de te faire choir de ton nuage* » (Khadra, 2015 : 82).

Ce passage met en avant une forte affirmation de soi attribuée à Mouammar Kadhafi.il se perçoit comme un être exceptionnel, presque divin, faisant de sa cause une religion. Cela souligne une profonde conviction de sa propre importance et de sa puissance, ainsi qu'une confiance extrême en ses capacités et en sa destinée (sentiment de supériorité). L'interpellation « *Tu es Mouammar Kadhafi as-tu oublié ?* » semble être une auto-rappelle de l'importance de rester fidèle à son identité et à son pouvoir. Cela renforce l'idée d'une identité forte et d'une position de leadership à ne pas négliger (appelle à la mémoire personnelle). L'expression « *faire choir de ton nuage* » évoque l'idée de maintenir une position élevée, presque divine, sans être entraîné ou renversé par des forces inférieures ou moins importantes (le « *menu fretin* »).

Une forte affirmation de soi attribuée à Mouammar Kadhafi. Il présente une conviction profonde de sa propre importance, le décrivant comme un être exceptionnel, presque divin, ayant fait de sa cause une religion. Il rappelle à lui-même son identité, soulignant l'importance de rester fidèle à sa position de pouvoir et de ne pas être renversé par des forces considérées comme inférieures.

La voix narrative « *je* » dans cet extrait est donc une représentation imaginée ou interprétative de Kadhafi par Khadra, utilisée pour donner vie à ses pensées et à son ego démesuré, offrant une vision interne de la perception que Khadra aurait de la personnalité et des pensées de Kadhafi. Elle est associée à une forme de sur-énonciation. La voix narrative, attribuée à Khadra et représentant Kadhafi, exprime une assurance extrême. Ce qui correspond à une forme d'expression qui dépasse la simple réalité de la personne représentée. Et L'utilisation du « *tu* » crée un effet de questionnement ou de rappel interne, soulignant

l'importance de se souvenir de qui l'on est et des attentes qui accompagnent l'identité de Kadhafi.

Ce transfert du « *je* » au « *tu* » peut effectivement être une stratégie narrative pour révéler un point de vue personnel de Khadra. Ce changement de perspective peut également permettre de donner des instructions implicites ou de guider le lecteur vers une compréhension plus profonde de l'histoire ou des personnages, comme s'il était invité à se mettre à la place du Khadra ou de Kadhafi le personnage principal pour mieux comprendre son point de vue.

On peut en déduire que cet acheminement du « *je* » au « *tu* » est une stratégie puissante pour engager le lecteur d'une manière plus personnelle et pour dévoiler la vision de l'auteur. Notamment l'emploi du pronom « *tu* » pourrait avoir plusieurs implications stylistiques dans la narration. Il peut servir à diverses fins dans un récit, que ce soit pour engager le lecteur, adopter une perspective personnelle, créer une intimité émotionnelle ou même pour changer de point de vue narratif. Son utilisation dépend souvent du style et des intentions de l'auteur. Ce changement de perspective est utilisé pour offrir différentes voix ou points de vue.

Pour mieux argumenter nos propos, nous proposons d'analyser l'exemple suivant :

« *J'ordonne aux deux soldats : Emmenez le droit en enfer. Le traître tente de résister au bras que le ceinturent, se contorsionne, se débat, la figure décomposée. On le traîne sans ménagements vers la cour.* ***Je*** *l'entends me supplier en pleurant. Ses lamentations se prolonge dans des cris d'épouvante au fur et à mesure quand l'enfonce dans la nuit puis, après avoir épuisé tous les recours, il se met à blasphémer :* ***tu*** *n'es qu'un cinglé, Mouammar, un fou à lier sanguinaire. Maudits soient le ventre qui t'apporte et le jour qui t'a vu naitre…* ***tu*** *n'es qu'un batard, Mouammar, un batard…* » (Khadra, 2015 : 81).

Le contexte de ce passage est complexe au cours de l'histoire du récit, le générale Abdelfattah Younes (ancien ministre de l'Intérieur de la Lybie) a été accusé d'être un agent double.

Ce passage décrit une scène violente où Mouammar Kadhafi ordonne l'arrestation ou l'exécution du général Abdelfattah Younès, qualifié de traître. Kadhafi donne l'ordre de le conduire vers un destin funeste, indiquant une exécution imminente. Younès résiste, exprimant

sa détresse par des supplications et des lamentations, mais finit par se tourner vers des insultes et des blasphèmes envers Kadhafi.

Dans le même contexte le pronom « *tu* » est utilisé par le général Abdelfattah Younès pour s'adresser directement à Mouammar Kadhafi. Ce « *tu* » exprime un sentiment de colère, de mépris et d'indignation envers Kadhafi. Younès utilise ce pronom de manière très personnelle pour insulter et condamner Kadhafi, le blâmant de façon virulente pour son rôle présumé dans sa situation difficile. Il s'agit d'une forme d'adresse directe et presque accusatrice, utilisée pour exprimer la haine et le rejet envers le dirigeant, mettant en lumière l'animosité et le désespoir de celui qui se trouve en position de faiblesse face à la tyrannie de Kadhafi.

Sur le plan linguistique, il s'agit d'un dialogue entre deux personnages du récit, le discours interne est assumé par Khadra (voix narrative) et l'emploi des embrayeurs (je kadhafi) et (tu général Younes) n'est une source de subjectivité pour contextualiser la situation dans laquelle les propos de ce passage ont été dit comme nous l'avons déjà expliqué.

Selon Émile Benveniste : « *La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience*. » (Bneveniste, 1966 : 259-260).

La subjectivité, telle que décrite par Benveniste, peut être considérée comme une forme de véhicule pour transmettre la vision ou la perspective d'un individu. En se percevant comme un « *sujet* » conscient et unifié au-delà de ses expériences individuelles, Khadra à travers l'exemple essaye d'exprimer sa vision ses opinions et ses sentiments à travers son langage direct. Sa propre perspective subjective qui influence la manière dont il perçoit et interprète la réalité. Et cette perspective est véhiculée à travers une interaction verbale entre un « *je* » (Kadhafi) et un « *tu* » (générale Younes).

D'après ce qui précède, on peut en déduire que l'emploi du « *je* » et « *tu* » dans cet exemple revoit à la même source subjective qui est la voix narrative de Khadra. Ces deux pronoms, bien qu'ils émanent de sources subjectives différentes, sont utilisés pour présenter des perspectives contrastées mais connectées dans le récit. Khadra à travers ces pronoms tend à

exprimer un point de vue et en effet, refléter un jugement implicite. Cependant, le discours direct exprime clairement les pensées et les avis du narrateur. Cela crée une dualité de perspective énonciative qui enrichit la narration.

Pour conclure, l'utilisation du pronom « *je* » opère comme un marqueur de double énonciation. Cette approche implique la voix de Khadra en tant que première instance rapportant non seulement les événements ou les pensées du protagoniste, mais également introduisant les dialogues directs ou les réflexions internes au sein de l'interaction interne. Cette double énonciation ouvre ainsi la voie à une analyse approfondie du pronom « *je* » dans une perspective dialogique et polyphonique, permettant une diversité de voix et de points de vue au sein de la narration.

12. Le « Je » dans la perspective dialogique et polyphonique :

Dans la perspective dialogique et polyphonique, le « *Je* » est le produit d'interactions constantes avec les autres voix et perspectives. Il est formé par des dialogues internes et externes, résultant en une identité composée de multiples voix qui s'entremêlent. Effectivement, nous avons observé que les exemples et passages que nous avons examinés révèlent des éléments de dénonciation.

L'idée de la multiplicité des voix dans un roman dialogique ou du principe dialogique est fortement associée au critique russe Mikhaïl Bakhtine, qui a élaboré sa théorie en 1929. Il a notamment suggéré que les œuvres de l'écrivain Dostoïevski peuvent être classées dans la catégorie du roman dialogique.

En se basant sur la division des romans par Mikhail Bakhtine en deux catégories, à savoir le roman monophonique et le roman polyphonique, la polyphonie ou le dialogisme peut être défini comme une technique romanesque qui met en avant la diversité des voix, des perspectives et des discours au sein de l'œuvre. Cette technique contribue à enrichir la complexité du récit et à donner une profondeur aux personnages, en créant un espace où les différentes voix et points de vue interagissent et s'entremêlent. Elle favorise ainsi une exploration approfondie des thèmes et des idées du roman.

Le roman monophonique est caractérisé par la prédominance d'une seule voix narrative du début à la fin. Dans ce type de roman, le lecteur n'est exposé qu'à une seule voix qui contrôle la narration tout au long de l'histoire. C'est essentiellement un roman monologique où une voix domine l'ensemble de la narration, et les autres voix sont absentes ou en retrait.

En revanche, la polyphonie se réfère à la pluralité des voix à l'intérieur d'un discours, ce qui signifie que plusieurs points de vue émanant de sources diverses sont présents dans un même discours. Dans ce contexte, les différents points de vue sont généralement attribués de manière implicite, et la voix de l'énonciateur peut adopter une attitude de distance ou de non-distance par rapport aux différents points de vue présentés.

Ainsi, la polyphonie permet d'explorer et de mettre en contraste une variété de perspectives et de voix au sein d'un même récit, créant ainsi une complexité narrative et permettant une exploration approfondie des thèmes et des idées. C'est une technique romanesque qui enrichit le texte en donnant la parole à plusieurs voix et en permettant une interaction dynamique entre elles.

Effectivement, l'utilisation du pronom « *je* » dans le texte de *La Dernière Nuit du Raïs* reflète un aspect dialogique et polyphonique dans le discours. Le pronom « je » dans ce contexte devient un marqueur de la pluralité des voix et des perspectives présentes dans le texte. Il révèle la présence d'une parole antérieure, celle de Kadhafi (le personnage central du roman), et celle de Khadra (l'auteur).

Le dialogisme et la polyphonie se manifestent de différentes manières dans le discours de ce roman, à travers le « *je* » de Kadhafi et le « *je* » de Khadra. Le pronom à la première personne, « *je* », peut être remplacé par un « tu » en fonction des éléments extralinguistiques de l'œuvre, ce qui indique que les voix multiples interagissent et se répondent dans le texte afin d’exprimer des points de vue ou des visions du monde.

Cela démontre l'importance du dialogisme et de la polyphonie dans la façon dont le pronom « *je* » est traité dans cette tentative narrative. Il enrichit la complexité du récit en permettant aux différentes voix de coexister et d'interagir, ce qui contribue à une exploration plus approfondie des thèmes et des idées du roman.

Pour mieux mener notre finalité de réflexion nous proposons d'abord un cadre théorique solide de la conception dialogique et polyphonique.

13. La conception dialogique bakhtinienne :

Le concept du dialogisme a été introduit par le théoricien et philosophe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975). Il l'a exploré dans certains ouvrages portant sur des œuvres littéraires contemporaines, notamment celles de Dostoïevski et Rabelais. Bakhtine a employé ce concept pour décrire la nature du discours romanesque et la structure spécifique des romans de Dostoïevski. Le terme « *dialogisme* » et ses dérivés tels que « *dialogique* », « *dialogisation* », « *dialogisé* » et « *dialogisant* » ont été utilisés par des linguistes dans certaines traductions pour rendre compte de ce concept.

D'après Bakhtine, dès lors qu'il y a une coexistence d'interlocuteurs, qu'ils soient réels ou fictifs, une interaction se déploie, influençant la création de tout énoncé verbal. L'énoncé est ainsi façonné et enrichi par cette dynamique interactive entre les participants.

Mikhail Bakhtine définit l'énoncé comme « *l'unité réelle de l'échange verbal* » (cité par Brès 2005. P 51). Dans un cadre de communication effectif, cette interaction se matérialise par la présence des locuteurs ou par une succession d'énoncés désignés par Bres (2005) comme des « tours de paroles » dans un dialogue réel : « *C'est dans le dialogue concret que cette alternance entre les locuteurs est la plus évidente et visible. Les énoncés des interlocuteurs, que nous désignons comme répliques, s'y succèdent de façon régulière* ». Bakhtine ne restreint pas la dimension de l'énoncé à une simple interaction entre les locuteurs dans un dialogue réel. Les tours de paroles, considérés comme des répliques ou des réponses dans un échange entre interlocuteurs, ne constituent pas la seule forme d'interaction verbale. Pour Bakhtine, le texte lui-même peut être envisagé comme une forme d'interaction verbale, où les différents éléments composant le texte entrent en dialogue les uns avec les autres, créant ainsi une dynamique interactive au sein même du contenu littéraire. Dans son ouvrage *marxisme et la phylosophie du langage* publié en 1977, il considère que « *Le dialogue, au sens étroit du terme, ne constitue, bien entendu, qu'une des formes, des plus importantes il est vrai, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face-à-face, mais tout échange verbale, de quelque type qu'il soit*. » (Bakhtine, 1977 : 123).

Bakhtine met en avant une vision étendue du concept de dialogue. Habituellement associé à une conversation directe entre personnes, le terme « *dialogue* » est ici élargi pour englober tout échange verbal, quel que soit son contexte. Bakhtine insiste sur le fait que le dialogue ne se limite pas seulement aux discussions en face-à-face, mais inclut toute forme d'interaction verbale, que ce soit à travers des écrits, des discours, des échanges dans différents médias ou même des dialogues internes que l'on entretient avec soi-même.

Il souligne ainsi l'omniprésence et la richesse des échanges verbaux dans la vie sociale et culturelle. Selon Bakhtine, le dialogue, compris de manière élargie, est un moyen crucial de compréhension et de construction du sens, jouant un rôle central dans la formation des idées, des valeurs et des interactions au sein d'une société. Cette perspective invite à considérer toute forme d'interaction verbale comme une opportunité d'échange, d'apprentissage et de construction de sens, au-delà des simples conversations en face-à-face.

Selon Anna Nowakowska, le terme « *dialogisme* » a fait sa première apparition avec Bakhtine dans son ouvrage *Du Discours romanesque*. Dans ce livre, Bakhtine explore la structure spécifique du texte de Dostoïevski et aborde la notion de dialogisme en relation avec la construction romanesque de ses œuvres.

En effet, la terminologie entourant le terme « *dialogisme* » a suscité divers questionnements et confusions quant à son équivalent exact. Les linguistes ont tenté d'expliquer le choix du mot « *dialogisme* », qui ne trouve pas d'équivalent direct dans la langue russe standard, malgré son utilisation unique dans « *Du Discours romanesque* ». Selon Anna Nowakowska, cette lacune a incité les chercheurs à revisiter les textes originaux de Bakhtine où il aborde la problématique dialogique, dans l'espoir de clarifier ce concept et son expression.

Selon Anna Nowakowska, le terme « *dialogisme* », tel qu'utilisé par Bakhtine, se situe dans le champ lexical associé au discours conversationnel et à la musicalité inhérente à la structure dialogique des textes romanesques. En substance, il est employé pour « *aborder la question de la pluralité des voix dans son énoncé* » (Nowakowska, 2005 :25), voire pour explorer la notion approximative de polyphonie, caractéristique bakhtinienne mettant en lumière le dialogue entre plusieurs voix ou la coexistence de deux ou plusieurs discours au sein d'un même énoncé.

Pour Bakhtine, tout énoncé, qu'il soit oral ou écrit, est empreint d'une dimension dialogique, représentant une interaction verbale entre deux sujets parlants. Il considère que même au sein de l'énoncé lui-même, une interaction entre différentes voix, entre deux discours ou plus, est présente, créant ainsi une dynamique d'interaction au sein du texte.

Dans son article portant sur le *Dialogisme et dialogue : pragmatique de l'énoncé vs pragmatique du discours*, Jaques Moeschler explore les deux perspectives du dialogisme telles que définies par Bakhtine. Selon cette analyse, le dialogisme s'appréhende sous deux angles distincts : « Au sens 1, le dialogisme décrit le rapport de sens qui s'établit entre des énoncés dans l'échange verbal » (Moeschler, 1985 : 26).

Cette acception souligne ainsi la manière dont le sens se forme et se transforme au cours des interactions verbales.

Dans cette citation, Bakhtine souligne que l'interaction verbale entre deux individus lors d'un dialogue ou d'un échange confère aux énoncés ainsi produits « *une dimension dialogique* ». Cela met en lumière la nature interactive et conversationnelle des énoncés, illustrant l'influence mutuelle des interlocuteurs sur le sens et la forme des propos échangés.

Le dialogisme, dans son sens premier, fait référence à la relation de sens qui se crée entre différents énoncés au sein d'un échange verbal. Il met en lumière la façon dont les discours, les idées ou les propos interagissent les uns avec les autres, créant ainsi un réseau complexe de significations. Ce concept met en avant la dynamique des interactions verbales où chaque énoncé n'existe pas isolément, mais est en relation avec d'autres énoncés, passés ou présents, formant ainsi un ensemble de voix multiples.

Le dialogisme reconnaît la variété des points de vue, des contextes et des intentions derrière chaque énoncé, et souligne l'importance de ces interactions pour la construction du sens. Il met en avant le caractère pluriel du discours, où différentes voix et perspectives entrent en jeu, enrichissant et influençant mutuellement la compréhension et la signification des discours. Ce concept, développé notamment par Bakhtine, met en relief la nature interactive et interdépendante des discours au sein de la communication humaine. Il est mis en avant que l'interaction énonciative entre les deux interlocuteurs constitue un élément central dans le cadre d'une situation de communication.

Dans une seconde optique, le dialogisme renvoie à « *la relation entre deux orientations sémantiques, deux voix à l'intérieur d'un même énoncé* ». (Todorov, 1981 : 110).

Dans cette citation, Bakhtine évoque l'interaction interne au sein de l'énoncé entre deux voix distinctes. Il s'agit d'un dialogue entre deux discours au sein d'un même énoncé, une notion également explorée par Jaques Moeschler comme étant la dimension intertextuelle du dialogue. Cette dimension dialogique se manifeste par les échanges entre les discours au sein de l'énoncé, chacun d'eux portant un rapport sémantique spécifique.

Cela fait référence à la présence de différentes orientations sémantiques ou de plusieurs voix au sein d'un même énoncé. Elle souligne le fait qu'un énoncé peut contenir des perspectives, des significations ou des intentions multiples qui coexistent ou entrent en tension à l'intérieur de celui-ci.

Cette idée de deux orientations sémantiques, deux voix à l'intérieur d'un même énoncé renvoie à la notion de dialogisme. Elle met en avant le caractère pluriel du discours, suggérant que même au sein d'une seule phrase ou d'une seule expression, il peut exister des éléments sémantiques divergents ou des voix différentes qui se manifestent.

Cette diversité sémantique au sein d'un énoncé peut provenir de la juxtaposition de points de vue, de perspectives contradictoires ou de différentes intentions derrière les mots utilisés. Cette notion met en évidence la complexité des discours humains, où la richesse et la multiplicité des significations peuvent être contenues à l'intérieur même d'une unité linguistique, reflétant ainsi la nature dynamique et interconnectée du langage.

Jaques Moeschler, basant son observation sur les deux acceptions et leurs interprétations, conclut que le concept du dialogisme représente une caractéristique énonciative, tandis que le cadre interactionnel dans lequel les énoncés s'engagent mutuellement définit un rapport dialogique. Il spécifie ainsi que ; « *le dialogisme est une propriété (de l'énoncé) ; le dialogue est un type d'interaction* » (Moeschler, 1985 :31). Selon Bakhtine, le concept de discours dialogique s'applique spécifiquement aux pratiques langagières au sein du cadre interactionnel. Pour lui, un discours entre dans une situation dialogique lorsqu'il interagit, au sein d'un énoncé, avec d'autres discours ou ce que l'on peut considérer comme des *« Voix* ».

Dans ces circonstances, Bakhtine évoque l'intertextualité discursive, où un locuteur intègre le discours de « *l'autre* » au sein de son propre énoncé. Cette intégration représente un élément clé de la dynamique dialogique selon lui.

14. La conception dialogique et praxématique :

L'approche praxématique représente une théorie relativement récente dans le domaine de la linguistique. Elle a été introduite par Robert Lafont en 1978 dans son ouvrage intitulé *Le travail et la langue,* publié chez Flammarion à Paris, avec la collaboration des linguistes de Montpellier, notamment Jean Marie-Barbéris, Françoise Gardès-Madray et Paul Siblot.

La linguistique praxématique se concentre sur la description de la production du sens en langage. Elle se situe dans le cadre de la sociolinguistique et se définit comme une linguistique de la parole. Son approche repose sur le concept de « praxème » en tant qu'unité fondamentale de la production de sens, se substituant à l'unité traditionnelle du signe linguistique : « *C'est contre le principe d'immanence, poser par les questions du social, du sujet, du réel et de la contribution du sens au cœur même du linguistique* » (Brès, 1998 : 22). Le praxème, comme énoncé par Bres, est une représentation des faits linguistiques tels qu'ils existent dans leur contexte réel. Bres associe le « *praxis* » à l'image sociale, soulignant ainsi son lien étroit avec les dynamiques sociales et culturelles ; « *Parler de praxis linguistique, c'est concevoir les phénomènes linguistiques comme activités de production de sens reliés aux autres praxis sociales* ».

D'après ce qui précède, La notion de « *praxis linguistique* » met l'accent sur le fait que les phénomènes linguistiques ne sont pas des entités isolées, mais qu'ils font partie intégrante d'activités plus larges au sein de la société. La praxis linguistique considère le langage comme étant bien plus qu'un simple système de signes ou de règles grammaticales. Elle le perçoit comme une pratique sociale active, participant à la construction et à la transmission du sens au sein de contextes sociaux, culturels et historiques spécifiques. En concevant les phénomènes linguistiques comme des activités de production de sens, la praxis linguistique met en évidence le lien étroit entre le langage et d'autres pratiques sociales. Elle souligne comment l'usage du langage est influencé par les normes sociales, les valeurs culturelles, les structures de pouvoir et les dynamiques interpersonnelles. En retour, le langage lui-même contribue à façonner et à refléter ces réalités sociales.

Cette approche met en avant l'idée que comprendre le langage nécessite de considérer les contextes plus larges dans lesquels il opère, reconnaissant ainsi son rôle central dans la construction et la transmission du sens au sein de la société.

Elle se positionne en opposition à la théorie saussurienne du signe, adoptant une perspective « *clos* ». Le praxème, lui, englobe deux aspects distincts : une forme linguistique et une réalité extérieure à cette forme (l'objet représenté par la forme linguistique). Initialement, son objectif premier était d'explorer les mécanismes de signification présents dans les œuvres littéraires écrites. Par la suite, cette approche s'est davantage concentrée sur l'analyse des échanges verbaux dans des contextes de conversation orale, mettant l'accent sur la production langagière.

Dans son article *La praxématique en son temps : deux propositions théoriques* paru en 1994, Robert Lafont soutient que la praxématique constitue une théorie à la fois matérialiste, dialectique et sociale. Cette approche s'inspire de plusieurs courants théoriques, notamment la théorie marxiste pour son matérialisme, établissant des liens entre le langage et le contexte social. Elle intègre également des éléments de la psychanalyse freudienne et lacanienne, notamment en ce qui concerne la théorie du sujet. De plus, elle tire des enseignements de la théorie du temps de Gustave Guillaume, offrant une nouvelle perspective sur la relation entre le temps et le langage en tant que référence spatiale (topogénèse) et temporelle (chronogénèse). En effet, le langage représente une interprétation du monde réel et ne peut se référer qu'à une réalité concrète. C'est au sein de cette réalité que la parole trouve son expression, décrivant ainsi l'activité humaine à travers son manifestation linguistique.

La création des mots vise à leur utilisation au sein du monde, c'est-à-dire au sein de la société. C'est dans cette dynamique que se révèle la capacité de la langue à produire du sens, car les mots prennent vie et acquièrent leur signification à travers leur utilisation et leur intégration dans le tissu social ; « *Le praxème est le lieu d'articulation dialectique, instaurée entre une valeur d'usage et une valeur d'échange* » (Gardès-Madray, Françoise, 1984 : 16). Une unité de sens qui représente une articulation entre la valeur d'usage (utilité pratique) et la valeur d'échange (valeur symbolique ou marchande) dans le langage.

L'approche praxématique a accordé une attention particulière aux concepts de dialogisme et de polyphonie, s'appuyant sur les travaux du cercle de Bakhtine et les textes qui

les abordent. Ces deux notions sont devenues des axes centraux dans ses théories linguistiques, soulignant ainsi leur importance dans la compréhension des processus langagiers et de la construction du sens.

Le dialogisme a été intégré comme une théorie linguistique prépondérante au sein de cette approche. Cette dernière lui a attribué la définition ; le dialogisme est considéré comme : « *La capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une ou plusieurs autres voix qui le feuillettent énonciativement* » (Nowakowska : 2005 : 17). Il s'agit d'une approche linguistique orientée vers l'analyse des mécanismes de création de sens, où le dialogisme, tel que le décrit Brès, occupe une position fondamentale parmi ces processus : « *Le dialogisme se trouve ainsi au centre de la construction du sens lexical* » (Brès, 2005 :53). Dans cette perspective, l'exploration vise à identifier les divers indicateurs linguistiques qui participent à la création de sens.

Les linguistes praxématiques tels que Jacques Brès (1999) et Vérine (2002), entre autres, s'appuient dans leur démarche sur des méthodes d'analyse qui s'inspirent à la fois des travaux de Bakhtine et de la réflexion de Charles Bally, notamment sa conception de l'énoncé. C'est ainsi qu'ils parviennent à entreprendre une analyse linguistique de l'hétérogénéité énonciative.

Dans la théorie énonciative de Charles Bally, les énoncés se répartissent en deux catégories : le Modus et le Dictum. Le Modus concerne la manière dont l'énoncé est formulé, c'est-à-dire la façon dont l'énonciateur s'exprime (le mode, le ton, etc.). Le Dictum, quant à lui, se rapporte au contenu ou au message proprement dit de l'énoncé, c'est ce qui est véhiculé par le locuteur (les informations, les idées, etc.). Cette distinction permet de mieux appréhender la dualité entre la façon dont quelque chose est dit et ce qui est réellement dit.

Dans la même conception, L'énoncé se présente selon la forme : « *Modus (= sujet modal+ verbe modal) = dictum* ». (Ducrot 1989).

Le concept de modus dans le langage. Le terme latin modus se réfère ici à la combinaison d'un sujet modal (qui exprime une modalité comme la possibilité, la nécessité, etc.) et d'un verbe modal (comme pouvoir, devoir, etc.). Ensemble, cette combinaison forme ce que l'on appelle le dictum.

Le dictum représente la partie principale ou le contenu propositionnel d'une phrase, c'est-à-dire l'énoncé ou la déclaration que l'on exprime. Dans ce contexte spécifique, le modus, constitué du sujet modal et du verbe modal, représente ce qui est affirmé, déclaré ou exprimé dans une phrase donnée en termes de modalité (possibilité, obligation, etc.).

L'énoncé est appréhendé dans cette perspective comme étant « *explicite* », se divisant en deux structures sémantiques distinctes : la structure modale impliquant un sujet modal et un verbe modal. Le sujet parlant désigne l'entité communicative qui exprime l'idée ou la pensée.

Un modus représente la perspective adoptée par le sujet parlant vis-à-vis d'un énoncé. Ainsi, selon Charles Bally, le sujet parlant n'est pas nécessairement lui-même le sujet modal. Sa théorie de l'énonciation remet en question l'idée d'une unicité du sujet parlant, car pour lui, une phrase peut comporter deux segments portant des contenus différents.

Anna Nowakowska interprète l'énoncé modal comme étant intrinsèquement dialogique, car il incorpore, à ses yeux, de multiples sources énonciatives, créant ainsi une diversité intrinsèque. Cette variabilité peut être implicite lorsque la modalisation de l'énonciateur n'est pas explicitement exprimée dans le texte, et explicite dans le cas contraire. Elle illustre son argumentation en se référant notamment au discours rapporté direct, où deux locuteurs distincts participent à la formulation de l'énoncé.

En contraste, l'énoncé est considéré comme monologique lorsqu'il émane d'une seule source énonciative. En outre, l'hétérogénéité de l'énoncé se manifeste par la multiplicité des voix perceptibles au sein de celui-ci. Elle a caractérisé le dialogisme comme suit : « *L'orientation de tout discours, constitutive et au principe de sa production ; vers d'autres discours : les discours réalisés antérieurement sur le même objet de discours, le discours-réponse qu'il sollicite, et lui-même en tant que discours* ». (Nowakowska : 2005 : 20).

Cette approche consistant à orienter le discours d'un énoncé vers d'autres vise à identifier les énoncés caractérisés par leur nature dialogique. Pour ce faire, Nowakowska analyse des énoncés comportant divers phénomènes liés au dialogisme sur le plan syntaxique, comprenant notamment la négation, la concession, l'opposition, le discours rapporté, et autres. Ces aspects syntaxiques, révélant l'interaction entre les énoncés, génèrent des discours caractérisés par leur hétérogénéité. Ce phénomène d'hétérogénéité énonciative représente une

caractéristique essentielle du dialogisme. Le mérite en revient à Authier-Revuz, qui a introduit ce concept dans son ouvrage *Les plans d'énonciation* publié en 1984 pour décrire les énoncés hétérogènes, identifiables par des marqueurs typographiques et linguistiques spécifiques.

15. La conception dialogique de BRÈS :

Jacques Brès émerge comme une figure centrale de l'approche praxématique, s'investissant particulièrement dans l'étude du dialogisme d'un point de vue linguistique. Dans cette perspective, son objectif était d'apporter un éclairage nouveau sur le concept de dialogisme.

Initialement, il clarifie la terminologie (dialogue, dialogal, dialogique) car, selon lui, il y a une confusion dans la compréhension du concept de « *dialogisme* » par rapport à celui de « *dialogiqu*e » et de « *dialogue* ». Il affirme : « *On a l'impression d'être quelque peu joué- on ne retrouve pas dans la matière des travaux ce que le titre semblait promettre ; et que certains parmi les linguistes usent de dialogique (et dialogisme) comme d'un ensemble d'un double culte de dialogue ... mais pas vraiment la problématique du dialogue, mais qui ne s'y résume cependant pas.* » (Brès, 2005 : 84).

Jaques Bres rejette toute synonymie entre dialogue et dialogique. Il établit une distinction entre dialogal et dialogique de la manière suivante : Dialogal représente une forme de dialogue externe impliquant une alternance des tours de parole entre les interlocuteurs, typique des interactions ordinaires ; dans son ouvrage *Polyphonie et Dialogisme* publié en 2004 il affirme : « *On peut dire que, dans le dialogal, les tours de paroles antérieurs et ultérieurs sont in praesentia alors que dans le monologal, ils sont in absentia* ». Il s'agit de la manifestation concrète des locuteurs ou de l'interaction verbale externe. Dialogique fait référence au dialogue interne, à l'interaction des différentes voix au sein même de l'énoncé.

En effet, d'après Bres, Bakhtine souligne l'importance de la dialogisation interne qui se concentre au niveau linguistique, créant une interaction verbale intrinsèque au sein de l'énoncé, impliquant la coexistence de multiples voix en interaction. Parallèlement, Julia Kristeva (psychanalyste et femme de lettres) considère que le dialogisme fait partie intégrante du langage. « *Le dialogisme est inhérent au langage même* » (Kristeva, 1969 : 440). C'est-à-dire que Le dialogisme, cette idée selon laquelle le langage est fondamentalement multiple et interactif, est

considéré comme une caractéristique intrinsèque du langage lui-même. Elle souligne que le langage ne se limite pas à une simple transmission d'informations d'un locuteur à un auditeur, mais qu'il est plutôt constitué d'une multitude de voix, de points de vue et d'influences.

Le dialogisme reconnaît que chaque expression linguistique est influencée par d'autres discours, qu'ils soient internes (comme nos pensées et nos expériences antérieures) ou externes (comme les discours sociaux, culturels ou historiques). Ainsi, chaque acte de langage est imprégné de multiples significations et références, résultant d'un dialogue continu entre différentes idées, contextes et perspectives.

Cette conception du dialogisme comme inhérente au langage suggère que la nature même du langage est interactive et polyphonique. Il éclaire la richesse et la complexité des interactions linguistiques, où chaque énoncé est le produit d'une multitude de voix et de sens, contribuant ainsi à la construction continue du sens dans la communication

La quête de cette dialogisation interne nécessite des linguistes de repérer, au sein de la langue et plus spécifiquement de l'énoncé, les marqueurs linguistiques témoignant de cette interaction imbriquée au cœur même de l'énoncé.

Jacques Bres privilégie l'étude du dialogisme par rapport à la polyphonie, en raison de l'accent particulier du dialogisme sur l'interaction verbale. Dans son article *Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique*, il avance : « *Parler de dialogisme, et plus encore de dialogisation interne, c'est concevoir les phénomènes étudiés comme le résultat d'une interaction interne entre deux énoncés, qui peut être rapprochée, sans cependant s'identifier à elle, nous l'avons vu, de l'interaction externe entre deux énoncés dans le dialogal. La polyphonie coupe ce lien avec la problématique du dialogue.* » (Brès, 2005 : 58). Le dialogisme, dans cette perspective, se concentre sur l'hétérogénéité énonciative au sein même de l'énoncé et sur la dialogisation interne. Selon Jacques Bres, cette dernière découle de cette hétérogénéité interactionnelle, et se manifeste à travers des phénomènes linguistiques variés. Parmi ces phénomènes, il évoque notamment : les discours rapportés, la parodie, la bivocalité, l'ironie, l'utilisation de points de suspension, le discours rapporté, etc.

16. Les types de dialogisme :

L'étude des types de dialogisme plonge dans la diversité et la richesse des interactions linguistiques, révélant comment le langage est tissé de multiples voix, perspectives et

influences. En effet, Le phénomène de dédoublement discursif à l'intérieur de l'énoncé engendre trois catégories de dialogisme identifiées par Brès : le dialogisme interdiscursif, interlocutif et intralocutif.

16.1. La forme interdiscursive du dialogisme :

Le dialogisme interdiscursif explore les relations et les interactions entre différents discours. Il met l'accent sur la façon dont un discours donné s'inscrit dans un réseau plus vaste de discours déjà existants, et sur la manière dont il interagit avec ceux-ci. Ce type de dialogisme considère que tout discours n'existe pas en isolation, mais est en constante relation avec d'autres discours préexistants. Il peut y avoir des références explicites ou implicites à d'autres textes, idées ou discours dans un texte ou une conversation. Cela peut se manifester par des citations directes, des paraphrases, des réponses à des idées antérieures ou même des critiques.

Le dialogisme interdiscursif souligne que la signification d'un discours particulier est souvent coconstruite avec d'autres discours qui l'entourent, que ce soit dans le même domaine d'étude, dans la culture populaire, dans des contextes historiques ou dans d'autres sphères de la société. Cette interconnexion entre les discours contribue à la richesse et à la complexité du langage, chaque discours étant influencé et façonné par les multiples voix avec lesquelles il interagit.

Lorsqu'un énoncé contient deux discours provenant de sources énonciatives distinctes, il s'agit d'une interaction entre deux ou plusieurs discours au sein d'un même énoncé, en réponse à d'autres discours. Ces discours convergent tous vers un même objet de discussion ; *Le deux dans l'un*). Authier-Revuz, en 1995 selon Nowakowska, et Maingueneau (1996) proposent des définitions de l'interdiscours ; « *L'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquels un discours particulier entre en relation implicite ou explicite* » (Authier-Revuz, 2005 : 140). Il s'agit d'un dialogisme constitutif réunissant au moins deux voix : celle du locuteur et celle d'un discours préexistant. Dans ce cadre, Amossy aborde la notion d'altérité ou de « *doxa* ». Pour elle, la « *doxa* » occupe une place centrale au sein du dialogisme interdiscursif, caractérisé par une dimension argumentative ; « *C'est seulement sur ce fond doxique que peut se former un projet argumentatif qui intègre la parole de l'autre à celle du sujet* » (Amossy, 2004 : 65). Le contexte des croyances et opinions existantes (le « *doxique* ») est crucial pour former un argument solide qui intègre les paroles des autres dans celles du sujet argumentant.

Conformément aux propos d'Amossy, le locuteur s'appuie sur une voix partagée pour amplifier la puissance de son discours. En effet, nos propos sont influencés par des discours externes, ce qui engendre une rencontre entre deux discours et confère à l'énoncé une nature à la fois dialogique et hétérogène.

Exemple :

« *Ma mère s'arrachait les cheveux lorsqu'elle constatait que je ne l'écoutais pas. Convaincue qu'on m'avait jeté un sort. Elle m'avait emmené consulter toutes sortes de charlatans ; leurs filtres et leur gris-gris ne m'assagir guère. Je n'en faisais qu'à ma tête, sourd aux reproches, hermétique à ce qui ne me convenait pas « le chitane en toi » sangloter ma mère a bout. « Qu'est-ce que je t'ai fait pour que tu me rends malades du matin au soir ? Essaye d'entendre raison pour une fois, rien que pour une fois…* » (Khadra, 2015 : 84).

Cet exemple provenir de notre corpus de recherche œuvre où Kadhafi ou le protagoniste relate son comportement rebelle face aux inquiétudes et aux efforts de sa mère pour le faire changer. La mère, désespérée de voir son enfant ne pas écouter ses conseils et ne pas suivre ses recommandations, croit presque qu'il est ensorcelé ou sous l'emprise de quelque chose de néfaste (*le chitane en toi*).

Kadhafi, assume le discours de sa mère exprimant son désarroi et sa frustration, se demandant pourquoi son enfant lui cause autant de peine en refusant de suivre ses conseils. Elle implore également l'enfant d'essayer de comprendre sa perspective et de changer ne serait-ce qu'une seule fois pour lui faire plaisir.

Il y a un fort sentiment de désespoir et de désaccord entre la mère et l'enfant, l'un essayant de guider et l'autre résistant obstinément. Une scène émouvante et chargée d'émotions, montrant la lutte entre une figure d'autorité (la mère) et un esprit indépendant (l'enfant) qui refuse de se conformer aux attentes.

Le passage en italique représente les paroles ou les pensées de la mère, Ces mots en italique donnent vie aux émotions intenses de la mère. Dans cette narration à la première personne, Kadhafi intègre le discours (paroles) de sa mère dans son propre discours afin de nous présenter ses pensées et ses paroles intérieures mais surtout ses propres souvenirs.

Le caractère italique dans cet exemple représente une forme de dialogisme interdit discursif à travers lequel le personnage principal Kadhafi relate dans son discours. Ici on assiste à une forme énonciative hétérogène, Kadhafi représente l'énonciateur (1) et la maman est l'énonciateur (2). C'est-à-dire que D'une part, il y a la voix de Kadhafi exprimant son propre discours intérieur, ses pensées et ses actions, illustrant sa résistance face aux attentes de sa mère. Cette voix représente un discours de rébellion, d'indépendance et de refus de se conformer aux souhaits maternels. Et d'autres part il y a la voix de la mère, exprimant son inquiétude, sa détresse et sa tentative de faire entendre sa propre voix, ses valeurs et ses attentes envers son enfant.

Le caractère en italique dans cet extrait est comme une stratégie narrative visant à distinguer le discours de la mère de celui de Kadhafi. Cela du dialogisme interdiscursif, l'utilisation de l'italique représente va servir à marquer une voix différente, distincte de celle du personnage principal. Une forme d'intertextualité à travers laquelle Khadra met en relief le discours de la mère, accentuant leur importance et leur impact émotionnel dans le récit. Cela contribue à créer une dynamique entre les différentes voix présentes dans le texte (Kadhafi et sa maman).

Cette confrontation de deux discours crée un dialogue au sein de l'énoncé, une interaction entre des discours qui affichent une intertextualité explicite. Il s'agit ici d'un échange où les discours se croisent, le locuteur utilisant une diversité de discours pour enrichir le sens de son propos.

D'après Dominique Maingueneau, l'usage de l'italique vise à signifier une modalisation autonymique. Dans son ouvrage *Manuel linguistique pour les textes littéraires* publié en 2010 il confirme que ; « *L'italique de la modalisation autonymique est plutôt employé pour les mots étrangers ou pour mettre en évidence une unité au sein du texte* » (Maingueneau, 2010 :182). Cette typographie participe à la signification globale du texte.

Authier-Revuz évoque la modalisation autonymique lorsqu'un locuteur intègre la parole d'une autre personne dans son propre discours, les distinguant grâce à des marqueurs linguistiques ou typographiques, parmi lesquels l'italique est utilisé. Dans l'exemple mentionné, Kadhafi, en tant que locuteur-énonciateur identifié par le pronom « *Je* » (ma mère) faisant référence à lui-même dans l'acte énonciatif. Cette instance discursive se caractérise, d'une part,

par l'utilisation de l'italique afin de souligner ses souvenirs, et par l'utilisation du mode impératif conférant au discours une valeur illocutoire.

En effet, ce discours est perçu comme dialogique interdiscursif du fait qu'il émane de deux sources énonciatives distinctes. La présence d'une hétérogénéité dans cet énoncé est clairement soulignée par l'usage de l'italique, qui matérialise l'insertion d'une parole émanant d'un autre discours et qui demeure discernable au sein du discours du locuteur.

Autre exemple ;

« *Tout ce qui commence sur terre doit s'achever un jour, c'est la loi* ». « La *vie n'est qu'un rêve dans notre mort sonne le réveil* » se consoler mon oncle « ce *qui est compte n'est pas ce qu'on emporte mais ce qu'on laisse derrière soi* » (Khadra, 2015 :167).

Cet exemple présente une réflexion sur la finitude de la vie et sur l'héritage laissé après le départ de cette vie. La première partie, « *Tout ce qui commence sur terre doit s'achever un jour, c'est la loi* », exprime une idée commune selon laquelle toute existence, tout début, est voué à prendre fin un jour. Cela souligne la nature inéluctable de la mort et de la transition vers un autre état.

Ensuite, la citation « *La vie n'est qu'un rêve, dans notre mort sonne le réveil* » met en avant une vision métaphorique de la vie comme un songe, avec la mort comme le moment où nous nous éveillons de ce songe. Cela peut être interprété comme une façon de dire que la véritable réalité commence après la mort, suggérant un état différent ou une continuation au-delà de la vie terrestre.

Enfin, la phrase « *ce qui est compte n'est pas ce qu'on emporte mais ce qu'on laisse derrière soi »* met l'accent sur l'importance de l'héritage laissé par une personne. Elle souligne que ce qui importe vraiment dans la vie, ce n'est pas ce que l'on emporte avec soi à la mort, mais plutôt l'impact laissé sur le monde, les souvenirs, les enseignements, et les actions qui perdurent après le départ de cette vie.

Ce passage présente deux discours distincts : celui de Kadhafi et une citation de Hodjviri (écrivain persan du 11eme siècle) adopté dans le discours de par l'oncle de Kadhafi : « *La vie*

n'est qu'un rêve, dans notre mort sonne le réveil » Il y a dans cet énoncé un double énonciatif, où l'italique est utilisé pour mettre en relief le discours provenant d'une autre source. Selon Authier-Revuz, l'utilisation de l'italique représente le discours de cet autre, créant ainsi une hétérogénéité perceptible dans le texte.

Ce texte entre en dialogue avec d'autres textes. Ainsi, ce texte dévoile une multitude de marques de dualité énonciative qui façonnent sa structure. Chaque énoncé révèle une voix singulière. Ce qui donne cet exemple un aspect dialogique.

L'italique est utilisé en typographie pour indiquer un discours distinct de celui de Kadhafi. Il s'agit d'un interdiscours ou d'un discours rapporté, permettant ainsi de différencier et de mettre en évidence une voix ou un texte provenant d'une autre source au sein du texte principal.

16.2. La forme interlocutive :

Le dialogisme interlocutif se réfère à la nature dialogique des échanges entre interlocuteurs, où chaque participant contribue à la construction du sens dans une conversation ou un échange verbal. Ce concept met l'accent sur la façon dont les intervenants dans une conversation influent sur les significations produites et partagées pendant cet échange.

Dans le dialogisme interlocutif, chaque participant apporte ses propres expériences, ses points de vue, ses attitudes et ses intentions à la conversation. Ces contributions multiples forment un terrain où les significations se construisent et se transforment en interaction avec les autres participants. Chaque interlocuteur n'est pas simplement un émetteur ou un récepteur, mais un acteur actif dans la co-création du sens.

Ce type de dialogisme reconnaît que chaque échange verbal est dynamique, influencé par les réponses, les réactions et les contributions des autres participants. Il met en lumière la manière dont les significations émergent et évoluent au fur et à mesure que la conversation progresse, résultant d'une interaction continue entre les interlocuteurs.

Dans son article, *Dialogisme et interdiscours : des discours coloniaux aux discours du développement* publié en 1989 Dufour définit le dialogisme interlocutif comme suivant :
« *L'anticipation d'un dire prévisible de l'autre, qui s'impose comme Co-énonciateur du dire*

en cours de production » (Dufour, 1989 : 185). Le locuteur énonce son discours tout en anticipant les réactions potentielles de son public. Cette anticipation de réponses imaginées témoigne de la présence subtile de la voix de l'auditoire au sein de son énoncé. Ainsi, le locuteur doit baser ses réponses sur sa connaissance et sa compréhension des réactions anticipées de l'auditoire à son discours. En d'autres termes, il doit être conscient des attentes et des réactions de son public vis-à-vis de son discours. Comme le confirme Jaques Brès : « *le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue* ». (Brès, 1999 : 185-186).

Dans un échange verbal ou discursif, le discours présent est influencé et orienté non seulement par ce qui a été dit précédemment, mais aussi par ce qui est anticipé comme réponse ou réplique à venir. Elle souligne ainsi l'importance de la prévision des réponses potentielles dans la construction du discours.

Cette idée met en avant la nature interactive et anticipative des échanges verbaux. Elle suggère que chaque énoncé est formulé non seulement en réponse aux énoncés précédents, mais aussi en anticipation des réponses futures attendues ou envisagées. Ainsi, cette prévision des répliques à venir influence la manière dont le discours est façonné, orienté et structuré dans un échange verbal.

Exemple :

« *Pas une fois Abou Bakr ne m'a déçu ou trompé ; pourtant, il me suffit de le regarder dans les yeux pour ne déceler en lui qu'un hère effarouché, un animal de compagnie plus comblé par ma protection que par les faveurs que je lui ai octroyais.* ***Abou Bakr me craint comme le mauvais sort****, certains qu'au moindre soupçon je le l'équitterai à l'instar de mes compagnons d'armes et artisans de ma légende que j'avais éliminés sans état d'âme lorsqu'ils s'étaient contester en secret ma légitimité* ». (Khadra, 2015 : 28).

Cet extrait semble présenter la perception de Kadhafi vis-à-vis d'Abou Bakr, mettant en lumière une dynamique complexe de pouvoir, de méfiance et de contrôle. Kadhafi exprime d'abord une forme de satisfaction en disant que, pour une fois, Abou Bakr ne l'a pas déçu ou trompé. Cependant, malgré cette satisfaction apparente, Kadhafi révèle une profonde méfiance envers Abou Bakr. Il décrit Abou Bakr comme quelqu'un de timide, dépendant de sa protection plutôt que reconnaissant pour les faveurs qu'il lui a accordées. Cela

suggère un déséquilibre dans leur relation, avec Kadhafi ayant le contrôle et Abou Bakr se sentant probablement obligé ou contraint d'accepter cette position de dépendance.

En évoquant sa crainte envers lui, Kadhafi démontre son pouvoir et son autorité dominante. Il mentionne également que si certains ont des soupçons envers Abou Bakr, il le renforcera pour qu'il soit aussi équipé que ses proches compagnons ou artisans. Cette action semble être à la fois une forme de protection pour Abou Bakr, mais aussi un moyen de contrôle de la part de Kadhafi, lui permettant de façonner la légitimité de ceux qui l'entourent à sa convenance.

On peut percevoir des éléments de dialogisme intralocutif dans cet extrait. Où Kadhafi exprime différents points de vue, opinions ou sentiments contradictoires.

Dans cet extrait, Kadhafi exprime des sentiments contradictoires envers Abou Bakr. D'une part, il semble satisfait du fait qu'Abou Bakr ne l'a pas déçu ou trompé cette fois-ci. Cependant, d'autre part, il évoque une profonde méfiance envers lui, le décrivant comme un individu effarouché et dépendant de sa protection, plus par obligation que par reconnaissance des faveurs accordées. Cette dualité dans les sentiments exprimés par Kadhafi illustre une forme de dialogisme intralocutif. Les différentes idées et émotions exprimées dans le discours de Kadhafi suggèrent une tension interne entre des sentiments de satisfaction temporaire et une méfiance plus profonde envers Abou Bakr, créant ainsi une multiplicité de perspectives à l'intérieur du discours même de Kadhafi.

En résumé, le dialogisme interlocutoire dans cet extrait met en avant la relation asymétrique entre Kadhafi, le locuteur dominant, et Abou Bakr, le destinataire subordonné dont les paroles ne sont pas exprimées, mais dont la position est façonnée et contrôlée par Kadhafi. Cette dynamique de pouvoir influence le discours de Kadhafi et dépeint une relation où l'un exerce un contrôle et une domination évidente sur l'autre.

16.3. La forme intralocutive :

Le dialogisme intralocutif explore les différentes voix, les tensions et les interactions multiples à l'intérieur d'un seul énoncé ou discours. Il met en lumière la présence de multiples perspectives, de significations contradictoires ou complémentaires au sein même d'une expression linguistique. Cette forme souligne que même dans un énoncé individuel, il peut

exister des couches de significations, des voix différentes ou des éléments contradictoires qui coexistent. Par exemple, un locuteur peut exprimer des idées ou des opinions qui semblent s'opposer, réfléchissant ainsi des perspectives internes ou externes divergentes.

Le dialogisme intralocutif déconstruit l'idée d'un énoncé comme étant unitaire ou unidimensionnel, montrant plutôt sa nature composite et complexe. Il met en évidence comment un discours unique peut contenir des nuances, des contradictions ou des références multiples, reflétant ainsi la complexité de la pensée humaine et la diversité des influences linguistiques et contextuelles. En comprenant le dialogisme intralocutif, on reconnaît que même un énoncé apparemment simple peut être riche en significations multiples, émergeant d'une interaction dynamique entre diverses voix et perspectives à l'intérieur du discours lui-même.

Cité par Jaques Brès, Authier-Revuz désigne cette pratique comme de l'auto-dialogisme : « *Les rapports de dialogue entre le sujet parlant et sa propre parole* » (Authier-Revuz, 2005 : 185-186). Cela met en avant la relation complexe entre un locuteur et ses paroles, suggérant un dialogue interne où le locuteur réfléchit et ajuste son discours en temps réel pendant qu'il parle. Dans cette optique, le locuteur assume simultanément les rôles de locuteur et d'interlocuteur, assurant ainsi la responsabilité de cette interaction intrapersonnelle.

Le dialogisme, tel que constaté précédemment, constitue une interaction énonciative impliquant deux ou plusieurs discours qui entretiennent entre eux une dimension dialogique. L'approche praxématique explore les aspects dialogiques présents dans le discours à travers les réalités linguistiques. Cette démarche vise à discerner les diverses voix qui interagissent en dialogue les unes avec les autres.

Exemple :

« *Je ne suis pas un dictateur. Je suis le vigile implacable la louve protégeant ses petits, les crocs plus grands que la gueule ; le tigre indomptable et jaloux qui urinent sur les conversations internationales pour marquer son territoire. Je ne sais pas courber l'échine ou regarder par terre lorsqu'on me prend de haut.* » (Khadra, 2015 : 82).

Cet extrait exprime la vision personnelle et la perception de Kadhafi concernant son propre pouvoir et son autorité. Il utilise des images métaphoriques pour se décrire et rejette l'étiquette de dictateur, préférant des métaphores animalières pour décrire sa force, sa protection

et sa fierté. Kadhafi nie catégoriquement être un dictateur. Il rejette cette étiquette souvent associée à son règne, préférant se présenter autrement. Les comparaisons avec une louve protégeant ses petits et un tigre indomptable expriment sa vision de lui-même en tant que protecteur féroce et défenseur de son pays. Ces images suggèrent une détermination farouche à défendre ce qu'il considère comme sien, avec une implication de force et d'agressivité face aux menaces potentielles. Kadhafi évoque sa fierté et son refus de se soumettre. Il se décrit comme quelqu'un qui ne se laisse pas intimider, refusant de s'incliner devant ceux qui essaient de le dominer ou de le rabaisser.

Cet extrait met en avant une représentation personnelle de Kadhafi, se présentant comme un protecteur puissant et farouche, tout en niant catégoriquement l'image de dictateur qui lui est souvent attribuée. Ces métaphores animales illustrent sa vision de lui-même en tant que gardien de son territoire et de sa fierté, insistant sur son caractère combatif et sa résistance face aux pressions internationales ou aux tentatives de le soumettre.

Cet extrait présente des éléments de dialogisme intralocutif. Le dialogisme intralocutif (auto-dialogisme). Dans cet extrait, Kadhafi adopte différentes métaphores pour décrire sa propre image et sa perception de son pouvoir. Les différentes comparaisons avec des animaux (la louve, le tigre) représentent des voix distinctes ou des facettes de sa propre identité (identité de je) ou de sa représentation de soi. Chaque comparaison véhicule une nuance différente de sa perception de son propre rôle et de son autorité.

La déclaration « *Je ne suis pas un dictateur* » constitue également une forme de contradiction ou de voix alternative à l'image souvent associée à Kadhafi, suggérant une divergence entre la manière dont il se perçoit et comment il est perçu par d'autres.

Ainsi, le dialogisme intralocutif est présent ici, car Kadhafi utilise perspectives pour se décrire et parler de lui-même, exprimant différentes facettes de sa personnalité, de sa perception de son pouvoir et de sa relation avec le monde extérieur.

Pour mieux mener notre argumentation nous proposons le tableau suivant :

Locuteur (Kadhafi)	Kadhafi est le locuteur principal de cet extrait. Ses paroles expriment sa propre perception de lui-même, de son autorité et de sa position politique. Il s'attribue des qualités animales pour se décrire, utilisant des métaphores pour représenter sa vision de sa force, sa protection et sa fierté.
Rapport avec son discours	Kadhafi semble être très sûr de lui et défensif dans son discours. Il rejette l'étiquette de dictateur et essaie de présenter une image de protecteur féroce et intransigeant, refusant de se soumettre à ceux qu'il perçoit comme cherchant à le dominer.
Destinataire implicite	Il n'y a pas de destinataire explicite dans cet extrait, mais il semble que Kadhafi s'adresse à lui-même. (Son double)
Choix linguistiques	Les métaphores animalières utilisées par Kadhafi (louve, tigre) sont des choix linguistiques puissants qui renforcent son autoreprésentation. Ces images visent à créer une impression de force, de détermination et de fierté, tout en niant l'étiquette qui lui est souvent attribuée.

L'analyse énonciative de cet extrait révèle la manière dont Kadhafi se présente et se perçoit lui-même, cherchant à façonner son image publique en utilisant des métaphores animalières pour exprimer sa force, sa résistance et sa défiance face aux critiques extérieures qui le qualifient de dictateur. En résumé, cette utilisation de métaphores différentes pour décrire sa propre identité et la présence de perspectives contradictoires ou alternatives à l'image souvent associée à Kadhafi illustrent une forme d'autodialogisation, créant ainsi une multiplicité de voix ou de perspectives à l'intérieur même de son propre discours. Le dialogisme intralocutif se manifeste à travers ces différentes perspectives que Kadhafi adopte pour décrire sa propre identité et sa perception de son pouvoir.

Autre exemple :

« *Je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme. S'il y a moins d'étoiles ce soir dans le ciel de Syrte et que ma lune parait aussi mince qu'une rognure d'ongle, c'est pour que je demeure la seule constellation qui compte.* » (Khadra, 2015 : 13).

Cet extrait met en lumière la vision de soi grandiose et la perception de la puissance de Mouammar Kadhafi, exprimées à travers une métaphore poétique.

Kadhafi se présente comme étant la matérialisation de la mythologie, suggérant une figure presque légendaire ou divine. Cette déclaration renforce sa perception de lui-même comme étant au-dessus du commun des mortels, doté d'une aura quasi-mythique. Il utilise des images célestes pour illustrer sa supériorité. En évoquant la diminution apparente des étoiles et de la lune dans le ciel de Syrte, il suggère que cet événement cosmique serait délibérément orchestré pour magnifier sa propre grandeur. Cette idée renforce sa conviction d'être la seule constellation importante, dominant le ciel. La comparaison avec une constellation met en avant sa volonté de contrôler et de dominer son environnement. Il revendique une position centrale et prédominante, suggérant que même les astres célestes s'alignent pour le mettre en valeur.

En somme, Cet extrait reflète l'image que Kadhafi cherche à projeter de lui-même : une figure quasi-divine, au-dessus des autres, contrôlant son environnement et se plaçant au centre de toute grandeur cosmique. Cette rhétorique poétique renforce sa perception de sa propre puissance et de son importance, soulignant sa conviction d'être la figure centrale et dominante dans son univers.

Dans cet extrait, Kadhafi adopte diverses manières (voix ou perspectives) pour décrire sa propre grandeur et sa puissance. Il commence par s'identifier à la mythologie, se présentant comme la matérialisation de cette dernière. Cette déclaration reflète une voix qui le place au-dessus des mortels, dans une catégorie quasi-mythique ou divine.

Ensuite, il utilise une métaphore céleste en évoquant le ciel de Syrte et la diminution apparente des étoiles et de la lune. Cette métaphore suggère que cet événement cosmique fictif est orchestré pour qu'il demeure la seule constellation importante. Cela représente une autre voix (son double) qui renforce sa conviction d'être au centre de toute grandeur cosmique, dominant même les phénomènes célestes.

Ainsi, il s’agit d’un discours dialogique intralocutif, car Kadhafi utilise différentes (se voix et la voix de son double) pour exprimer sa propre vision de sa grandeur et de sa domination, créant ainsi une pluralité de discours et d’idées à l'intérieur de son propre discours.

17. La conception polyphonique :

La conception polyphonique du langage offre une perspective riche et dynamique, considérant la diversité des voix, des perspectives et des significations qui se croisent dans le discours. En explorant cette conception, nous découvrons un langage bien loin d'être univoque, mais plutôt composé d'une multitude de voix et de points de vue entremêlés. Cette approche reconnaît que chaque énoncé ou discours est le résultat d'une interaction complexe entre diverses voix internes et externes, offrant ainsi une toile complexe de significations et de nuances. En plongeant dans la conception polyphonique du langage, nous découvrons une richesse d'interactions, de dialogues internes et externes, qui façonnent la diversité et la profondeur du langage humain.

Le domaine littéraire a été témoin de l'introduction première du concept de polyphonie par le philosophe et linguiste russe Mikhaïl Bakhtine (1895–1975). Le terme « *polyphonie* » tire son origine du Grec « *Poluphônia* », désignant une convergence de multiples voix. Initialement associée à l'esthétique musicale, cette notion s'est progressivement transformée en une théorie d'envergure au sein des études en linguistique énonciative, explorant les interactions complexes entre différentes voix à l'intérieur des textes.

La conception de la polyphonie est attribuée à Bakhtine, empruntée à la sphère musicale pour caractériser des structures spécifiques du discours romanesque. Ce concept est apparu pour la première fois dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski* publié en 1963, dans le but de rendre compte de la diversité des voix s'exprimant au sein du roman.

Avec sa conceptualisation polyphonique du discours littéraire, Bakhtine apporte une dimension nouvelle au genre romanesque en présentant un roman dialogique offrant une pluralité de points de vue. Pour lui, l'auteur confère à ses personnages la liberté de s'exprimer avec leur propre parole, leurs idées, leurs perspectives voire leurs idéologies. De plus, la vision du monde partagée entre le lecteur-narrataire et le narrateur crée un point commun, les unissant par une conception similaire.

18. La théorie polyphonique Ducrotienne :

La polyphonie, en tant que théorie linguistique, occupe une place centrale dans les études de la linguistique énonciative, notamment grâce aux travaux de Oswald Ducrot (1984). Il a intégré le concept de polyphonie pour explorer la diversité des voix et des perspectives au sein d'un énoncé, mettant en lumière une hiérarchisation des voix assumées par les différentes instances énonciatives.

La théorie Ducrotienne, est une approche en linguistique qui explore la multiplicité des voix ou des points de vue exprimés dans le langage. Elle s'inspire notamment des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et de la linguistique énonciative.

Dans l'élaboration de cette théorie, Oswald Ducrot s'est appuyé sur la réflexion de Charles Bally ainsi que sur celle de Benveniste. Pour différencier les différentes instances énonciatives telles que le sujet parlant, le locuteur et l'énonciateur, Oswald Ducrot se réfère à l'analyse de Charles Bally. Celui- ci distinguait le sujet parlant et le sujet modal comme des composants de la structure sémantique de la phrase, en se basant sur deux termes ; Le « *Modus* » caractérise la réaction du sujet parlant face à une représentation donnée, tandis que le « *Dictum* » englobe la totalité de la phrase où l'énoncé comporte à la fois le sujet parlant et le sujet modal.

Oswald Ducrot désigne la réaction comme un « *point de vue* », Selon sa perspective, le sujet parlant peut exprimer le point de vue de plusieurs individus. En effet, il peut intégrer une modalité provenant d'une autre source et la présenter en tant que locuteur de l'énoncé. En complément à la distinction initiale de Charles Bally concernant le sujet parlant, Ducrot introduit la notion d'un sujet communicant, incarné par le locuteur.

Selon cette théorie, chaque énoncé linguistique comporte plusieurs voix ou énonciateurs virtuels, représentant différents locuteurs ou perspectives qui interagissent dans le discours. Ducrot met l'accent sur les diverses façons dont les locuteurs peuvent s'exprimer, citer, ou prendre des positions par rapport à d'autres discours ou points de vue dans leurs propres énoncés. Un aspect clé de la théorie polyphonique de Oswald Ducrot est l'idée de l'argumentation inhérente au langage. Elle considère que chaque énoncé comporte des marques d'évaluation ou de jugement, souvent implicites, qui reflètent les prises de position des locuteurs par rapport à d'autres discours ou à des opinions préexistantes.

Charles Bally met en avant l'idée que la communication est implicitement intégrée dans le sens de l'énoncé que le sujet parlant cherche à exprimer ou à transmettre. Cette distinction entre les fonctions du sujet parlant constitue le fondement de la théorie polyphonique et permet à Ducrot de distinguer les différentes fonctions du sujet parlant, pouvant être à la fois un sujet parlant, un énonciateur et un locuteur. Selon sa terminologie, Ducrot désigne le sujet modal de Charles Bally comme « *énonciateur* » et le sujet communicant comme « *locuteur* ». La raison pour laquelle il affirme dans son ouvrage : *Logique, structure, Énonciation* publié en 1989 : « *Je voudrais maintenir, avec la théorie des actes du langage, que le sens concerne l'énonciation, qu'il a pour thème l'énonciation de cet énoncé même qui lui communique. Mais je voudrais en même temps, avec Bally, admettre que le sens peut manifester, montrer d'autres sujets que le sujet parlant* » (Bally, 1989 : 185).

Oswald Ducrot et d'autres linguistes comme John Searle et Robert Martin attachent une importance fondamentale à l'aspect sémantique de l'énoncé. Le sens exprimé par l'énoncé se manifeste explicitement lors de l'acte d'énonciation. Ainsi, c'est la situation de communication qui octroie une signification à l'énoncé. Le langage est une réponse aux besoins langagiers du sujet parlant, incluant son intention, le contexte de communication et les autres interlocuteurs. Cette dynamique interrelationnelle devient perceptible au moment de l'énonciation, tout en permettant de distinguer les différents responsables de l'instance énonciative.

Oswald Ducrot s'appuie sur les fondements énonciatifs établis par Émile Benveniste. Ce dernier accorde une importance à la réalisation orale de la langue, à son utilisation individuelle par le sujet parlant. La contextualisation est ainsi considérée comme un moyen d'interaction entre les différents locuteurs. Oswald Ducrot souligne l'importance de l'actualisation de la langue dans l'acte d'énonciation, considérant celui-ci comme le moment où survient, marquant ainsi la présence effective de cette interaction. Dans son ouvrage le *dire et le dit,* il affirme que :« *l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé* » (Ducrot, 1984 : 178). Cela représente la manifestation de l'aspect sémantique et langagier au sein de l'énoncé. Ce processus met en lumière l'intention, les points de vue, ou encore la position du sujet qui parle. L'énonciation se caractérise par une double énonciation, puisque la présence des deux interlocuteurs permet d'identifier les éléments de l'énonciation, à savoir l'allocutaire et le destinataire. Dans son ouvrage *les mots du discours* publié en 1980 Oswald Ducrot confirme que ;

« *L'introduction systématique de la notion de polyphonie permet donc de séparer nettement ce qui, dans l'effet que l'on cherche à expliquer tient à une nécessité linguistique (la dualité des destinataires) et ce qui est déterminé par la situation. Mais il reste (...) que la langue elle-même exige la prise en considération de la situation, c'est-à-dire, dans ce cas particulier, qu'elle impose de procéder à une identification des destinataires* ». (Ducrot, 1980 : 179).

Le sens des actes linguistiques se déploie pleinement dans la situation d'énonciation. La langue, en elle-même, ne peut pleinement révéler les actes de parole sans être véhiculée dans un contexte de communication. Cette mise en situation nécessite l'utilisation de signes linguistiques pour exprimer ces actes. Oswald Ducrot associe cette conception sémantique de l'énoncé à la théorie des actes de langage, soulignant que le sens d'un énoncé est intimement lié à son type ou à sa nature exprimée dans le contexte spécifique de l'énonciation.

Un aspect clé de la théorie polyphonique de Oswald Ducrot est l'idée de l'argumentation inhérente au langage. Elle considère que chaque énoncé comporte des marques d'évaluation ou de jugement, souvent implicites, qui reflètent les prises de position des locuteurs par rapport à d'autres discours ou à des opinions préexistantes.

19. La polyphonie et la pragmatique :

La polyphonie, dans ses bases théoriques, s'ancre dans une intersection entre la pragmatique et la sémantique pour interpréter le sens des énoncés produits, paracerque, comme le souligne Oswald Ducrot : « *L'objectif de la pragmatique sémantique (ou linguistique) est d'expliquer ce qui est accompli par la parole. Cela nécessite une description méthodique des représentations de l'énonciation transmises à travers l'énoncé* » (Ducrot, 1984 : 174).

Ducrot aborde la langue comme une composante de la pragmatique sémantique, envisageant celle-ci comme un outil pour dépeindre la réalité du monde. Cependant, il souligne que cette réalité n'est pas objective, mais plutôt chargée de significations. En effet, il accorde une importance considérable à la dimension linguistique de la parole, mais accorde une prépondérance à son utilisation. Sa focalisation sur la situation d'énonciation met en lumière la capacité des faits linguistiques à accomplir l'acte visé et à communiquer le sens désiré. Les énoncés performatifs, dans la vision de Oswald Ducrot, sont des expressions linguistiques où l'acte d'énonciation est clairement exprimé. Ces énoncés incluent notamment des interjections qui révèlent directement les émotions ou le point de vue du locuteur. En effet, Oswald Ducrot aborde la langue du point de vue pragmatique, considérant son impact dans une situation de

communication où elle exécute des actions spécifiques. Cela inclut les actions accomplies par le locuteur et leur impact sur l'allocutaire. Il souligne que l'ensemble des discours possède une dimension pragmatique : « *Il est devenu de plus en plus évident que tout, ou presque, en ce qui concerne le sens d'un discours, est pragmatique même si l'on s'en tient aux discours les plus simples, composés d'un seul énoncé* » (Ducrot, 1967 : 9). Ils cherchent à communiquer une information à quelqu'un et portent toujours une « *Valeur illocutoire* » selon Kerbrat-Orecchionni (2010) lors de l'énonciation ; cette valeur engage le locuteur à agir ou à adopter une certaine attitude correspondant au sens souhaité exprimer dans le discours. A titre d'exemple. Dans les énoncés qui transmettent des ordres, le locuteur adopte simultanément une attitude tonale et comportementale spécifique pour parvenir à cet acte. Cela souligne l'importance pour la pragmatique de tenir compte de la façon dont les éléments linguistiques sont employés dans des contextes de communication spécifiques définis par leur signification sémantique. La sémantique est intrinsèquement liée au langage ; dès lors qu'un énoncé est émis, il tend à avoir un sens spécifique à transmettre. Son objectif est de rechercher un sens véri conditionnel, c'est-à-dire la relation entre ces éléments linguistiques et la réalité dans laquelle ils prennent forme.

La perception polyphonique ducrotienne s'articule autour de ces deux branches de la linguistique, lui permettant de discerner la présence de multiples discours au sein d'un même énoncé. Pour lui : « *L'idée de base est que le sens d'un énoncé est constitué par les superpositions de plusieurs discours élémentaires dont les responsables prétendus, parfois appelés énonciateur, peuvent être différents du responsable que l'énoncé s'attribue à lui-même, qu'on appelle locuteur* » (Ducrot, 1967 : 18).

Oswald Ducrot postule l'existence d'une forme de dialogue au sein de l'énoncé, où différentes voix d'énonciateurs contribuent au sens de ce dernier. Un aspect clé de la théorie polyphonique de Ducrot est l'idée de l'argumentation inhérente au langage. Elle considère que chaque énoncé comporte des marques d'évaluation ou de jugement, souvent implicites, qui reflètent les prises de position des locuteurs par rapport à d'autres discours ou à des opinions préexistantes. Cette approche met en évidence la complexité et la richesse du langage en tant que lieu de confrontation et d'interaction entre différentes voix ou perspectives. Elle souligne comment les locuteurs expriment leurs opinions, leurs engagements ou leurs désaccords à travers leurs énoncés, contribuant ainsi à la construction du sens dans le discours.

20. Une forme de double énonciation :

La théorie linguistique de la polyphonie s'oppose à l'idée d'un sujet parlant homogène, remettant en question une longue perspective défendue par la linguistique saussurienne, fondée sur la dichotomie du signe linguistique.

La théorie de la polyphonie, contrairement à la vision saussurienne du langage, propose une perspective différente sur la construction du sens dans le discours. Saussure, avec sa théorie du signe linguistique, avait établi une séparation nette entre le signifiant (la forme sonore) et le signifié (le concept ou sens associé), en soulignant l'unicité du locuteur dans la création du sens.

En revanche, la polyphonie, telle que conceptualisée par des linguistes comme Oswald Ducrot, Mikhail Bakhtine et d'autres, suggère que le discours est un espace où plusieurs voix coexistent. Elle conteste l'idée d'un locuteur unique en affirmant que l'énoncé peut contenir des voix multiples, représentant divers points de vue, positions, et intentions. Cette approche offre une vision plus dynamique et hétérogène du langage, reflétant la complexité des interactions et des significations dans les énoncés.

D'après Oswald Ducrot, l'énonciateur n'est pas systématiquement le seul responsable du point de vue exprimé dans l'énoncé. Le locuteur, défini comme celui qui génère linguistiquement un énoncé, est le responsable physique de son énonciation. Il transmet, par le biais de sa parole, un point de vue, qu'il soit le sien ou celui d'une tierce personne ; il agit en tant que sujet communicant.

Oswald Ducrot distingue deux formes de locuteurs : le locuteur L, responsable de l'énoncé, et un locuteur qu'il désigne comme locuteur lambda, externe à l'énonciation. Pour illustrer cette distinction, il prend en exemple les énoncés de types déclaratifs, où le locuteur est considéré comme étant extérieur par rapport à l'énonciation, un être appartenant au monde. Voici un exemple donné dans son ouvrage *Le dire et ledit* : « Je *suis très heureux* » (1984 : 200). Dans cet énoncé, le locuteur semble détaché de l'expression même. Le sentiment exprimé peut sembler artificiel ou dissimulé, ne reflétant pas nécessairement la réalité ou l'état réel du locuteur. Cependant, Dans les énoncés incluant des interjections, le locuteur expose clairement son ressenti. Ces énonciations donnent l'impression d'être plus spontanées et sincères que les énoncés déclaratifs. Oswald Ducrot confirme ; « *Le sentiment, dans le cas des énoncés déclaratifs apparait comme extérieur à l'énonciation, comme un objet de l'énonciation, alors*

que les interjections le situent dans l'énonciation elle-même puisque celle-ci est présentée comme l'effet immédiat du sentiment qu'elle exprime ». (Ducrot, 1984 : 200).

On peut en déduire que, Oswald Ducrot distingue la manière dont les sentiments sont présentés dans les énoncés. Dans les énoncés déclaratifs, les sentiments semblent être externes à l'acte d'énonciation, traités comme des informations sur l'état émotionnel du locuteur. Ces énoncés décrivent les sentiments sans les intégrer directement à l'acte de parler. En revanche, il souligne que les interjections expriment les sentiments de manière plus directe. Elles sont spontanées et manifestent directement l'état émotionnel du locuteur au moment de l'énonciation. Contrairement aux énoncés déclaratifs, les interjections intègrent les émotions dans l'acte même de parler, les exprimant comme des réactions immédiates et intégrales à l'énonciation.

Il définit l'énonciateur comme celui qui assume le point de vue exprimé, c'est la personne à laquelle est attribuée la position que le locuteur fait transparaître dans son énoncé ; « *J'appelle Énonciateur ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils Parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles* ». (Ducrot, 1984 : 240).

Oswald Ducrot distingue l'énonciateur comme étant le sujet modal, celui à qui appartient le point de vue exprimé, tandis que le sujet parlant représente l'entité concrète ou réelle à l'origine de l'énoncé, l'auteur de celui-ci.

De ce qui précède, La double énonciation polyphonique désigne la présence simultanée de deux instances énonciatives distinctes dans un même énoncé. Cela se produit lorsque le locuteur rapporte ou cite les paroles d'un autre locuteur tout en exprimant ses propres idées ou opinions. En conséquence, l'énoncé comporte deux voix ou perspectives différentes : celle du locuteur principal et celle du locuteur rapporté ou cité.

Ce phénomène met en évidence la superposition de points de vue ou de voix multiples dans un seul énoncé, ce qui crée une complexité dans la construction du sens. La double énonciation polyphonique permet de reconnaître et d'étudier la coexistence de différentes voix, attitudes ou opinions dans un discours, offrant ainsi une compréhension plus approfondie de la diversité des perspectives dans la communication linguistique.

Oswald Ducrot, dans sa théorie de la sémantique argumentative, sépare deux aspects dans l'énoncé : l'énonciateur, qui détient le point de vue exprimé, et le sujet parlant, celui qui est physiquement responsable de l'énoncé. L'énonciateur, qu'il nomme sujet modal, est davantage lié au point de vue énoncé, tandis que le sujet parlant représente l'auteur concret de l'énoncé. Cette distinction permet de mieux comprendre comment les différents points de vue sont attribués et exprimés dans le discours.

Dans le cadre de l'analyse menée, nous présentons nous proposons les exemples suivants :

« *La Libye et mon tour de magie, mon Olympe à moi (…) Ici, sur la terre des poètes et du cimeterre, chaque éclosion le sac complique parce qu'elle a confiance en moi, chaque ruisseau qui jaillit parmi les pierres tente de me rejoindre, chaque oisillon qui s'égosille Dans son nid me loue. Que s'est-il passé pour que, d'un coup l'aya s'inverse, pour que mes sujets conspuent mon verbe ? Quel chagrin ! Je suis comme le bon Dieu, le monde que j'ai créé c'est retourné contre moi* » (Khadra, 2015 : 157).

Cet exemple de Mouammar Kadhafi (personnage principal) reflète son point de vue sur son rapport avec la Libye et son peuple, ainsi que sa perception de la trahison et de la rébellion contre lui.

Kadhafi se considère comme un créateur, évoquant la Libye comme son propre « *Olympe* », un lieu où il détient un pouvoir absolu et où il est vénéré. Il décrit comment chaque élément de la nature semble reconnaître son autorité et lui rendre hommage. Il se voit comme une figure divine, créant un monde où tout est en harmonie avec lui-même.

Cependant, il exprime aussi un sentiment de trahison et d'incompréhension face au retournement soudain de ses sujets contre lui. Il fait référence à la douleur qu'il ressent de voir ceux qu'il considérait comme ses fidèles se retourner contre lui. Cette inversion de la situation lui semble incompréhensible et douloureuse, tout comme si le monde qu'il avait construit et dirigé se retournait contre lui, comme une sorte de rébellion divine.

Dans la phrase de Mouammar Kadhafi qui comprend le terme « *aya* » : *Que s'est-il passé pour que, d'un coup l'aya s'inverse, pour que mes sujets conspuent mon verbe ?* il fait allusion

à l'inversion d'un verset coranique. En effet, le terme « *aya* » (ou ayah) est utilisé dans l'islam pour désigner un verset du Coran, considéré comme une révélation de Dieu.

Lorsque Kadhafi évoque « *l'aya qui s'inverse* », il semble faire une analogie entre cette inversion et la manière dont la situation ou les événements se renversent, peut-être en référence à des idéaux, des croyances ou des circonstances qui étaient autrefois perçus d'une certaine manière mais qui se transforment ou s'inversent de manière inattendue.

Il essaie de souligner le paradoxe ou le retournement de situation en utilisant une référence au Coran pour exprimer sa perplexité métaphoriquement face à des événements qui se sont inversés de manière inattendue ou contradictoire. Il exprime son étonnement quant au fait que les gens qui étaient peut-être autrefois en accord avec lui ou qui suivaient ses paroles et directives semblent maintenant s'y opposer ou les rejeter.

Cet extrait comporte un discours introspectif teinté de frustration, dans lequel Kadhafi cherche à comprendre pourquoi ses propres partisans semblent maintenant rejeter ce qu'il dit, alors qu'ils étaient peut-être précédemment en accord avec lui. C'est une réflexion personnelle sur un changement inattendu dans la dynamique de pouvoir et de loyauté.

Une forme d'ironie réside dans la contradiction entre sa propre perception de lui-même en tant que leader et la réalité du rejet de ses paroles par son peuple.

Premièrement, son langage métaphorique exprime cette croyance en sa propre grandeur, en comparant la Libye à son « *Olympe* », un lieu où son pouvoir est absolu et où il est adoré. Ainsi, il est surpris et ironiquement troublé par le rejet soudain de ses paroles par ses propres sujets, ce qui va à l'encontre de son image de leader infaillible.

Deuxièmement, en faisant référence à l'inversion d'une « *l'aya* », un verset coranique, il établit une analogie entre le retournement inattendu de la situation et une inversion d'un principe sacré, comme si ses propres paroles étaient également incontestables et intouchables. Cette référence religieuse renforce l'ironie, car il s'attend à ce que ses paroles soient reçues comme des vérités absolues, mais la réalité dément cette attente.

Ce chevauchement de points de vue permet de donner un aspect polyphonique au discours de Kadhafi en faisant recours à cette altérité de l'aya à travers laquelle il instaure une forme de contraste entre sa propre perception de son autorité absolue et la réalité du rejet de ses paroles par ses sujets (son peuple) crée une tension ironique. La superposions des voix (points de vue) dans ce passage réside sous plusieurs formes :

Voix de l'éloge personnel	Kadhafi fait référence à la Libye comme à son propre domaine magique, son Olympe personnel. Il évoque la confiance et la vénération que la nature semble lui accorder, en personnifiant les éléments (éclosion, ruisseau, oisillon) qui lui témoignent admiration et louanges. Cette voix est empreinte de fierté et de puissance, il se positionne comme un créateur, un être presque divin.
La voix de l'interrogation et de la confusion	Soudain, un changement s'opère. Kadhafi est dérouté, presque blessé par la soudaine opposition de son peuple. Les interrogations expriment son étonnement face à cette inversion Soudaine de la situation. Il se compare même à Dieu, constatant que le monde qu'il a créé se retourne contre lui. Cette voix est chargée d'incompréhension, de chagrin et d'une pointe d'amertume.
La voix de la Métaphore et de l'ironie	Les éléments naturels et les êtres vivants qui louent l'auteur sont métaphoriquement contrastés avec ses sujets qui semblent désormais conspuer son verbe. Il y a une ironie implicite dans la comparaison entre la louange des éléments naturels et le rejet de ses sujets humains. Cette voix souligne le contraste entre les deux réalités et suggère une certaine déception ou désillusion.
Voix de la responsabilité et de la remise en question	Kadhafi semble remettre en question sa propre responsabilité dans cette situation. Il se pose la question de ce qui a bien pu changer pour que la perception de son pouvoir et de son influence ait basculé. Il semble se remettre en question, se demandant s'il a commis des erreurs ou s'il a mal interprété la réalité.

En somme, cette polyphonie met en scène une dualité entre la grandeur et la vulnérabilité de l'auteur. De la louange initiale à la confusion et à la remise en question, elle explore la complexité des relations entre le créateur et son monde, entre l'admiration et la désillusion.

L'exemple cité présente des éléments idéologiques implicites. D'une part, l'auteur exprime un fort sentiment de pouvoir et d'omnipotence en se comparant à une figure divine, suggérant une idéologie d'égocentrisme et de domination. D'autre part, il met en contraste la nature louant l'auteur avec les humains qui semblent le rejeter, offrant une possible critique de la pureté de la nature opposée à la complexité de la société humaine. Enfin, il suggère une remise en question des structures de pouvoir et d'autorité, pointant peut-être du doigt leur tendance à se retourner contre ceux qui les détiennent.

Autre exemple :

« *Alertées de ma capture, des cohortes de rebelles arrivent en courant et en tirant en l'air pour que la fête commence. Allahou aqbar… mort au taghout… oussoud misrata, les Lions de Misrata… en quelques minutes ils sont plus d'une centaine à s'agglutiner autour de moi et à se coudoyer ferme pour voir la bête curieuse de plus près* » (Khadra, 2015 : 176).

Cet extrait de discours de Kadhafi décrit le moment de sa capture, exprimant son point de vue et ses émotions dans une situation extrêmement stressante et dangereuse pour lui.

Il utilise une narration très visuelle et chargée émotionnellement pour dépeindre la scène. Il parle de l'arrivée rapide des rebelles, leur cri d'Allahou Akbar (Dieu est le plus grand), leurs slogans hostiles envers le « *taghout* » (ennemi du prophète Mohammed, donc leurs ennemi) faisant référence à lui-même, ainsi que la mention des « *Lions de Misrata* » (une région en Libye) qui sont parmi ceux qui l'ont capturé. Tout cela crée une atmosphère chaotique et potentiellement menaçante.

Il décrit comment les rebelles se rassemblent autour de lui, exprimant presque un certain amusement ou une incrédulité face à la curiosité qu'ils suscitent, en se qualifiant de « *bête curieuse* » venant le voir de plus près.

Cette citation révèle le contraste entre la vision que Kadhafi avait de lui-même en tant que créateur et maître absolu et la réalité où ses sujets se sont opposés à son autorité, le laissant confus et attristé.

Il y a une certaine ironie dans sa manière de décrire la situation, en utilisant des termes forts et contrastants (fête, Allahou Akbar, mort au taghout) pour décrire sa capture et en exprimant presque une surprise quant à la rapidité avec laquelle les rebelles se sont rassemblés autour de lui. En somme, les paroles de Kadhafi semblent saisir la confusion et l'urgence de l'instant où il a été capturé, tout en exprimant ses propres pensées et émotions face à cette situation très dramatique.

L'expression « *Allahou Aqbar* » est une invocation courante en arabe qui signifie littéralement « *Dieu est le plus grand* ». Elle est souvent utilisée dans la vie quotidienne par les musulmans dans différentes circonstances, y compris des moments de joie, de peine, de surprise ou d'adoration.

Dans l'exemple donné, l'utilisation de « *Allahou Aqbar* » semble indiquer une sorte de déclaration ou d'appel qui accompagne la capture de Kadhafi. C'est un cri souvent associé à des événements cruciaux ou marquants dans la culture musulmane, mais son utilisation dans ce contexte particulier est ironique.

Le fait que cette expression soit mentionnée au moment de sa capture ajoute une dimension particulière à la scène. Elle peut être perçue comme un contraste saisissant entre l'ironie de l'événement - un moment de triomphe pour ceux qui l'ont capturé (les rebelles, lions de Misrata) et l'ironie de l'utilisation de cette invocation religieuse dans ce contexte, étant donné que Kadhafi lui-même se revendiquait comme un dirigeant musulman.

Dans l'ensemble, ce discours rapporté par Kadhafi témoigne de l'hostilité et de la détermination des rebelles à l'époque de sa capture, montrant leur rejet sans équivoque de son régime et leur identification à des groupes spécifiques qui se sont levés contre lui.

Une forme de polyphonie dans cet extrait se réfère à la présence de multiples voix, perspectives ou discours qui interagissent ou entrent en dialogue implicite dans un texte. Bien que cette citation soit principalement centrée sur le rapport unilatéral des propos des rebelles

tels que perçus par Kadhafi, elle présente néanmoins des fragments de discours ou de slogans des rebelles.

Ces éléments du discours des rebelles, rapportés par Kadhafi, peuvent être considérés comme une forme de polyphonie implicite. Ils représentent une forme de dialogue indirect ou de réponse aux événements qui se déroulent autour de la capture de Kadhafi, bien que cette interaction soit présentée principalement du point de vue de Kadhafi lui-même sans la présence directe des voix des rebelles dans le texte.

La polyphonie implique la présence simultanée de multiples voix (celle de Kadhafi et des rebelles), perspectives ou discours distincts dans l'extrait cité, créant ainsi une diversité de points de vue ou de discours à travers les slogans des lions de misrata. Les différentes voix ou discours sont présentés simultanément ou entrent en dialogue implicite dans le texte. Le discours rapporté présente les paroles de plusieurs personnes et cela contribue à créer une forme de polyphonie.

Le rapport polyphonique dans ce discours rapporté est présent lorsque différentes opinions, sentiments sont rapportés. Cela permet d'inclure une diversité de voix ou de perspectives dans le récit, offrant ainsi une richesse supplémentaire au texte. Pour une analyse énonciative plus profonde nous proposons le tableau suivant :

La position du locuteur Rapporteur	Le personnage qui rapporte le discours interagit avec les différentes voix présentes dans le texte. (Enonciateur1 Kadhafi et énonciateur 2 les lions de misrata). Kadhafi ajoute sa propre interprétation ou évaluation des paroles rapportées, ce qui peut influencer la façon dont les différentes voix sont perçues.
L'intention etl'effet des différentes voix	L'analyse énonciative examine également l'intention derrière l'introduction de différentes voix dans le discours rapporté. Ce qui a permis de créer un contraste ironique (l'effet ironique dans le discours en se qualifiant de bête curieuse ce qui est aussi l'opinion de Khadra).

Point de vue et énonciation multiple	On examine comment ces différentes voix sont intégrées et présentées dans le texte. Cela implique de déterminer les marqueurs énonciatifs, Allahou akbar, mort au taghout, oussoud Misrata (lions de misrata en arabe). Aussi le point de vue de Kadhafi

Dans ce discours de Kadhafi, il y a une superposition de points de vue. Le discours rapporté présente la perception de Kadhafi, qui décrit les événements depuis sa propre perspective en tant que personne capturée. En parallèle, il rapporte les actions et les paroles des rebelles, offrant ainsi une superposition de points de vue.

La superposition se produit lorsque les deux points de vue (celui de Kadhafi en tant que captif et celui des rebelles) se chevauchent dans le discours rapporté. Cela crée une superposition ou une juxtaposition des deux points de vue dans le récit, chacun étant filtré à travers le prisme de l'autre, donnant l'impression d'une polyphonie implicite où différentes voix ou points de vue interagissent et se superposent dans le discours rapporté.

En somme, le discours rapporté par Kadhafi, l'utilisation de discours rapporté permet une superposition de points de vue, et cela abouti nécessairement à une polyphonie explicite. Ce passage semble s'inscrire dans une idéologie de résistance et de rébellion contre une autorité perçue comme oppressive. L'utilisation de références religieuses et la glorification de la rébellion suggèrent une convergence entre des convictions politiques et une motivation spirituelle. L'appel à *Allah* (dieu) et la condamnation du « *taghout* » reflètent une opposition à un pouvoir jugé illégitime, tout en invoquant des principes de justice divine. La scène décrite met en avant la bravoure des rebelles et suscite une atmosphère de défi et d'excitation face à la confrontation imminente avec l'autorité en place.

Ce passage semble refléter une perspective idéologique complexe, imprégnée de différents éléments idéologiques et contextes spécifiques. Voici quelques analyses possibles :

Idéologie religieuse et rébellion	L'utilisation du terme « *Allahou Akbar* » (Dieu est le plus grand) suggère une connotation islamique, souvent associée à des manifestations de dévotion religieuse, mais aussi utilisée dans des contextes politiques ou de résistance. L'appel à la mort du « *taghout* » (tyran ou gouvernant impie) peut être une référence à la lutte contre un pouvoir oppressif ou illégitime, souvent invoqué dans les discours islamistes radicaux.
Révolte contre l'autorité en place	La mention des « *Lions de Misrata* » renvoie probablement à un groupe ou une faction rebelle spécifique, associée à une ville ou une région. Leur arrivée en tant que « *cohortes de rebelles* » suggère une opposition organisée à l'autorité en place. Leur tir en l'air pour annoncer leur arrivée indique une certaine bravoure et un défi ouvert à l'autorité existante.
Mise en scène de la foule	La description de la foule qui se presse autour de l'auteur, se bousculant pour voir de près ce qui est décrit comme une « *bête curieuse* », semble dépeindre une atmosphère chaotique et excitée. Cette foule peut être interprétée comme étant attirée par la rébellion, la lutte contre le pouvoir en place, ou simplement par la curiosité envers un événement inhabituel.
Imagerie de la Violence et de l'excitation	L'usage des termes comme « *en tirant en l'air pour que la fête commence* » peut- être interpréter comme une célébration de la rébellion, où l'acte de tirer en l'air est à la fois un symbole de défi et d'excitation. Cela suggère une ambiance de célébration ou de joie face à l'affrontement imminent avec l'autorité.

De manière globale, Le soubassement idéologique d'un texte est son fondement de croyances, de valeurs et de principes. Le discours, lui, est la manière dont ces idéologies sont exprimées, à travers le langage, les actions des personnages et les événements décrits. Dans le passage donné, le soubassement idéologique semble être une opposition farouche à une autorité

jugée tyrannique, exprimée à travers des références religieuses et une volonté de rébellion. Le discours utilisé, avec ses appels à Allah (dieu) et sa glorification de la rébellion, transmet cette idéologie en créant une atmosphère de défi et d'excitation face à la confrontation imminente avec l'autorité en place. Dans le contexte de la polyphonie, le soubassement idéologique et le discours se manifestent à travers une diversité de voix et de perspectives. La polyphonie implique la présence de multiples points de vue, de discours.

Conclusion :

À la conclusion de cette étude, le chercheur se confronte à la complexité d'incarner l'essence du sujet. Ce dernier a été le noyau obsédant ayant motivé son auteur à le développer, trouvant finalement sa place intégrale dans la conclusion. Les résultats extraits de cette partie permettent un résumé succinct :

Les extensions cognitives du terme « *autobiographie* » ont évolué au-delà des frontières linguistiques, englobant désormais un spectre bien plus large. Souvent abordé dans un contexte définitif, il est désormais intrinsèquement lié aux genres issus de l'écriture personnelle, englobant ainsi plusieurs caractéristiques artistiques.

L'autobiographie est perçue comme le récit d'une expérience de vie qui prend forme à travers la mise en mots des événements vécus à un moment donné. À cette période, l'individu se trouve partagé entre la conscience du passage du temps, la confrontation aux années écoulées, la crainte de la finitude et le désir d'inscrire son existence individuelle dans ses aspects humains, artistiques et intellectuels, aspirant ainsi à l'immortalité à travers l'écriture.

L'autobiographie représente une pratique textuelle qui capture ce qui flotte à la surface de la mémoire. Parmi les événements vécus, elle joue un rôle essentiel dans la reconnaissance et l'interrogation du moi, étant médiatisée par deux phases cruciales : le passé des événements et le présent de l'acte d'écriture où le soi prend une pause réfléchie pour contextualiser ses positions vis-à-vis de son public. Elle aborde la vie personnelle d'une manière qui semble compenser des expériences passées par des réflexions immédiates, empreintes de maturité et de conscience. Organisant chronologiquement les faits de la vie du « moi », elle opère une transformation complexe de l'image des événements vécus, les incarnant sous une forme créative tout en reformulant le passé à travers l'écriture.

En effet, l'autobiographie s'inscrit dans une démarche artistique lorsqu'elle utilise la vie personnelle comme matière première pour son contenu. L'écriture de l'autobiographie fictive, par sa nature interactive, n'omet pas l'aspect existentiel du moi, le transformant en une relation entre l'écrivain et son texte, et ultimement entre l'ego et sa réalité. Cette forme

d'écriture, abordée dans une perspective existentielle, répond à la question fondamentale : Qui suis-je ? Cette interrogation se réfère au pronom personnel à la première personne, le « je ».

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, Yasmina Khadra a exploité son espace artistique pour donner vie à la sensibilité du personnage central, en l'occurrence Mouammar Kadhafi, tout en explorant les événements liés à sa personne et à son régime.

L'analyse textuelle basée sur les statistiques des pronoms révèle le rôle central du pronom « *je* », associé au personnage principal, Kadhafi, dans le dénouement désastreux du récit. Ce pronom est considéré comme étant en partie responsable de l'issue tragique de l'histoire en raison de l'inflation psychologique de l'ego de Kadhafi. Cette inflation a conduit à la consolidation de son pouvoir exclusif et à l'adoption d'une vision politique unilatérale plutôt que d'une approche pluraliste qui aurait pu engendrer des solutions politiques et économiques alternatives.

Le texte soit fortement marqué par l'utilisation prédominante du pronom « *je* ». Cette utilisation récurrente crée l'impression que le texte adopte plus la forme d'une autobiographie abstraite (fictive) que celle d'un roman. Cette répétition du pronom personnel renforce un sentiment de subjectivité et de proximité entre le narrateur et les événements narrés, pouvant donner l'impression d'une expérience personnelle vécue plutôt que d'une fiction purement romanesque.

Cependant, l'utilisation du « *je* » associé à Kadhafi peut être interprétée dans un contexte où ce pronom est supposé représenter le narrateur ou le locuteur de manière objective, impartiale et descriptive. Cela implique que le « *je* » est utilisé pour rapporter des faits, des événements ou des observations de manière neutre, sans impliquer directement l'auteur, Khadra, dans les événements. Cette approche crée une voix neutre et informative dans le texte.

Aussi, le « *je* » dans le contexte de Khadra se réfère à l'utilisation du pronom « *je* » pour exprimer ses propres opinions, émotions, réflexions et interprétations des événements. Cela implique que le « *je* » est employé pour offrir au lecteur un aperçu des pensées et des sentiments du narrateur. Ce « *je* » peut être subjectif et influencé par les émotions ou les points de vue du narrateur.

Ces deux utilisations distinctes du pronom « *je* » ont offert à Khadra la possibilité d'adapter la voix narrative en fonction du récit et de l'effet désiré sur le lecteur. Cette dualité dans l'utilisation du pronom « *je* » enrichit la narration en offrant des perspectives variées et complémentaires sur les événements racontés.

L'identité du « *je* » est une notion complexe qui encapsule la perception de soi, la conscience individuelle et la construction de l'identité personnelle. C'est un concept multidimensionnel, influencé par divers facteurs tels que les expériences vécues, les interactions sociales, les valeurs personnelles et les influences culturelles, qui contribuent à façonner cette identité unique à chaque individu. C'est une construction complexe résultant de l'interaction entre des éléments internes et externes, comprenant les expériences personnelles et les représentations sociales. Elle demeure à la fois individuelle et sujette aux changements, influencée par les dynamiques sociales et culturelles.

Le pronom « *je* » sert de fenêtre directe vers la vision du monde de l'auteur ou du narrateur. En l'employant, l'auteur offre une perspective personnelle et intime à travers laquelle sa vision du monde est exprimée. Cela permet au lecteur d'explorer le point de vue subjectif de l'auteur et de saisir sa perception individuelle des événements et des idées présentées dans le texte.

Dans ce contexte la forme du pronom « *je* » et plus complexe de ce que l'on pense, ce pronom incluant un sujet parlant (locuteur) qui est Khadra, un énonciateur (Kadhafi) et une voix narrative qui peut être interprétée comme une forme de vision ou une expansion de points de vue. Cette complexité nous a mené vers une réflexion plus profonde concernant la question de la double énonciation. Ce contraste flagrant entre les instances énonciatives introduit une perspective alternative et une dimension complexe du pronom « *je* » et son discours.

En conclusion, le dialogisme et la polyphonie se manifestent de différentes manières dans le discours de ce roman, à travers le « *je* » de Kadhafi et le « *je* » de Khadra. Le pronom à la première personne, « *je* », peut être remplacé par d'autre pronoms comme « *tu* » en fonction des éléments extralinguistiques de l'œuvre, ce qui indique que les voix multiples interagissent et se répondent dans le texte. Cela démontre l'importance du dialogisme et de la polyphonie dans la façon dont le pronom « *je* » est traité dans cette tentative narrative. Il enrichit la

complexité du récit en permettant aux différentes voix de coexister et d'interagir, ce qui contribue à une exploration plus approfondie des thèmes et des idées du roman.

Chapitre II : points de vue et stratégies Macro textuelles

Introduction :

La notion de point de vue représente un élément essentiel dans l'analyse littéraire et linguistique, apportant une vision à la fois subjective et contextuelle sur le récit ou le discours. Dans cette partie, nous cherchons à démontrer l'importance et le rôle de la notion de point de vue dans la formation et la création du dialogisme et de la polyphonie au sein du texte-discours. Pour ce faire, nous étudierons comment l'élaboration de ces points de vue contribue à donner à l'œuvre une dimension dialogique et polyphonique, en examinant différentes procédés macro-textuels.

La question fondamentale qui oriente notre réflexion concerne la manière dont la construction des points de vue influence la texture dialogique et polyphonique du texte-discours. Comment les choix narratifs et les perspectives adoptées par Khadra influencent-ils la pluralité des voix présentes dans le discours de Kadhafi ? En d'autres termes, comment la diversité des points de vue contribue-t-elle à enrichir la complexité et la profondeur de l'expression littéraire et discursive ? Pour répondre à cette problématique, nous examinerons les différents procédés macro-textuels utilisés par Khadra afin de créer un univers textuel où la diversité des points de vue dialogue harmonieusement, offrant ainsi une matière riche et nuancée du texte-discours.

Le fondement idéologique est établi dans le corpus à travers la voix de Kadhafi. De même, la place de l'interculturel et de l'identité contribue à la diversité énonciative dans une sphère étrangère proprement dite. Les procédés énonciatifs, tels que la reformulation, la répétition, l'ironie et le sarcasme, la parodie, entre autres, sont mobilisés pour créer du dialogisme et de la polyphonie.

Nous soulignons que l'auteur se manifeste tout au long du roman par le pronom « *je* », affirmant ainsi son implication, sa vision et son point de vue sur le monde. Le fondement idéologique est caractérisé par la présence de l'auteur et de son double (une sorte de division du moi), tandis que la superposition des voix (internes et externes) favorise l'émergence du dialogisme et de la polyphonie.

En effet, notre partie se divise en deux étapes distinctes. La première est consacrée à l'approfondissement de la notion de points de vue, tandis que la seconde se concentre sur l'examen des procédés macro-textuels dans le but de relier toutes ces idées.

1. La notion de point de vue :

Les diverses terminologies utilisées pour définir la relation entre les récits et le trouble narratif varient en fonction des approches méthodologiques de chaque école critique. Les fondements méthodologiques spécifiques à chaque école contribuent à leurs divergences dans l'évolution de l'étude de ces relations dans différents aspects du récit. L'impact du projet d'insurrection sur l'analyse des récits et la nécessité de les considérer de manière holistique ont conduit à une normalisation des pratiques narratives. Les termes « *récit* » et « *mode narratif* » sont employés pour décrire les deux types de narration, comme le fait l'école allemande en distinguant entre le récit à la première personne et celui à la deuxième personne, la première étant le vecteur narratif principal. L'école française, pour sa part, identifie le récit et ses variations en fonction de la personne narrative. Malgré les divergences d'approches et de perspectives théoriques, la pluralité des méthodologies de recherche narrative enrichit l'étude du récit. L'exploration de la narration peut ainsi bénéficier de diverses approches théoriques et appliquées.

Nous pouvons affirmer que les études portant sur la notion de point de vue ont traversé deux étapes remarquables. La première a débuté avec l'influence des écoles narratologiques russes, puis a pris forme dans le cadre du style anglo-américain au début des années 1980.

Durant le XXe siècle, et ce jusqu'à la fin des années 1960, les cercles académiques ont manifesté un intérêt soutenu pour la notion de point de vue. Cette époque a été caractérisée par une investigation approfondie des diverses facettes du point de vue narratif et de son incidence sur la construction narrative. Les érudits et théoriciens littéraires ont consacré d'importantes recherches afin de comprendre comment le choix du point de vue influence la perception du lecteur et modifie la signification globale de l'œuvre.

La seconde phase, amorcée au début des années 1940, marque un tournant majeur dans l'évolution des études narratives. Elle se distingue par l'apparition et l'approfondissement des débats concernant les « *récits* », mettant en relief les questions fondamentales relatives à la narration. Ces discussions ont été appuyées par des programmes de recherche qui ont accordé une attention particulière à l'analyse des techniques narratives et à leur influence sur la construction du sens dans les textes littéraires.

En ce qui concerne l'école française, on fait référence à l'importance de l'ouvrage de Jean Pouillon *Temps et roman* publié en 1946, qui traite de la théorie narrative et de sa relation avec la structure du récit dans le discours narratif. L'importance des travaux de Tzvetan Todorov et Roland Barthes réside dans leur contribution à l'analyse du discours littéraire d'un point de vue linguistique, en offrant des ajouts et des ajustements aux études précédentes, notamment dans l'étude des voix narratives et leur lien avec la syntaxe, contrairement à la perspective linguistique qui tend à simplifier les questions de point de vue.

Le point de vue est largement reconnu comme l'un des éléments essentiels de la structure narrative dans les études critiques modernes. Originaire de l'Occident, ce concept désigne la perspective à partir de laquelle une histoire est racontée, influençant ainsi la façon dont les événements sont perçus et interprétés par le lecteur. En tant qu'élément clé de la construction narrative, le choix du point de vue par l'auteur peut avoir un impact significatif sur la manière dont l'œuvre littéraire est appréhendée et analysée.

La notion de « *point de vue* » est abordée dans divers dictionnaires occidentaux par un ensemble de critiques, notamment des sémioticiens, qui ont proposé une gamme variée et multiple de concepts associés à ce terme. Parmi ces critiques figure Gérald Prince, ce penseur, se distingue notamment dans son ouvrage *Narratology : The Form and Functioning of Narrative* (1982), où il évoque le « *point de vue* » comme une construction perceptuelle et conceptuelle conditionnée par le contexte de présentation des événements et des faits narratifs. Cette perspective, bien qu'adoptable, s'avère souvent complexe à appréhender du fait des variations possibles dans la position d'une entité narrative, celle-ci étant susceptible d'évoluer sans contraintes perceptuelles ou conceptuelles claires. L'identification de cette position fluctuante peut s'opérer à travers l'analyse du discours des différents personnages. Il apparaît donc que la compréhension du concept de « *point de vue* » trouve son fondement dans la dynamique relationnelle entre le narrateur et les protagonistes de l'histoire. Cette relation détermine la position narrative, influençant ainsi la perspective et la compréhension de l'intrigue.

Gérald Prince explore en profondeur la théorie du point de vue en mettant en évidence la complexité des perceptions et des conceptions qui sous-tendent les situations et les événements narratifs. Il insiste sur le fait que le point de vue narratif englobe non seulement la

manière dont les événements sont présentés, mais aussi la façon dont ils sont perçus et interprétés par les personnages ou le narrateur lui-même.

Dans cette perspective, il suggère que le point de vue peut être considéré comme artificiel, en ce sens qu'il est souvent le produit d'un choix délibéré de la part du narrateur ou de l'auteur, plutôt que le reflet objectif de la réalité. Cette artificialité est particulièrement apparente lorsqu'on envisage la possibilité d'un « *Narrateur Omniscient* », une entité narrative qui possède une connaissance totale et exhaustive de tous les événements et des pensées de tous les personnages.

Cependant, même dans ce cas, Prince souligne que la position du narrateur peut varier et que sa vision de la situation peut être influencée par des considérations personnelles ou des objectifs narratifs. En conséquence, la détermination précise du point de vue narratif peut parfois être difficile, car elle peut évoluer au fil de l'histoire et n'est pas nécessairement soumise à des contraintes conceptuelles ou cognitives strictes.

Ainsi, la contribution de Prince à la théorie du point de vue enrichit notre compréhension de la narration en soulignant l'importance des perspectives subjectives et des choix narratifs dans la construction de l'intrigue et dans l'engagement du lecteur ou du spectateur avec le récit.

Aussi, Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau dans leur ouvrage ; *dictionnaire d'analyse du discours* publié en 2002 accordent une place centrale à la notion de point de vue, la positionnant au cœur de deux dimensions essentielles de l'analyse textuelle. Ils examinent en premier lieu son rôle fondamental dans le domaine de la narration. Que ce soit celui du narrateur ou des personnages, le point de vue exerce une influence profonde sur la manière dont les événements sont présentés et interprétés. Il détermine la perspective à travers laquelle l'histoire est racontée, et donc, impacte significativement la compréhension que le lecteur ou le spectateur en retire.

Par ailleurs, Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau explorent de manière approfondie la façon dont la notion de point de vue éclaire la diversité des voix présentes dans un texte. Cette diversité peut se manifester à travers la présence de multiples narrateurs, les différents points de vue des personnages ou encore les diverses voix narratives adoptées. En analysant ces différentes perspectives et discours, les auteurs mettent en exergue la richesse et la complexité

des interactions humaines, tout en insistant sur l'importance cruciale de la diversité des points de vue dans la construction du sens et de la signification au sein d'un texte.

De ce fait, selon Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, l'exploration du point de vue constitue une ressource précieuse pour comprendre la construction des récits et la dynamique des voix qui s'y expriment et interagissent. Cette approche ouvre ainsi la voie à une analyse approfondie de la communication et de la représentation dans le discours narratif.

Les deux linguistes ont abordé la notion de point de vue en soulignant son exploration et son analyse dans divers domaines. Notamment la sémiotique du récit, en particulier dans les travaux de Gérard Genette en 1972. De plus, ils ont fait référence à son étude dans le domaine artistique, notamment dans le dessin, avec des références aux années 1989 et 1995. En outre, son exploration dans le domaine cinématographique, en mettant en avant le travail du réalisateur Jost en 1986, particulièrement son concept de « *l'œil caméra* » ; Conféré par Gérard Genette (1983) dans Figures III, Nouveau discours du récit ; « L'Œil-*caméra se présente comme un essai de narratologie comparée dans lequel l'auteur étudie le concept de point de vue en effectuant un va-et-vient entre la littérature et le cinéma. Partant du concept de focalisation chez Genette. »* (Genette, 1972 : 189).

Cela représente le point de vue subjectif d'un personnage ou permet une immersion directe du spectateur dans l'action, renforçant ainsi l'identification et l'engagement émotionnel avec l'intrigue. Ces références illustrent la diversité des champs d'application de la notion de point de vue et soulignent son importance dans des disciplines variées telles que la sémiotique, les arts visuels et le cinéma.

La notion de « *point de vue* » est largement utilisée dans la littérature. C'est le premier concept évoqué pour décrire la relation entre le narrateur et les personnages, que ce soit de manière interne ou externe. Le récit souligne ainsi l'importance du narrateur dans la construction, la signification et la présentation des événements narratifs au lecteur de manière exhaustive. Cette importance est étroitement liée au niveau linguistique, le choix du point de vue étant influencé par le type de personnalité du narrateur. Par conséquent, la conception du point de vue inclut les relations établies entre les participants au récit, qu'il s'agisse du « *je* », du « *tu* » ou même du « *il* ».

Par moments, le point de vue du narrateur revêt une importance capitale. Il reflète la position philosophique adoptée par l'auteur d'une œuvre littéraire, ainsi que sa vision intellectuelle et émotionnelle qui imprègne toute l'histoire. Ce filtre émotionnel ou intellectuel à travers lequel les événements de l'histoire sont présentés au lecteur incarne ce que nous appelons le point de vue narratif. C'est cette perspective cachée qui donne forme à ce qui est raconté.

La notion de « *point de vue* » peut revêtir diverses formes dans une narration. Le narrateur peut choisir de s'exprimer à la première personne (le cas de Khadra dans la dernière nuit du rais), à condition que les événements et les personnages de l'histoire soient extérieurs à ses expériences directes. Alternativement, le narrateur peut adopter le point de vue d'un des personnages impliqués dans l'intrigue, relatant ainsi les événements et parlant des autres personnages de l'histoire.

De son coté, Jean Pouillon dans son ouvrage *Temps et roman* publié en 1946 a non seulement proposé des classifications des aspects narratifs, mais il a également apporté une distinction significative entre ce qu'il a défini comme les « *Modèles de vision* ». On trouve donc :

1- La narration à caractère narratif exprimant une vision rétrospective appelé vision par derrière implique une forme classique de narration où le narrateur possède souvent une connaissance supérieure à celle des personnages de l'histoire. En ayant accès à toutes les scènes grâce à une perspective omnisciente, le narrateur peut également comprendre les pensées des protagonistes.

2- Une vision avec, équivaut à ce que le narrateur possède une connaissance égale à celle du personnage de l'histoire. Dans ce cas, aucune information ou explication n'est fournie au lecteur tant que le personnage lui-même ne l'a pas obtenue. Le narrateur peut utiliser le pronom à la première personne ou à la troisième personne, tout en maintenant toujours cette vision avec.

3- Une vision extérieure se caractérise par le fait que le narrateur ne possède pas de connaissance préalable de l'histoire. Dans ce troisième type de narration, peu

d'informations sont révélées sur l'un des personnages de l'histoire, et le narrateur se base principalement sur une description externe pour raconter l'histoire.

À travers cette troisième perspective, il est perceptible que les connaissances du narrateur s'amenuisent par rapport aux visions précédentes. En effet, celui-ci ne dispose que de connaissances limitées sur les protagonistes, se bornant à leur aspect physique, à leurs comportements, ainsi qu'à l'environnement spatial où se déroulent les événements de l'intrigue.

G. Genette est reconnu comme l'un des critiques et chercheurs français ayant adopté le concept de la focalisation dans la narration. Ce chercheur a présenté sa propre interprétation à travers les travaux de Jean Pouillon (1946) et Tzvetan Todorov (1967) en s'appuyant sur leurs thèses, et a proposé d'exclure les termes « *vision* » et « *point de vue* » au profit du terme « *focalisation* ». À travers ses recherches antérieures, il a entrepris de développer ce concept de focalisation et a distingué entre les problèmes auditifs et visuels, souvent confondus ;

« *le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre au pied de la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information narrative qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective.* » (Genette, 2007 : 164).

Il illustre comment un récit peut varier en termes de détails et de présentation au lecteur, adoptant différentes perspectives en fonction des connaissances des personnages impliqués. il met en avant l'idée que le récit peut se tenir à différentes distances par rapport à ce qu'il raconte, ajustant ainsi son contenu en fonction des perspectives adoptées.

En dépit de ses désaccords concernant les termes « *point de vue* » et « *vision* », G. Genette propose un terme alternatif, à savoir la « *focalisation* ». Il demeure cependant conservateur en maintenant les trois visions, avec quelques ajustements mineurs. Ainsi, il propose une classification en trois types distincts, offrant ainsi une perspective plus précise sur

les différentes modalités de narration : « par *focalisation j'entends bien une restriction de champ* … » (Genette, 2007 : 119).

La focalisation, dans ce contexte, désigne la restriction intentionnelle par laquelle le narrateur restreint l'accès du lecteur à des informations spécifiques, en focalisant l'attention sur un point de vue particulier ou en limitant la compréhension des événements aux perceptions d'un personnage ou d'un groupe de personnages. Par conséquent, la focalisation détermine la perspective à travers laquelle les événements du récit sont exposés, et exerce ainsi une influence significative sur la manière dont le lecteur appréhende et interprète l'histoire.

1- La focalisation zéro, telle qu'elle est présente dans le récit traditionnel, elle est connue également sous le nom de focalisation omnisciente, se réfère à un mode de narration dans lequel le narrateur possède une connaissance absolue et exhaustive de tous les éléments de l'histoire, y compris les pensées, les émotions et les motivations des personnages. Cette perspective permet au narrateur d'accéder à toutes les informations et de présenter les événements de manière impartiale et détaillée. Ce style narratif est souvent associé aux récits traditionnels, où l'auteur occupe une position dominante et peut directement influencer la perception du lecteur.

2- La focalisation interne, qu'elle soit fixe, variable ou multiple, se réfère à un mode de narration où le récit est présenté à travers le prisme des perceptions, des pensées et des émotions d'un ou plusieurs personnages.

3- La focalisation externe caractérise un mode narratif où le lecteur demeure exclu des pensées, des émotions et des motivations des personnages. Au lieu de cela, l'attention se porte essentiellement sur les actions et les événements extérieurs, tels qu'ils sont observés à travers le regard du narrateur, sans exploration des profondeurs psychologiques des protagonistes. Ce style narratif instaure une distance entre le lecteur et les personnages, favorisant ainsi une observation objective des événements sans une immersion émotionnelle directe dans les pensées des personnages.

Pour enrichir davantage l'explication de la notion de point de vue, nous proposons la schématisation suivante :

Modèles de Pouillon	**Modèles de Genette**	**Le Point de vue**
Vision par derrière	La focalisation zéro	Le narrateur possède une connaissance supérieure à celle du personnage.
Vision avec	La focalisation interne	Le narrateur détient la même connaissance que le personnage.
Vision extérieure	La focalisation externe	Le narrateur détient une connaissance inférieure à celle du personnage.

1.1 La relation entre romancier et narrateur :

Le romancier, dans sa qualité d'auteur du discours narratif, incarne la force motrice derrière l'œuvre littéraire, façonnant ainsi l'univers narratif où les événements se déroulent et les personnages prennent vie. En tant qu'écrivain, une personne bien réelle, il crée des personnages en papier pour articuler son point de vue et poursuivre ses objectifs artistiques. L'auteur, incarnant une réalité tangible, se caractérise par son identité, son expérience et ses motivations personnelles. En revanche, le narrateur, bien que vital pour la narration, est une créature imaginaire, une voix fictive qui guide le lecteur à travers l'histoire sans nécessairement refléter la personne de l'auteur.

D'une manière générale, le romancier recourt à un narrateur pour exprimer ses idées, ce qui lui confère une liberté totale d'action. Cette liberté est telle que l'auditeur ne perçoit pas de limitations imposées par l'écrivain sur le narrateur. Lorsque le romancier raconte une histoire, il ne le fait pas avec sa propre voix, mais plutôt par le biais d'un narrateur fictif qui assume le rôle de conteur et s'adresse également à l'auditeur.

1.2 Le cas KHADRA et KADHAFI :

Dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, l'auteur ne s'immisce pas dans la narration de manière générale. Au contraire, il opte pour un narrateur qui adopte la voix de Kadhafi, le protagoniste du roman. Khadra endosse ainsi un personnage narrateur, créant ainsi une dualité narrative qui pourrait être considérée comme un second aspect de lui-même. En conséquence, c'est Kadhafi lui-même qui nous raconte son histoire, dans laquelle il occupe le rôle principal. Il sélectionne, organise et coordonne les événements ainsi que les personnages, évoluant au sein de cette sphère narrative et entretenant un lien constant avec eux.

L'union entre l'auteur et le narrateur-personnage permet à Kadhafi de s'affirmer en tant que souverain incontesté de son récit. Il en est l'architecte principal, orchestrant les événements, insufflant vie aux personnages et maniant les fils du destin à sa guise. À travers cette narration, le lecteur est plongé au cœur de l'intimité mentale de Kadhafi, où ses pensées, ses aspirations et ses tourments prennent une forme saisissante.

L'auteur opte pour une focalisation interne. Cette dernière s'exprime à travers la voix narrative de Kadhafi lui-même, personnage central de l'œuvre. En adoptant cette perspective, le lecteur est directement immergé dans les pensées, les émotions et les motivations du protagoniste, permettant ainsi une plongée profonde dans son monde intérieur.

1.3 Le point de vue chez Alain Rabatel :

De nombreux chercheurs ont examiné la question de la vision du narrateur dans un récit et de sa représentation de ce qu'il ne voit pas, de son propre point de vue. Cette vision présente une influence à la fois le lecteur. Ce domaine suscite un grand nombre de théories, parmi lesquelles nous nous concentrerons notamment sur le concept et le point de vue avancés par le chercheur Alain Rabatel. Il a forgé le concept de « *point de vue* » à la suite d'une analyse critique des recherches antérieures, qu'il a observées comme étant marquées par un intérêt prépondérant pour le thème de la perception ou de la focalisation, tout en omettant de prendre en compte l'objet même de cette focalisation.

Il a émis des objections à l'égard du concept de « focalisation zéro », en mettant en avant que, conformément à l'analyse de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (2008), le point de vue narratif se limite exclusivement au personnage ou au narrateur. Il a consacré une attention accrue à l'analyse linguistique de la question et a présenté une critique approfondie de la tendance à se contenter à considérer les limites conceptuelles de l'exploration des problématiques relatives à la perception et à la connaissance. En dépassant les distinctions subtiles entre focalisation externe et focalisation zéro, il a abordé la question de la focalisation exclusivement du point de vue du narrateur (ou d'une voix narrative) ainsi que du point de vue du ou des personnages. Chacune de ces parties peut adopter soit une vision interne, soit une vision externe. Alain Rabatal propose une définition en considérant le point de vue comme la manière dont l'un des acteurs observe un sujet, englobant toutes les connotations associées au verbe « *observer* », que le sujet soit un objet physique ou linguistique. En ce qui concerne le sujet lui- même, qui est en référence au narrateur, il exprime son point de vue de manière directe, à travers des commentaires explicites, ou indirecte, en faisant des choix de sélection, de réconciliation ou de manipulation du matériau linguistique. Ces choix varient selon les situations, allant des préférences les plus subjectives aux choix apparemment objectifs, des signes les plus évidents aux indices les moins perceptibles, tout en laissant place à une certaine part de conjecture :

« *Le PDV correspond à la façon dont un sujet envisage un objet, à tous les sens du terme « envisager », que l'objet soit un objet concret ou un objet langagier. Quant au sujet, responsable de la référenciation de l'objet, il exprime son PDV soit directement, par des commentaires explicites, soit indirectement, par la référenciation, c'est-à-dire à travers les choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériau linguistique, et ce dans tous les cas de figure, depuis les choix les plus subjectifs jusqu'aux choix apparemment les plus objectivants, depuis les marques les plus explicites jusqu'aux indices les plus implicites.* » (Rabatel, 2009 : 23-35).

Dans le cadre de l'analyse textuelle et linguistique. Alain Rabatel souligne que le point de vue d'un sujet, qu'il soit explicite ou implicite, façonne la manière dont cet individu envisage un objet, qu'il soit concret ou lié au langage. Le PDV est ainsi influencé par la

La perception et l'interprétation du sujet, et il se manifeste à travers divers moyens, tels que les choix de sélection, de combinaison et d'actualisation du langage utilisé pour référencer l'objet. Il met en lumière le rôle central du sujet dans la construction du sens, tant par ses commentaires explicites que par ses choix linguistiques implicites. Elle souligne également que le PDV peut varier en fonction de la subjectivité de l'individu, mais également à travers des choix qui peuvent sembler objectifs. Ainsi, même dans des contextes où l'on pourrait penser que l'objectivité prévaut, le PDV du sujet reste présent et actif dans la manière dont l'objet est représenté linguistiquement.

En somme, Rabatel incite à considérer le PDV comme un élément fondamental dans l'analyse des textes et des discours, soulignant son rôle dans la construction du sens et la représentation des objets, qu'ils soient tangibles ou abstraits.

Dans cette perspective le PDV est centré sur ce qu'il désigne comme le « *processus de focalisation* », une approche narrative axée sur la mise en avant de sujets visuels. Il considère la vision comme étant analogue à la voix narrative, rejetant ainsi la dichotomie entre celui qui voit et celui qui énonce, ainsi que son auditoire. Il accorde une importance égale à l'observateur et à l'objet observé. De plus, Alain Rabatel critique le simple acte de l'observation externe en l'absence d'une déclaration affirmée. Selon lui, la simple existence des éléments perceptibles ne suffit pas à déduire de manière concluante vers quoi ces perceptions représentationnelles orientent le narrateur.

Pour lui le PDV est : « *l'expression linguistique d'une perception subjective, non seulement parce qu'il s'agit de celle d'un sujet particulier, mais aussi parce qu'elle est subjectivante, et rend compte d'une opinion particulière, manifestant ainsi simultanément la saisie des objets du monde et la façon dont le sujet percevant les saisit.* » (Rabatel, 1998 : 202).

Alain Rabatel met en avant la dimension subjective et interprétative du PDV en tant qu'expression linguistique de la perception individuelle. Il souligne que le langage utilisé pour exprimer un PDV reflète non seulement la perception des objets du monde par le sujet percevant, mais aussi la manière dont cette perception est interprétée et évaluée. Pour mieux expliquer et argumenter la nature subjective du point de vue (PDV), en tant qu'expression linguistique d'une perception individuelle. Nous proposons le tableau suivant :

Subjectivité de la perception	Le PDV est l'expression d'une perception subjective. Chaque individu voit le monde à travers le prisme de son expérience personnelle, de ses croyances et de ses émotions. Ainsi, le PDV d'une personne est influencé par des facteurs subjectifs qui lui sont propres.
Subjectivation du langage	Le PDV est également décrit comme « subjectivante », ce qui signifie qu'il donne une orientation particulière à la perception des objets du monde. En d'autres termes, le langage utilisé pour exprimer un PDV reflète non seulement la vision individuelle de la réalité, mais aussi la manière dont cette réalité est interprétée et exprimée par le sujet percevant.
Opinion particulière	Le PDV n'est pas simplement une description neutre de la réalité, mais qu'il implique également une évaluation subjective de celle-ci. Ainsi, le PDV ne se contente pas de décrire les objets du monde, mais il exprime également la façon dont le sujet percevant les interprètes et les juge.
Interaction entre le sujet percevant et le monde perçu	L'interaction dynamique entre le sujet percevant et les objets du monde. Le PDV n'est pas simplement une représentation passive de la réalité extérieure, mais il est le résultat de l'interaction complexe entre le sujet percevant et son environnement. Le PDV reflète donc à la fois la manière dont les objets du monde sont perçus et la façon dont le sujet percevant les saisit et les interprète.

Rabatel distingue trois catégories de point de vue :

1- **Le point de vue (PDV) représenté.**
2- **Le point de vue (PDV) raconté.**
3- **Le point de vue (PDV) asserté.**

La première correspond à : « *l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception* » (Rabatel, 1998 : 13). La seconde catégorie évoque la perspective adoptée par le narrateur au sein du récit. Cette perspective peut être interne, lorsqu'elle émane d'un personnage impliqué dans l'action de l'histoire, ou externe, lorsque le narrateur demeure extérieur au récit et rapporte les événements avec objectivité. La troisième catégorie est intrinsèquement liée à la formulation des énoncés au sein du discours. Le point de vue asserté se réfère à l'expression d'une opinion, d'une croyance ou d'une affirmation par le locuteur. Il peut revêtir la forme d'une déclaration directe ou implicite concernant un sujet particulier.

Cette classification repose sur l'argument de la séparation verbale entre le début et la fin du processus de focalisation. C'est ce qu'il désigne sous le terme de détermination des limites du point de vue ; Cette approche permet de distinguer les différents points de vue dans leur séquence temporelle.

Il est possible de déduire que l'imagination narrative revêt une importance essentielle dans la compréhension de l'élaboration du point de vue au sein d'un récit, à la fois d'un point de vue technique et esthétique, tout en tenant compte de son aspect idéologique. Cette perspective met en lumière la sélection du terme « *point de vue* » et met en exergue l'implication active du lecteur dans sa construction, en s'appuyant sur le principe du dialogue énoncé par Mikhaïl Bakhtine. (Ainsi, la définition du dialogue chez Dostoïevski que donne Bakhtine est « *l'affrontement entre l'homme et l'homme, en tant qu'affrontement entre le "moi" et "autrui"* » (Bakhtine, 1970 : 345).

Conformément à cette approche, le discours narratif est appréhendé comme une activité idéologique, où la communication repose sur un échange dialogique entre l'auteur implicite et le lecteur implicite. Ce dialogue suppose une médiation entre les références de l'imaginateur du texte et celles du lecteur. Ainsi, le lecteur revêt un rôle crucial dans l'interprétation du texte et la construction du sens.

Cette perspective ne s'oppose pas nécessairement aux structuralistes poétiques, mais opte plutôt pour une exclusion temporaire des contextes externes au texte, dans un souci de

clarté méthodologique et de rigueur scientifique. Toutefois, elle accorde une reconnaissance à l'importance de ces contextes pour une compréhension plus approfondie de l'œuvre littéraire.

En synthèse, cette perspective sur l'imagination narrative met en lumière l'interaction complexe entre l'auteur, le texte et le lecteur, tout en mettant en relief l'importance des considérations méthodologiques et scientifiques dans l'analyse littéraire.

Dans le cadre de cette perspective, il faut souligner que le dialogisme et la polyphonie apportent une valeur ajoutée à l'analyse en mettant en exergue la diversité des points de vue, des discours et des idéologies qui traversent le texte dans son intégralité. Ils mettent également en avant l'importance de l'interaction entre les différentes voix, tout en reconnaissant le rôle actif du lecteur dans la construction du sens à travers cet échange dialogique. Ainsi, le dialogisme et la polyphonie sont des éléments fondamentaux pour compléter cette approche, en offrant un cadre théorique nécessaire pour appréhender la dynamique complexe des relations entre l'auteur, le texte et le lecteur dans le processus de lecture et d'interprétation.

2. La problématique Dialogique et Polyphonique du Point de Vue :

Les concepts fondamentaux en littérature tels que le point de vue, le dialogisme et la polyphonie jouent un rôle crucial dans l'analyse narrative. Le point de vue, en premier lieu, constitue le prisme à travers lequel l'histoire est présentée, influençant profondément la perception du lecteur. Il peut s'agir d'un narrateur interne ou externe, omniscient ou limité, dont le choix influe sur la manière dont les événements sont filtrés et interprétés.

Le dialogisme tel que nous l’avons évoqué, conceptualisé par Bakhtine, reconnaît la nature interactive et contextualisée du langage. Chaque énoncé est considéré comme un acte dialogique, en interaction avec d'autres énoncés dans un vaste tissu de discours sociaux, historiques et culturels. Cette perspective enrichit la compréhension de la communication textuelle en soulignant les multiples couches de signification qui se manifestent à travers les échanges langagiers. Quant à la polyphonie, un concept également élaboré par Bakhtine, met en avant la coexistence de voix multiples au sein d'un texte littéraire. Chaque personnage ou narrateur représente une voix distincte, avec ses propres convictions, expériences et idéologies.

En intégrant ces concepts dans l'analyse littéraire, il devient possible d'explorer en profondeur la complexité des textes et d'appréhender les multiples strates de points de vue et de sens qui émergent de leur structure narrative et linguistique. Ces notions interagissent de manière significative dans le texte littéraire. Le choix du point de vue narratif peut favoriser la mise en avant de certaines voix au détriment d'autres, ce qui influence la texture polyphonique de l'œuvre. Par ailleurs, les échanges dialogiques entre les personnages peuvent refléter les tensions idéologiques présentes dans cette polyphonie narrative. En somme, la construction du point de vue, le dialogisme et la polyphonie enrichissent la complexité des œuvres littéraires en offrant une variété de perspectives et en permettant l'exploration de thèmes sous différents angles.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, la construction du point de vue revêt une importance capitale dans la narration. L'approche narrative adoptée se caractérise par une construction du point de vue empreinte de dialogisme et de polyphonie. L'écrivain déploie cette approche en présentant ainsi au lecteur une multiplicité de perspectives sur les événements et les personnages. Cette polyphonie narrative permet de saisir la profondeur et la complexité des situations et des motivations des personnages, tout en engageant le lecteur dans un dialogue implicite avec le texte.

Dans un premier temps, la perspective dialogique dans *La Dernière Nuit du Raïs* se manifeste à travers des échanges animés entre les différents personnages du roman. Yasmina Khadra crée des scènes de dialogue dynamiques, où les personnages expriment leurs opinions, confrontent leurs points de vue et dévoilent leurs motivations. Cette interaction verbale, au-delà de faire progresser l'intrigue, offre au lecteur un aperçu des relations complexes entre les personnages ainsi que des enjeux sociaux et politiques qui les sous-tendent.

De plus, la polyphonie, incarnée par la présence de voix multiples dans le récit, vient renforcer cette perspective dialogique. Yasmina Khadra donne la parole à une diversité de personnages, chacun apportant sa propre expérience, sa propre perception du monde et ses propres motivations. Cette multitude de voix crée une profondeur narrative, permettant au lecteur d'appréhender les événements du roman sous différentes dimensions.

La construction du point de vue dans une approche à la fois dialogique et polyphonique permet à Yasmina Khadra d'explorer les tensions et les contradictions inhérentes sous le règne

du dictateur Kadhafi. Les multiples perspectives dévoilent les luttes de pouvoir, les aspirations individuelles et les conflits moraux qui motivent les actions du tyran ainsi que les personnages. De plus, cette méthode engage activement le lecteur dans l'interprétation du texte en lui offrant la possibilité d'alterner à travers les différentes voix narratives et de construire sa propre compréhension des événements.

En résumé, la construction du point de vue dans *La Dernière Nuit du Raïs* à travers une perspective dialogique et polyphonique contribue à enrichir la complexité du roman, offrant au lecteur une expérience immersive et stimulante. Cette approche permet à Khadra d'explorer les thèmes universels de pouvoir, de justice et de liberté d'une manière profonde et nuancée.

Pour mener à bien notre recherche et approfondir le cadre de la notion de point de vue, dans un premier temps nous proposons une analyse d'un procédé récurent, il s'agit des points de suspension. Le choix de ce procédé dépend de son emploie fréquent dans les romans, remplissant diverses fonctions. De manière générale, ils marquent une pause dans le discours, suggèrent une omission ou une hésitation, créent du suspense ou laissent une phrase ouverte à l'interprétation du lecteur. Les auteurs les utilisent souvent pour ajouter de la nuance émotionnelle ou pour indiquer qu'il y a plus à dire ou à découvrir. Cependant, leur occurrence peut varier selon le style de l'auteur et le genre littéraire du roman.

Les points de suspension ont également la fonction d'indiquer une interruption ou une omission dans le discours. Cette utilisation est souvent pertinente dans un dialogue, où les interruptions peuvent refléter des tensions ou des conflits entre les personnages. Par exemple, si un personnage est interrompu avant de pouvoir exprimer pleinement son point de vue, cela peut créer un suspense quant à ses intentions ou à ses pensées non exprimées.

Les points de suspension peuvent être employés pour instaurer une atmosphère de mystère ou pour suggérer des éléments ouverts à l'interprétation du lecteur. Cette utilisation p particulièrement efficace dans les œuvres narratives où une certaine ambiguïté est recherchée. Par exemple, la conclusion d'un chapitre peut être ponctuée de points de suspension, laissant ainsi le lecteur dans l'expectative quant au déroulement ultérieur de l'intrigue. De même, des indices subtils peuvent être disséminés à travers des fragments de pensées incomplètes, encourageant ainsi le lecteur à interpréter et à spéculer sur le sens latent derrière ces fragments.

L'utilisation des points de suspension peut engendrer une pléthore de points de vue parmi les lecteurs. En laissant des éléments ouverts à l'interprétation et en instaurant une ambiance de mystère, ils offrent la possibilité d'explorer et d'interpréter les événements et les significations selon leur propre vision. Cette approche peut engendrer une diversité d'interprétations et de points de vue sur l'œuvre en offrant des analyses diverses.

Analysons l'exemple suivant :

À la suite de son échange avec son échange avec Amira son infirmière attirtée Kadhafi affirme : « *Les femmes… J'en ai possédé des centaines. De tous les horizons*. » (Khadra, 2015 : 52).

Dans ce contexte, Kadhafi semble parler de son expérience avec les femmes, en utilisant un langage qui pourrait être interprété comme possessif et dégradant. Le terme « *posséder* » utiliser ici est particulièrement problématique car il réduit les femmes à un statut d'objets, dépourvues d'indépendance et de droits.

Cette déclaration met en lumière les attitudes et les comportements misogynes souvent associés à Kadhafi, ainsi que les abus de pouvoir et les violations des droits des femmes qui ont été rapportés sous son régime. Cela souligne également l'importance de la lutte pour les droits des femmes et contre toute forme d'exploitation et de violence à leur encontre.

Sur le plan énonciatif et discursif, cet extrait se caractérise également par une forte cohésion entre les choix verbaux, les marques de subjectivité et le dispositif syntaxique. L'emploi du présent d'énonciation « *j'en ai possédé* » articule une temporalité hybride, où le passé de l'expérience est réinvesti dans une actualisation discursive, produisant ainsi un effet de continuité entre vécu et parole. Cette temporalité contribue à une mise en scène de soi dans laquelle le locuteur reconstruit son passé comme un espace toujours maîtrisé et disponible à l'énonciation.

Par ailleurs, l'absence de modalisateurs atténuatifs ou épistémiques tels que « *peut-être* », « *sans doute* », « *il semble* » renforce la dimension assertive du propos, en produisant un discours de type catégorique, sans distance ni hésitation. Cette absence de modalisation traduit une forte prise en charge énonciative et participe à la construction d'un ethos d'autorité.

Sur le plan des marques déictiques, le pronom personnel « *je* » occupe une fonction

centrale dans l'organisation du discours, en tant que point d'ancrage de la subjectivité. Il s'accompagne d'un embrayage énonciatif qui recentre l'ensemble du propos sur l'expérience du locuteur, tout en excluant toute altérité discursive explicite. Cette centration du discours sur le « *je* » contribue à renforcer une perspective monologique, où l'instance énonciative domine l'ensemble de la configuration discursive. En outre, le passage d'un discours directement assumé par le locuteur, ce qui accentue l'effet d'immédiateté et de responsabilité énonciative. Cette absence de médiation discursive (discours indirect ou indirect libre) confère à l'énoncé une dimension performative, dans laquelle dire équivaut à assumer pleinement l'énoncé.

Enfin, le dispositif syntaxique, marqué par la juxtaposition de segments courts « *Les femmes… J'en ai possédé des centaines* », contribue à une fragmentation contrôlée du discours. Cette structure paratactique, associée aux points de suspension, produit un effet de rupture et de relance qui renforce la tension interne de l'énoncé. Elle participe ainsi à un régime discursif oscillant entre suspension suggestive et affirmation brutale, révélant une dynamique énonciative fondée sur la variation des intensités discursives plutôt que sur une continuité argumentative linéaire

Les points de suspension sont utilisés pour créer un effet de suspension ou d'inachèvement dans la déclaration de Kadhafi. Nous proposons quelques interprétations possibles de ce procédé :

Le Suspense	Dans ce cas, cela pourrait susciter la curiosité quant aux détails ou aux explications supplémentaires que Kadhafi pourrait fournir.
La Réticence ou l'hésitation	Cela peut indiquer que Kadhafi hésite à révéler davantage d'informations sur son expérience avec les femmes, peut-être en raison de la nature controversée ou choquante de ces informations.
L'évocation d'un passé inconnu	Dans ce contexte, cela pourrait suggérer que Kadhafi a une longue histoire d'interaction avec les femmes, mais les détails exacts ne sont pas divulgués.

En résumé, les points de suspension dans ce passage contribuent à créer une atmosphère

de mystère, de réticence ou d'inachèvement, invitant le lecteur à s'interroger sur les intentions et les expériences sous-jacentes de Kadhafi.

Dans ce contexte, les points de suspension renforcent le point de vue du narrateur sur la déclaration de Kadhafi. Le narrateur semble prendre une position critique vis-à-vis de la façon dont Kadhafi parle des femmes, en soulignant le manque de respect et l'attitude possessive implicite dans ses propos. Les points de suspension ajoutent une dimension supplémentaire à cette critique en suggérant que cette déclaration est incomplète ou insuffisante pour exprimer pleinement les pensées ou les intentions de Kadhafi. Ainsi, les points de suspension renforcent l'idée que le narrateur perçoit les paroles de Kadhafi comme problématiques et dignes de suspicion.

A travers ces différents points de vue, on peut affirmer que les points de suspension renforcent l’aspects de dialogisme et de polyphonie en laissant place à l'interprétation et à l'imagination du lecteur. Ils invitent le lecteur à envisager les différentes voix et perspectives qui pourraient être présentes dans la situation décrite, contribuant ainsi à la complexité et à la richesse du texte.

Dans le but d'approfondir l'exploration de la notion de point de vue et sa construction pour créer le dialogisme et la polyphonie à travers ce qu’on appelle la pluralité des voix, nous avançons plusieurs stratégies macro-textuelles. Ces dernières servent à démontrer le rôle fondamental des points de vue dans la création du dialogisme et de la polyphonie, tout enrichissant ainsi la dimension analytique du texte-discours.

2.1. La répétition :

Indubitablement, le phénomène de répétition émerge comme un élément saillant au sein du texte, révélant un lien étroit avec l'auteur lui-même. À travers cette stratégie littéraire, l'auteur semble chercher à consolider une idée centrale qui exerce un contrôle sur son imagination et ses émotions. La récurrence de certains motifs ou éléments linguistiques ne se limite pas à une simple redondance de lettres, mots ou phrases dans le contexte poétique. Elle revêt plutôt une dimension profonde, visant à insuffler un impact émotionnel puissant chez le lecteur, susceptible de mettre en lumière des aspects sous-jacents de sa psyché et de son monde émotionnel.

Il est essentiel de considérer la répétition comme une stratégie intrinsèque à la formation de la musique littéraire, en ce sens qu'elle dépasse le domaine de la simple réitération verbale pour atteindre un niveau où elle devient un vecteur d'expression émotionnelle et psychologique. Par cette répétition, l'auteur construit une structure rythmique et émotionnelle, où chaque itération d'un motif ou d'une phrase révèle une nouvelle nuance de signification ou renforce une impression particulière chez le lecteur.

Ainsi, au-delà de sa fonction stylistique, la répétition agit comme un miroir de l'état d'esprit et des sentiments de l'auteur, tout en invitant le lecteur à une introspection émotionnelle profonde. Elle peut également être interprétée comme une manifestation de l'impact psychologique et émotionnel de l'auteur sur son public, témoignant de la complexité des relations entre le texte et son lectorat. En somme, la répétition transcende les limites du simple artifice littéraire pour devenir un véritable outil d'exploration et de transmission des émotions et des pensées de l'auteur.

Dans son ouvrage *Les figures rhétoriques et leurs actualités en linguistique* 1994 Georges Moliné définit la répétition comme : « *La répétition, on le sait, est une des plus puissantes de toutes les figures. À ce titre, elle peut engager des enjeux intéressants pour tout le continent (des figures). Encore est-on conduit, inévitablement, à poser une théorie provisoire des figures, non pas en vue d'une véridicité quelconque (il y aurait de toutes façons concurrence), mais à la fois par rapport à l'efficacité pratique de l'analyse, et en fonction d'une idée générale de la théorie du langage.* » (Moliné, 1994 : 102)

A travers cette définition, Georges Moliné met en lumière le rôle central de la répétition parmi les figures rhétoriques, soulignant sa puissance dans la communication et la persuasion. En la définissant comme l'une des figures les plus puissantes, il affirme que la répétition peut avoir des implications profondes dans le domaine linguistique et rhétorique, et même au-delà.

Lorsqu'il évoque les enjeux intéressants pour tout l'ensemble des figures, Georges Molinié révèle que la répétition ne se limite pas à un simple effet stylistique, mais qu'elle peut influencer de manière significative la manière dont les discours sont compris et interprétés. En d'autres termes, la répétition peut avoir un impact sur l'ensemble du paysage des figures rhétoriques, influençant la façon dont elles sont perçues et utilisées.

Il souligne également la nécessité d'une théorie des figures, non pas dans le but d'établir une vérité absolue, mais plutôt dans le dessein d'analyser efficacement le langage et de comprendre son fonctionnement. Cette approche pragmatique met en lumière l'importance de la répétition dans le cadre d'une théorie plus générale du langage et de la communication.

En résumé, Georges Molinié met en évidence le potentiel de la répétition en tant que figure rhétorique puissante, capable d'influencer la compréhension et l'interprétation des discours. Elle souligne également l'importance d'une analyse théorique approfondie pour saisir pleinement le rôle de la répétition dans le fonctionnement du langage.

Un exemple classique et célèbre de l'emploie de la répétition, on le trouve dans le discours de Martin Luther King Jr., intitulé « *I Have a Dream* » (j'ai un rêve), délivré lors de la Marche sur Washington pour le travail et la liberté en 1963. Dans ce discours mémorable, King emploie la répétition pour renforcer ses arguments et provoquer une réponse émotionnelle chez son auditoire.

Par exemple, la célèbre expression « *I have a dream* » est répétée à plusieurs reprises tout au long de son discours, établissant ainsi un motif rythmique et rhétorique puissant. Chaque répétition de cette phrase emblématique souligne l'idéal de l'égalité raciale et de la justice, tout en mettant en avant la fervente aspiration de King à un avenir meilleur.

De manière similaire, King utilise également des phrases telles que « *Let freedom ring* » (que la liberté retentisse) et « *We cannot be satisfied* » (nous ne pouvons pas être satisfaits),

réaffirmant ainsi l'urgence et la fermeté de son message. Ces répétitions contribuent à unifier le discours, à mettre en avant les thèmes principaux et à captiver l'attention de l'auditoire, tout en lui donnant le sentiment de participer activement à la vision de King pour un changement social positif. En combinant habilement la répétition avec d'autres techniques rhétoriques, King a élaboré un discours mémorable et inspirant qui résonne encore aujourd'hui.

La répétition, en tant que phénomène stylistique et rhétorique, constitue une méthode expressive utilisée pour communiquer des idées, persuader et influencer les esprits. On la retrouve couramment dans diverses formes de production, notamment les textes sacrés, les romans, ainsi que les discours écrits et oraux. Elle offre une stratégie puissante pour renforcer des concepts clés, créer une emphase et captiver l'attention de l'audience. En réitérant des mots, des phrases ou des idées, l'auteur ou l'orateur peut inscrire un message dans l'esprit de manière plus mémorable et persuasive. Cette technique est largement utilisée dans divers contextes, de la littérature à la politique, pour influencer les perceptions et les opinions.

Selon le dictionnaire en ligne Larousse 2020 la répétition est : « *Action de reproduire plusieurs fois, dans un texte, la même idée, le même mot. (Il peut s'agir d'une tournure jugée fautive, redite, doublon ou d'un effet de style volontaire allitération, assonance, anaphore* ».

Dans d'autres termes, la répétition consiste à réitérer une idée ou un mot à plusieurs reprises dans un texte. Cette action peut être considérée comme une erreur, qualifiée de « *redite* » ou « *doublon* », ou comme un choix délibéré pour créer un effet stylistique spécifique, tel que l'allitération, l'assonance ou l'anaphore. Elle met en lumière la dualité de la répétition en tant que phénomène à la fois technique et artistique, avec des implications variées sur la qualité et la signification du texte. Elle est étroitement liée au style et à la poétique car elle permet de créer des effets stylistiques et poétiques significatifs. En répétant des mots, des phrases ou des motifs, un auteur peut renforcer un thème, créer un rythme ou une musicalité dans le texte, et engendrer une résonance émotionnelle chez le lecteur ou l'auditeur. Ainsi, la répétition est une technique essentielle pour façonner le style et la poétique d'une œuvre littéraire, en lui conférant une texture et une profondeur particulières.

La répétition représente l'un des phénomènes linguistiques distinctifs du texte poétique. Elle revêt une importance stylistique significative, constituant l'une des caractéristiques primordiales du style discursif, influençant à la fois le sens et la structure du texte. En plus de

son rôle dans l'enrichissement du discours et la forme textuelle, ainsi que dans la transmission d'une esthétique particulière, la répétition se manifeste à divers niveaux dans la structure du texte poétique. Elle peut prendre la forme de la répétition d'une lettre ou de plusieurs lettres, d'une préposition, d'un appel, ou d'autres éléments linguistiques. Elle peut également consister en la répétition d'un mot spécifique, d'une phrase entière, voire d'un paragraphe, selon les choix stylistiques du créateur. Chaque auteur exploite cette répétition d'une manière singulière afin de servir un objectif précis ou plusieurs objectifs simultanés.

Perrine Coudurier dans son article intitulé ; *la répétition lexicale : Approche discursive et pragmatique* publié en 2012 met en relation plusieurs facteur dans le champ d'analyse de ce procédé ; « *La répétition sera envisagée en particulier dans son rapport à la textualité, qui se constitue sur le binôme identité – variation ou altérité. La seconde occurrence, dans le cas de la répétition, ne vient pas se substituer à la précédente mais s'y ajoute pour donner de l'épaisseur aux mots. La répétition voisine alors avec le processus de reformulation qui articule un avant-texte auquel il renvoie anaphoriquement et une expression qui peut être identique formellement mais qui fonctionne comme expression nouvelle pointée comme aboutissement d'un processus discursif.* » (Coudurier, 2012 : 6).

Perrine Coudurier met en lumière le rôle de la répétition dans le domaine de la textualité, en mettant en avant le concept de « *binôme identité - variation ou altérité* ».

Dans cette perspective, la répétition ne consiste pas simplement à répéter un mot ou une expression pour remplacer la précédente, mais elle ajoute plutôt une dimension supplémentaire aux mots utilisés. Elle enrichit ainsi le discours en lui donnant de la profondeur ou de l'épaisseur.

La répétition est comparée au processus de reformulation, où un élément du texte initial est repris de manière anaphorique (c'est-à-dire en faisant référence à ce qui a été dit précédemment) tout en étant exprimé sous une forme nouvelle. Cette nouvelle expression peut être identique formellement à la précédente, mais elle acquiert une signification nouvelle en tant qu'aboutissement d'un processus discursif, contribuant ainsi à la construction du sens global du texte.

Le but est de mettre en avant le rôle essentiel de la répétition dans la construction du sens et de la texture du discours. En se concentrant sur le binôme identité-variation, elle

souligne que la répétition ne consiste pas simplement à répéter les mots, mais à leur donner une épaisseur supplémentaire. La répétition n'est pas une simple redondance, mais un moyen de renforcer et d'enrichir le contenu du discours. De plus, en la comparant au processus de reformulation, Coudurier met en évidence la façon dont la répétition contribue à l'évolution du discours, en reliant les éléments précédents à de nouvelles expressions qui émergent comme des aboutissements du processus discursif. Ainsi, la citation met en lumière la manière dont la répétition peut être utilisée de manière stratégique pour approfondir la signification et la portée du discours.

Afin de mieux articuler ces éléments nous proposons l'exemple suivant tiré du discours de Kadhafi dans la dernière nuit du rais :

« *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 là-bas, pareil à une pandémie foudroyante, possédant les âmes comme un démon. J'aurais dû l'anéantir dès le premier jour, traquer les insurgés* ***venelle par venelle, bâtisse par bâtisse****, dépiauter les brebis galeuses en place publique pour que chaque malintentionné recouvre ses esprits et s'abstienne de subir le même sort* » (Khadra, 2015 :18).

Dans cette citation, Mouammar Kadhafi exprime un profond mépris envers la ville de Benghazi, manifestant une réaction physique de dégoût rien qu'à l'évocation de son nom. Sa colère se manifeste dans son désir de voir la ville et ses environs anéantis par un tsunami, une métaphore de la destruction totale. Il attribue à Benghazi le point de départ des troubles, les comparant à une « *pandémie foudroyante* » et à un démon qui possède les âmes. Ses regrets apparents concernent le fait de ne pas avoir réprimé l'insurrection dès le début, exprimant un désir de répression brutale envers toute opposition. Sa volonté de traquer les insurgés « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » et de les exposer publiquement à la punition révèle une absence de compassion et une vision autoritaire du pouvoir, où la répression brutale est considérée comme légitime pour maintenir le contrôle. En résumé, cette citation reflète la vision impitoyable et autoritaire de Kadhafi envers toute forme d'opposition, illustrant sa volonté de maintenir son pouvoir à tout prix.

La répétition de l'expression « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » dans la citation de Kadhafi souligne sa volonté implacable de répression et de destruction. Cette

réitération insiste sur le plan brutal qu'il envisage d'employer pour éliminer toute forme d'opposition. En traquant minutieusement chaque rue et chaque édifice, il dépeint une approche exhaustive de la répression, suggérant qu'il ne laissera aucun refuge à ses adversaires. Cette insistance renforce l'image de la violence inhérente à sa répression, évoquant des scènes de destruction urbaine et de traque impitoyable. Ainsi, la répétition de cette expression souligne la détermination sans faille de Kadhafi à écraser toute forme d'opposition, en mettant en lumière l'importance de son plan et en créant une impression de menace imminente pour ceux qui oseraient s'opposer à lui.

À travers la répétition de l'expression « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » dans le discours de Kadhafi, plusieurs éléments de sa personnalité et de sa vision du pouvoir se manifestent. Cette répétition révèle une obsession pour le contrôle absolu. Kadhafi semble déterminé à examiner chaque détail de la ville, à traquer chaque recoin, afin de s'assurer qu'aucun signe d'opposition ne puisse subsister. Cela reflète son désir de maintenir une autorité totale et sans partage, où aucune dissidence n'est tolérée. Elle met en lumière sa volonté de répression. En traquant les gens « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* », Kadhafi envisage une stratégie de répression qui ne laisse aucune place à la clémence ou à la négociation. Cette approche implacable révèle sa disposition à utiliser la violence et la terreur pour atteindre ses objectifs politiques. Il souligne son mépris pour ceux qu'il considère comme des ennemis. En insistant sur la destruction méthodique de la ville, il démontre un profond ressentiment envers ses opposants, dépeignant leur élimination comme une tâche à accomplir avec détermination et sans remords.

On peut en déduire qu'à travers la répétition de cette expression, le discours de Kadhafi révèle sa nature autoritaire, sa propension à la violence et son mépris pour ceux qui osent s'opposer à lui. C'est une fenêtre sur la façon dont il envisage le pouvoir et la manière dont il compte maintenir son emprise sur la population.

Sur le plan énonciatif, la répétition de l'expression « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » s'inscrit dans un régime discursif caractérisé par une forte implication du sujet parlant et une absence de distanciation modale. L'énoncé est structuré autour d'un présent de projection, qui donne à l'action envisagée une valeur d'actualisation immédiate, renforçant ainsi l'effet de dramatisation et de virtualisation du passage à l'acte. Cette temporalité contribue à inscrire le discours dans une logique de performativité, où dire équivaut à anticiper l'exécution.

Par ailleurs, la faible présence de discours rapporté intermédiaire ou de reformulation énonciative confirme un régime de discours direct assumé, dans lequel la voix de Kadhafi n'est ni filtrée ni déléguée, mais pleinement prise en charge par l'instance énonciative. Cette immédiateté discursive accentue l'effet de violence verbale et de radicalité idéologique.

Sur le plan déictique, la structuration du discours repose sur un ancrage implicite du locuteur dans une position centrale d'autorité, où les marqueurs de subjectivité renforcent l'auto-institution du « *je* » comme source unique de légitimation du dire. Enfin, la structure syntaxique fondée sur la répétition binaire et la progression par accumulation « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » relève d'un procédé de parallélisme rythmique qui produit un effet d'insistance et de saturation sémantique. Cette organisation syntaxique contribue à transformer la répétition en véritable stratégie discursive de contrôle et de domination symbolique

Le 22 février 2011, Mouammar Kadhafi a prononcé un discours promettant de suivre ses adversaires, il s'agit d'une répétition d'auto-tonalité. En prononçant cette phrase emblématique « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » dans son discours, Kadhafi a fait polémique autour de lui, Cette assertion a engendré une réaction controversée, tant sur la scène politique mondiale en général que dans le contexte spécifique du monde arabe.

Cette expression résonne non seulement de façon explicite sur le plan sémantique, mais aussi profondément dans ses connotations, illustrant son intention de menacer le peuple et d'affirmer son autorité en tant que dirigeant dictatorial. De plus, elle révèle sa volonté de justifier ses actions et de libérer sa colère envers son propre peuple.

Dans le roman, Khadra à travers la voix de Kadhafi emploie cette expression en la en s'adressant à l'un de ses personnages, Mostefa, lorsqu'il évoque les rebelles libyens. À travers cette expression, il semble suggérer que la vengeance est un sentiment qui se nourrit avec le temps, laissant entendre que finalement, c'est lui qui émergera victorieux et punira ses antagonistes et les rebelles.

Ce passage met en lumière l'importance de la répétition comme moyen d'expression pour élucider les mystères du texte, dévoilant ainsi la culture et l'état psychologique de l'énonciateur. La répétition utilisée dans ses méthodes révèle ce qui se cache derrière le discours ainsi que dans la mémoire de la personne, soulignant ainsi le reflet des positions intellectuelles et idéologiques claires. Cela rappelle les événements survenus en Algérie pendant la décennie noire, où les forces de l'État pénétraient dans les quartiers et les maisons à la recherche des rebelles, illustrant ainsi le lien entre la répétition et les réalités socio-politiques.

La construction de point de vue peut est mise en relation avec les événements en Algérie, notamment la décennie noire. Cette période tumultueuse a été marquée par des actions répétées des forces de l'État dans les quartiers et les maisons à la recherche des rebelles. La répétition de ces interventions illustrait la persistance de la violence et des tensions socio-politiques dans le pays. En liant la répétition de la phrase « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » dans le discours de Kadhafi avec les événements en Algérie, on met en lumière le lien entre la récurrence des actions et des discours et les réalités socio-politiques. Cette répétition souligne non seulement l'importance de chaque élément individuel, mais aussi la persistance des dynamiques complexes qui sous-tendent les conflits et les luttes de pouvoir. Elle met en évidence la nécessité de comprendre ces réalités dans toute leur complexité pour saisir pleinement les enjeux en jeu. Cela, illustre comment la répétition peut être un outil puissant pour dévoiler les réalités sociales et politiques sous-jacentes, tout en reflétant les positions intellectuelles et idéologiques de ceux qui les énoncent.

Khadra fait recours à une stratégie discursive d'altérité pour renforcer la crédibilité de son discours et donner vie à son personnage énonciateur (Kadhafi). Cependant, cette approche comporte également une dimension d'insistance visant à présenter le locuteur comme une figure imposante et invincible.

Sur un plan énonciatif, et pour mieux amorcer cette forme de répétition, nous proposons le tableau récapitulatif contenant les différents éléments qui participent à la production du discours, y compris les énonciateurs ; dans le but de voir les motivations, les perspectives et les stratégies qui sous-tendent la production du discours, ainsi que les dynamiques de pouvoir et d'interaction qui se jouent entre les différents acteurs impliqués ;

Identité des énonciateurs	L'identification des locuteurs revêt une importance fondamentale dans l'analyse du discours. Dans le cas spécifique de la répétition « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » attribuée à Yasmina Khadra sous la voix de Kadhafi, une dualité des locuteurs est perceptible. D'une part, l'énonciateur réel, Yasmina Khadra, est l'auteur du texte, tandis que d'autre part, l'énonciateur fictif, représenté par Kadhafi, est celui qui prononce cette phrase dans le cadre du discours.
Position énonciative	Chaque énonciateur occupe une position spécifique dans le discours. Yasmina Khadra occupe une position d'auteur du discours, alors que Kadhafi occupe une position de dirigeant politique, utilisant le discours pour exercer son autorité et transmettre ses idées.
Intentionnalité	Les locuteurs ont des intentions spécifiques lorsqu'ils produisent un discours. Yasmina Khadra peut chercher à décrire les événements de manière fidèle, à susciter une réflexion chez le lecteur ou à transmettre un message particulier sur le régime de Kadhafi. D'autre part, Kadhafi peut avoir l'intention de réaffirmer son autorité, de mobiliser ses partisans ou d'instiller la peur parmi ses opposants à travers son discours.
Point de vue	Chaque locuteur adopte un point de vue qui influe sur le contenu du discours. Yasmina Khadra peut avoir un point de vue critique à l'égard du régime de Kadhafi, ce qui peut se refléter dans la manière dont il décrit les événements en faisant illusion aux évènements en Algérie. En revanche, Kadhafi présente probablement les événements de manière à favoriser son propre image politique et à renforcer son role de leader fort et intransigeant.

Cependant dans le cas étudié, Le dialogisme se réfère à la nature dialogique du langage, c'est-à-dire à son caractère interactif et ouvert à l'influence d'autres voix. Dans le discours analysé, le dialogisme est présent dans la relation entre les énonciateurs, notamment entre Yasmina Khadra et Kadhafi. Bien que Khadra soit l'auteur du texte, il donne la parole à Kadhafi à travers ses mots, ce qui crée un dialogue fictif entre les deux voix. Ce dialogue implique une interaction entre différentes perspectives, opinions et intentions, contribuant ainsi à la richesse du discours. Dostoïevski, tel que le décrit Bakhtine, définit le dialogue comme « *L'affrontement entre individus, où se confrontent le « moi » et « l'autre »* » (Bakhtine, 1970 : 345).

Dans d'autres termes, ce dialogue est bien plus qu'un simple échange de mots. C'est un véritable affrontement entre les individualités, où chaque personne exprime son propre « moi » tout en étant confrontée à l'altérité de l'autre. Cette confrontation crée une dynamique complexe où les idées, les valeurs et les perspectives se heurtent et s'entremêlent, souvent de manière conflictuelle, mais aussi enrichissante. Ainsi, le dialogue devient un terrain fertile pour l'exploration des identités individuelles et des relations humaines, reflétant la profondeur psychologique et sociale des œuvres de Dostoïevski.

Quant à La polyphonie se réfère à la multiplicité des voix présentes dans un discours, chacune ayant sa propre autonomie et sa propre vérité. Dans le discours analysé, la polyphonie est manifeste dans la coexistence des voix de Yasmina Khadra et de Kadhafi. Chaque énonciateur représente une voix distincte, avec ses propres points de vue, intentions et positions énonciatives. La polyphonie enrichit le discours en permettant la confrontation et l'interaction entre ces voix multiples, ce qui crée une tension et une complexité narratives de points de vue.

Il s'agit la dimension interactionnelle et plurivoque du discours. Ces concepts permettent de reconnaître la dynamique des voix qui s'expriment à travers les énonciateurs,

Kadhafi et Khadra ainsi que les jeux de pouvoir, de conflit et de négociation qui se déploient dans leur dialogue imaginaire.

La répétition dans le discours peut servir à diverses fins. Par exemple, elle peut être utilisée pour renforcer un point et le graver dans l'esprit des auditeurs ou des lecteurs. De plus, elle peut également être employée pour clarifier, promettre, menacer ou rappeler un message. Il est également important de noter que l'énonciateur ou l'écrivain agit souvent comme le représentant de sa communauté. C'est une technique consistant à réitérer un élément spécifique, que ce soit dans un discours oral ou écrit, dans le but d'obtenir une efficacité poétique et sémantique. Elle repose sur le principe de la récurrence, qui joue un rôle essentiel dans le processus de renforcement et de clarification du message transmis. D'un autre côté, le concept de répétition est également perçu comme l'un des outils fondamentaux de l'organisation textuelle, conférant au texte ou au discours une structure spécifique. En effet, la répétition renvoie à ce que Genette (1999 : 101) désigne comme « *l'autre du même* », mettant en lumière une dimension d'altérité intrinsèque à l'autre.

Max Reinert affirme dans son article *Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode « ALCESTE » 2003 que ; « Si la répétition est bien dans ce qui nous un signe à sa temporalité, pour un sujet, l'objet de ce signe est donc d'abord, objet de valeur, dans la mesure où il semble circuler d'un signe à l'autre. Dans cette perspective, le sens d'un signe est ce mouvement qui va d'un signe à l'autre, mouvement basé sur la perte de l'objet, puisque tout signe, en devenant tangible, prend la place de son objet en se montrant autre. »* (Reinert, 2003 : 396).

A travers son idée, il explore le lien profond entre la répétition et la signification des signes dans un cadre sémiotique. Max Reinert avance que la répétition n'est pas simplement un phénomène superficiel, mais plutôt un élément fondamental qui unit un signe à sa temporalité. Il soutient que pour un individu, l'objet représenté par un signe est avant tout perçu comme ayant une valeur intrinsèque, cette valeur étant alimentée par la circulation apparente de l'objet d'un signe à un autre à travers la répétition. Selon Max Reinert, le sens d'un signe réside dans le mouvement dynamique qui se produit entre les différentes occurrences du signe. Chaque matérialisation d'un signe, cependant, implique une perte de l'objet original qu'il représente, puisque le signe tangible prend la place de cet objet. Ainsi, la répétition crée un lien temporel entre les signes, élevant la valeur perçue des objets représentés, tout en alimentant un

mouvement incessant de sens qui transcende la perte inhérente à chaque représentation matérielle.

Exemple ;

« *Au dernier sommet de la ligue, tandis qu'ils se cachaient derrière leurs sourire condescendant, je les avais avertis ; ce qui était arrivé à Saddam Hossein les menaçait eux aussi. Tous avaient ricané sous cape. Et* ***ben Ali, mon dieu ! ben Ali … cette chiffe molle en costard de caïd*** *qui roulait des mécaniques au milieu de ses sbires et qui s'écrasait comme une crêpe devant le dernier des émissaires venus d'occident ! il était en face de moi, la figure écarlate à force de contenir le fou rire. Je l'amusais. J'aurais dû quitter la tribune pour lui cracher à la figure.* » (Khadra, 2015 : 38-39).

Dans ce passage, Kadhafi exprime son désenchantement à l'égard du président tunisien Zine el-Abidine Ben Ali. Il ridiculise Ben Ali en le dépeignant comme quelqu'un de faible et de soumis, incapable de protéger les intérêts de son pays contre les influences occidentales. Kadhafi ressent un sentiment d'incompréhension et de dédain de la part de ses pairs arabes, qui le perçoivent probablement comme un provocateur ou un marginal.

Le discours met en lumière la frustration de Kadhafi à l'égard de la Ligue arabe et de ses membres, qu'il perçoit comme étant incapables de prendre des décisions décisives et unifiées pour défendre les intérêts arabes. Il établit une comparaison avec Saddam Hussein, l'ancien dirigeant irakien renversé par une intervention occidentale. Kadhafi semble avertir ses pairs que le sort de Saddam pourrait également leur être réservé s'ils ne font pas preuve de prudence.

En résumé, le discours souligne les tensions et rivalités entre les dirigeants arabes, ainsi que le sentiment d'isolement et de mépris éprouvé par Kadhafi au sein de la communauté arabe et vis-à-vis de l'Occident.

La répétition du nom « *Ben Ali* » est utilisée pour insister sur l'importance de cette personne dans l'esprit du locuteur et pour souligner son mépris envers elle. Sa première occurrence : « *Et ben Ali, mon dieu ! ben Ali …* » Cette première mention introduit le nom de Ben Ali avec un sentiment d'exaspération ou de désapprobation. Le locuteur semble être profondément irrité par cette personne. La seconde occurrence : « *il était en face de moi* » Cette mention renforce l'importance de la présence de Ben Ali dans la scène décrite. Il est physiquement présent, ce qui amplifie le ressentiment du locuteur à son égard.

La répétition du nom « *Ben Ali* » dans ce passage contribue à souligner le mépris et l'indignation du locuteur envers cette personne, ainsi que son rôle central dans la situation décrite.

Partant du principe que nous pouvons considérer que la répétition comme une forme de cohésion textuelle qui nécessite une relecture d'un élément lexicale ou l'existence d'un synonyme. Georges Molinié affirme qu'elle est : « *la plus puissante de toute les figures* » (1992 : 291). Il la considère comme l'élément fondateur de la rhétorique ; « *La répétition est donc la figure qui conditionne tout discours* » (Molinié, 1992 : 292).

La répétition crée des liens entre les éléments du discours, assurant ainsi une cohérence et une fluidité dans le texte. En répétant un mot ou une expression, le locuteur guide le lecteur à travers le texte, facilitant ainsi la compréhension et la continuité du discours. Elle met en évidence les idées importantes ou les concepts clés du discours. En revenant sur un terme ou une phrase, le locuteur insiste sur son importance, aidant ainsi à orienter l'attention du public vers les points essentiels du discours ce qui va servir à la Création d'un impact émotionnel et mnémonique. En répétant des mots chargés d'émotion, le locuteur intensifie l'impact émotionnel du discours, facilitant ainsi la rétention et la mémorisation des idées par l'auditoire.

Dans ce passage, il est évident qu'il y a une répétition notable du nom de l'ancien président tunisien, Ben Ali, renversé lors du Printemps arabe et exilé en Tunisie. Selon le contexte, Kadhafi évoque Ben Ali en le qualifiant de « *chiffe molle* », manifestant ainsi son mépris envers lui en raison de sa faiblesse et de son impuissance. De manière plus implicite, Yasmina Khadra tente de nous présenter un autre point de vue, notamment en ce qui concerne les positions politiques que Ben Ali n'a pas osé prendre sur la scène internationale, en particulier vis-à-vis des pays occidentaux que Kadhafi lui-même méprise.

Dans cet énoncé, une superposition de deux voix se manifeste de manière flagrante. La première voix est discernée à travers les éléments linguistiques tels que la répétition, les points d'exclamation et les points de suspension, reflétant une tonalité passionnée et expressive. La seconde voix se dégage à travers une analyse sémantique plus profonde, tenant compte du contexte intralinguistique et extralinguistique. Cette deuxième voix évoque une dimension de sens qui transcende la simple formulation de l'énoncé, offrant ainsi une perspective plus nuancée et complexe.

Dans ce passage, Kadhafi fait référence à l'image honteuse de l'ancien président tunisien lors de son dernier discours le 13 janvier 2011, où il suppliait son peuple en utilisant des phrases telles que « *je n'étais pas au courant* », « *on m'a trompé* » et « *je vous ai compris* ». Cette observation met en lumière une dimension à la fois politique et culturelle, soulignant les implications politiques de telles déclarations ainsi que les normes culturelles en jeu dans la région. L'extrait reflète le point de vue subjectif de Kadhafi. Il utilise un langage chargé d'émotion, avec des expressions méprisantes telles que « *chiffe molle en costard de caïd* » pour décrire Ben Ali. Cela révèle le mépris et la frustration de Kadhafi envers les autres dirigeants arabes qu'il considère comme faibles et soumis à l'Occident.

L'analyse du point de vue dans ce passage met en lumière la manière dont les opinions, les croyances et les émotions de Kadhafi influencent sa perception des événements et des acteurs politiques, ainsi que la façon dont il les présente dans son discours. L'emploi de termes péjoratifs dans son discours révèle son point de vue sur les autres dirigeants arabes. Son choix de mots et de ton reflète ses propres émotions et attitudes envers eux, renforçant ainsi son point de vue subjectif. La confrontation des points de vue à travers laquelle Khadra (Kadhafi) expose son propre point de vue tout en faisant allusion aux opinions et aux réactions imaginées de ses pairs arabes. Cela crée une tension discursive entre les différents points de vue et souligne la diversité des opinions au sein de la scène politique arabe. Ce prisme subjectif influe sur la manière dont Khadra perçoit la situation et oriente sa présentation de celle-ci par la voix de Kadhafi.

L'exemple met en évidence une forte implication de la subjectivité énonciative, dans laquelle le locuteur occupe une position centrale d'évaluation et d'orientation du discours. Les valeurs énonciatives se construisent à travers une prise en charge directe et assumée des jugements, comme en témoigne l'expression péjorative « *chiffe molle en costard de caïd* », qui inscrit explicitement une posture axiologique négative.

Sur le plan temporel, l'énoncé repose sur une alternance entre présent de narration et passé de remémoration. Le présent de narration se manifeste dans des formulations telles que « *il est en face de moi* », qui actualisent la scène et la rendent immédiatement perceptible dans l'instant de l'énonciation. À l'inverse, le passé de remémoration apparaît dans des segments comme « *je les avais avertis* », où le locuteur revient sur un événement antérieur tout en le reconfigurant à partir de son point de vue actuel. Cette articulation temporelle produit un effet

de continuité entre vécu passé et discours présent, renforçant la dimension subjective de la narration.

Les marques de modalisation sont relativement faibles, ce qui est significatif d'un haut degré d'assertion. L'absence de modalisateurs atténuatifs tels que « *peut-être* » ou « *il semble* » traduit une prise en charge catégorique du propos. À l'inverse, la présence de modalisateurs expressifs, notamment dans les exclamations comme « *mon dieu !* », introduit une coloration affective qui renforce l'implication subjective du locuteur.

Les déictiques jouent également un rôle central dans l'ancrage énonciatif. Les pronoms personnels tels que « *je* » ou « *moi* », « *il était en face de moi* » inscrivent le discours dans une forte centration sur l'instance locutive, tandis que les références situationnelles « *en face* », « *au dernier sommet* » ancrent l'énoncé dans une spatialité et une temporalité construite depuis le point de vue du locuteur.

Enfin, le passage révèle un changement de régime discursif entre narration rétrospective et actualisation énonciative. Ce glissement se manifeste par le passage d'un récit d'événements passés « *je les avais avertis* » à une scène reconstituée au présent « *il est en face de moi* », ce qui brouille la frontière entre récit et discours et accentue l'effet d'immédiateté de la scène évoquée.

Il faut ajouter qu'en résumé, le passage démontre des éléments de dialogisme et de polyphonie en mettant en scène un dialogue implicite entre Kadhafi et ses pairs arabes, ainsi qu'en intégrant plusieurs voix et perspectives à travers les réactions imaginées et les opinions et les points de vue exprimées par Kadhafi. Ces éléments enrichissent le texte en lui donnant une dimension dynamique et en reflétant la complexité des interactions sociales et politiques qu'il décrit.

Cependant, une analyse qui se limite à examiner seulement les images et les motifs de répétition d'un texte littéraire ou d'un discours peut fournir une compréhension superficielle mais, pour véritablement saisir l'intention de l'auteur ou de l'orateur, ainsi que pour apprécier pleinement la valeur artistique de l'œuvre, une compréhension plus profonde est nécessaire. La véritable complexité réside dans la capacité à transcender ces éléments superficiels afin d'explorer les motivations sous-jacentes. Une analyse approfondie permet de mettre en lumière

les connotations psychologiques, et subjectives du texte, tout en facilitant la compréhension de la relation entre le texte et son auteur.

2.2. La reformulation :

La reformulation implique une analyse minutieuse du texte source pour en saisir pleinement le sens et l'intention. Elle requiert une compréhension approfondie du sujet abordé afin de sélectionner avec précision les termes et les expressions qui reflètent le sens original de manière adéquate. Ce processus exige également une sensibilité linguistique pour adapter le style et la tonalité du texte en fonction du contexte et du public cible. En outre, la reformulation exige souvent la capacité de paraphraser et de réorganiser les idées de manière logique et cohérente, tout en évitant les équivoques ou les distorsions du sens d'origine. En somme, elle nécessite à la fois compétence linguistique, rigueur intellectuelle et respect scrupuleux du texte initial.

La reformulation est une pratique qui implique non pas la simple répétition, mais plutôt un condensé des propos de l'interlocuteur en des termes différents. Elle constitue un outil d'écoute visant à approfondir les propos de l'autre, tout en encourageant une enquête pour rectifier, voire atténuer, son discours. Elle permet également de préserver le contenu du discours initial tout en le reformulant dans un style propre à l'auditeur. En somme, la reformulation s'apparente à une simplification visant à rendre plus claires les expressions complexes et ambiguës, facilitant ainsi la transmission des idées.

Selon Bouchard et Parpette (2008 : 65), le procédé de reformulation se réalise par une « *double contrainte imposant à la fois similitude et différenciation par rapport à l'énoncé initial* », d'autre part chVion (1992 / 2000 : 219), la considère comme une « *reprise avec modification(s) de propos antérieurement tenus* ».

Bouchard et Parpette, mettent en avant l'idée que le processus de reformulation implique une « *double contrainte* ». Cette double contrainte signifie que lorsqu'on reformule un énoncé, on doit à la fois maintenir une certaine similitude avec l'énoncé initial tout en introduisant des différences par rapport à celui-ci. En d'autres termes, la reformulation doit conserver l'essence de l'énoncé original tout en le réexprimant de manière différente.

Cependant, Vion présente la reformulation comme une « *reprise avec modification(s) de propos antérieurement tenus* ». Cela signifie que la reformulation implique de reprendre un

énoncé précédent et d'y apporter des changements ou des ajustements. Ces modifications peuvent être mineures ou majeures, mais elles visent généralement à clarifier, à préciser ou à résumer le contenu de l'énoncé original d'une manière différente.

Prenons le fameux dictum « la *nuit porte conseil* » que nous allons analyser dans les deux propos.

La reformulation selon la perspective de Bouchard et Parpette : « *Les idées semblent plus claires après une nuit de réflexion.* » Cette reformulation maintient l'idée que le repos et le recul permettent souvent de trouver des solutions ou des réponses aux problèmes.

La reformulation selon la perspective de Vion : « *Après une nuit de sommeil, les problèmes semblent souvent moins insurmontables.* » Cette reformulation met l'accent sur le fait que la réflexion pendant la nuit peut permettre de voir les problèmes sous un nouvel angle, les rendant ainsi plus gérables.

Selon le dictionnaire des sciences du langage (2004 : p. 251), la reformulation est : « *la variante paraphrastique d'un segment linguistique, ou plus largement d'un énoncé́, dans laquelle des modifications formelles sont opérées à des fins de spécification du sens ou de la référence ». C'est une reprise d'un dit pour mettre en place un nouveau dire, ce qu'on trouve dans l'approche praxématique et plus précisément dans le concept de dialogisme qui se réalise avec la rencontre de plusieurs discours ; « Quand on reformule on dialogue avec son propre discours* » comme le précise Véronique Magri-Mourgues dans son article reformulation et dialogisme dans le récit du voyage 2015.

Cela explique que la dimension interactive et dialogique inhérente au processus de reformulation. Lorsqu'une personne reformule un discours ou un texte, elle interagit à la fois avec le contenu original et avec son propre processus de compréhension et d'expression. Cette interaction peut être perçue comme une forme d'auto-dialogisation, où l'individu réfléchit et dialogue avec lui-même tout au long du processus de reformulation.

En outre, la citation met en évidence que cette interaction discursive va au-delà d'une simple traduction linguistique et peut être observée dans toute forme d'échange où deux parties partagent des idées ou des informations. Par conséquent, la reformulation peut être considéré

comme un exemple concret du concept plus vaste de dialogisme, tel qu'exploré dans l'approche praxématique (1970).

Plus spécifiquement, dans ce contexte, le dialogisme fait référence à la façon dont la reformulation met en relation des mots et des concepts, générant ainsi une dynamique de dialogue entre le texte original, l'interprétation individuelle et le nouveau texte reformulé. Ce processus illustre le dialogisme de la nomination, où les significations sont élaborées et débattues à travers des interactions linguistiques.

Véronique Magri-Mourgues identifie plusieurs types de reformulations, comme elle le mentionne dans son article *Reformulation et dialogisme dans le récit du voyage* publié en 2015.

1- ***La reformulation autodialogique* :** elle se caractérise par la superposition lorsque le locuteur incorpore le discours de l'autre sans le modifier significativement, le conservant essentiellement intact, l'ajout quand le locuteur peut enrichir le discours original en y ajoutant ses propres idées, interprétations ou clarifications. Ou la substitution du discours de l'autre au discours de l'individu lui-même. Ces trois principes s'appliquent en fonction de la situation discursive impliquée dans chaque discours.

2- ***La reformulation et interlocution :*** à son tour elle peut revêtir plusieurs significations, telles que le discours métalinguistique quand Il s'agit de discuter du langage lui-même, de sa structure ou de son utilisation, ce qui permet de clarifier ou de déconstruire le discours original. Didactique ou le locuteur peut utiliser la reformulation pour enseigner ou expliquer des concepts, des termes ou des idées contenus dans le discours original, afin de faciliter la compréhension de l'auditeur. Approximatif, autrement dit Parfois, la reformulation peut être moins précise que le discours original, mais elle vise toujours à transmettre l'essentiel du message, même si cela implique une certaine simplification ou une légère altération du contenu. Ces significations dépendent de la variation sémantique du discours et de la manière dont ses références sont définies.

3- ***Reformulation et appropriation discursive* :** elle repose sur l'idée qu'un locuteur peut adopter un mot, une expression ou un discours étranger en les traduisant dans sa propre langue. Cela lui permet de créer un discours cohérent qui peut sembler un monologue ou être mis en scène.

La reformulation est un outil précieux dans la représentation de divers points de vue au sein d'un discours. Par exemple, lorsqu'un locuteur reformule une déclaration afin d'exprimer une opinion alternative ou d'intégrer les perspectives d'autres individus, cela illustre le concept de dialogisme et polyphonie, démontrant ainsi une reconnaissance des diverses voix présentes dans le discours.

Le point de vue personnel influe souvent sur la manière dont la reformulation est réalisée. Un locuteur peut reformuler un argument pour le soutenir ou le contester, en fonction de sa propre position vis-à-vis du sujet. Par conséquent, la reformulation peut être employée pour présenter différents points de vue de manière plus claire et persuasive.

Le dialogisme et la polyphonie peuvent également se manifester à travers la manière dont les points de vue sont représentés dans les reformulations. Les locuteurs ont la capacité d'incorporer des éléments provenant d'autres discours dans leurs reformulations, démontrant ainsi une interaction avec diverses perspectives et voix présentes dans le discours.

En synthèse, la reformulation, la notion de point de vue et le dialogisme et la polyphonie sont étroitement liés dans l'analyse du discours, mettant en lumière l'importance de la diversité des perspectives et des voix dans la communication humaine.

Afin de mieux mener une analyse profonde de la reformulation nous proposons l'exemple suivant tiré du corpus ; Kadhafi affirme :

« *Les révoltes arabes m'ont toujours barbé, un peu comme les montagnes qui accouchent d'une souris* » (Khadra, 2015 : 41).

Cette expression est une traduction littérale d'un proverbe arabe فأر utilisée pour illustrer et critiquer les réalités politiques et idéologiques dans les pays arabes. Cette comparaison sert à souligner deux aspects sémantiques distincts : d'abord, elle met en avant le caractère expressif de l'énoncé, puis elle révèle de manière implicite le contexte politique propre aux pays arabes.

Initialement, Kadhafi tente de souligner l'échec des révoltes arabes en les comparant à une montagne accouchant d'une souris. Cependant, une analyse plus approfondie de cette métaphore, traduite en français par Yasmina Khadra (l'écrivain), révèle plusieurs points de vue, notamment en ce qui concerne la situation politique des nations arabes. Elle met en lumière leur incapacité à adopter des positions claires et directes, comme cela est observable dans le contexte de la question palestinienne. En reformulant ainsi le proverbe, Kadhafi insiste sur la fragilité des dirigeants arabes, qui sont constamment confrontés à l'incertitude quant à leur destin.

Dans le cadre de cette analyse énonciative, les propos de Kadhafi sur les révoltes arabes et la politique dans les pays arabes se révèlent être le fruit d'une expression critique. En tant que locuteur principal, Kadhafi utilise une reformulation saisissante, comparant les révoltes arabes à une montagne qui accouche d'une souris, pour illustrer son argument sur leur inefficacité. Cette comparaison reflète son point de vue sur l'échec des mouvements révolutionnaires et souligne également son opinion sur la faiblesse des dirigeants arabes. En adoptant une position énonciative critique, Kadhafi met en lumière l'incapacité des dirigeants arabes à prendre des positions claires et décisives, en particulier sur des questions politiques délicates telles que le conflit israélo-palestinien. La situation d'énonciation est ancrée dans le contexte des tensions politiques et sociales dans le monde arabe, où les interrogations sur la direction des pays arabes sont omniprésentes. Cela éclaire ainsi les choix linguistique et rhétorique de la reformulation par Khadra dans la transmission de son message critique. Dans le passage, le chevauchement de points de vue entre de Khadra à travers la voix de Kadhafi exprime implicitement sa critique des révoltes arabes en utilisant forme de traduction afin de s'approprier le fameux proverbe dans son discours d'une manière une saisissante.

L'analyse de cet énoncé permet de mettre en évidence un ensemble de mécanismes relevant de la subjectivité énonciative et de la construction discursive. Les valeurs énonciatives se déploient à travers une prise en charge explicite du jugement porté sur les révoltes arabes, notamment par l'expression évaluative « *m'ont toujours barbé* », qui inscrit le discours dans une tonalité fortement subjective et axiologiquement orientée. Cette subjectivité est renforcée par la reformulation métaphorique « *comme les montagnes qui accouchent d'une souris* », qui fonctionne comme une reconfiguration interprétative du réel et non comme une simple description.

Sur le plan temporel, l'énoncé articule un présent de généralité et de commentaire «

m'ont toujours barbé », qui exprime une permanence du jugement, avec une référence implicite à des événements passés (les révoltes arabes), produisant ainsi un effet de stabilisation idéologique du point de vue. Cette temporalité contribue à inscrire l'énoncé dans une logique de vérité généralisée, détachée de la simple contingence événementielle.

Les modalisateurs sont ici principalement de nature expressive, comme le montre l'adverbe intensif « *toujours* », qui renforce la certitude et la continuité du jugement. L'absence de modalisation atténuative confirme une posture énonciative catégorique, sans distance ni hésitation. Les déictiques, bien que peu explicités sur le plan spatial ou personnel, sont fortement centrés sur l'instance locutive à travers l'embrayage du « *je implicite* », qui structure l'ensemble du point de vue à partir de l'expérience subjective de Kadhafi.

L'organisation du discours inscrit l'énoncé dans un régime de discours direct assumé, où la voix du locuteur n'est pas filtrée ni recontextualisée par une instance narrative tierce. Enfin, le changement de régime discursif s'opère entre une forme de commentaire généralisant et une reformulation métaphorique, qui transforme un discours politique en image proverbiale, renforçant ainsi la dimension argumentative et interprétative de l'énoncé.

L'importance de l'altérité dans le processus de reformulation dans l'exemple cité mérite d'être soulignée. La reconnaissance et l'intégration de la perspective de l'autre sont essentielles dans le processus de reformulation. Il est affirmé que la reformulation dépasse la simple répétition ou reprise des propos initiaux ; elle implique plutôt une réinterprétation en prenant en compte la diversité des voix et des perspectives.

Le choix des termes et la reconstruction des énoncés ou des discours de l'autre facilitent l'atteinte de cette dimension polyphonique, où différentes voix coexistent et dialoguent. Le principe de la bi-vocalité sous-tend cette approche, suggérant que la reformulation n'est pas unilatérale, mais plutôt un processus d'interaction entre les voix de l'énonciateur initial et du re-formulateur.

En transcendant la simple répétition référentielle du contenu, la reformulation encourage une authentique interaction dialogique, permettant l'exploration et la prise en compte des différentes perspectives. Cela ouvre la voie à une compréhension plus approfondie et nuancée du discours initial, tout en favorisant une approche inclusive qui intègre les multiples voix et points de vue.

Autre exemple :

« Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelque heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu » (Khadra, 2015 : 91).

Dans cet exemple, Kadhafi affirme sa confiance en la protection divine en disant « *Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde.* » Cette déclaration montre sa conviction qu'il est protégé par Dieu et qu'il est confiant quant à sa capacité à surmonter les obstacles qui se dressent devant lui.

Ensuite, Kadhafi exprime son assurance quant à la levée prochaine de l'embargo contre la Libye, en utilisant une analogie biblique. Il compare sa situation à celle de Moïse, le prophète qui aurait ouvert la mer Rouge pour permettre aux Israélites de fuir l'Égypte. Kadhafi affirme que, de la même manière, l'embargo sera levé devant lui et qu'il traversera les lignes ennemies facilement, « *aussi aisément qu'une aiguille le tissu* ». Cette comparaison vise à dépeindre sa puissance et sa confiance en sa capacité à contourner les obstacles, malgré les oppositions internationales. Il témoigne à la fois de l'arrogance et de la détermination de Kadhafi dans sa perception de lui-même et de sa position politique face aux pressions internationales.

Cet extrait met en évidence une forte implication de la subjectivité énonciative, structurée autour d'un discours où le locuteur construit une relation d'identification avec une autorité transcendante. Les valeurs énonciatives sont fortement assertives, comme en témoigne l'énoncé « *Je n'en doute pas une seconde* », qui marque une prise en charge totale du contenu propositionnel et exclut toute forme d'hésitation ou de distance épistémique.

Sur le plan temporel, le passage articule un présent de certitude et de généralité « *Dieu veille sur moi* », qui inscrit l'énoncé dans une temporalité stable et permanente, avec une projection vers un futur proche « *dans quelques heures* », conférant au discours une dimension anticipative fortement assurée. Cette organisation temporelle contribue à produire un effet de prédiction subjective, où l'avenir est présenté comme déjà certain.

Ce qui renforce la portée catégorique du discours. À l'inverse, l'expression « *Je n'en doute pas une seconde* » fonctionne comme un intensif de certitude, renforçant l'engagement total du sujet dans son énoncé. Les déictiques personnels « *je* », « *moi* » assurent un ancrage fort de la subjectivité, centrant le discours sur l'instance locutive et construisant une forte auto-référence énonciative.

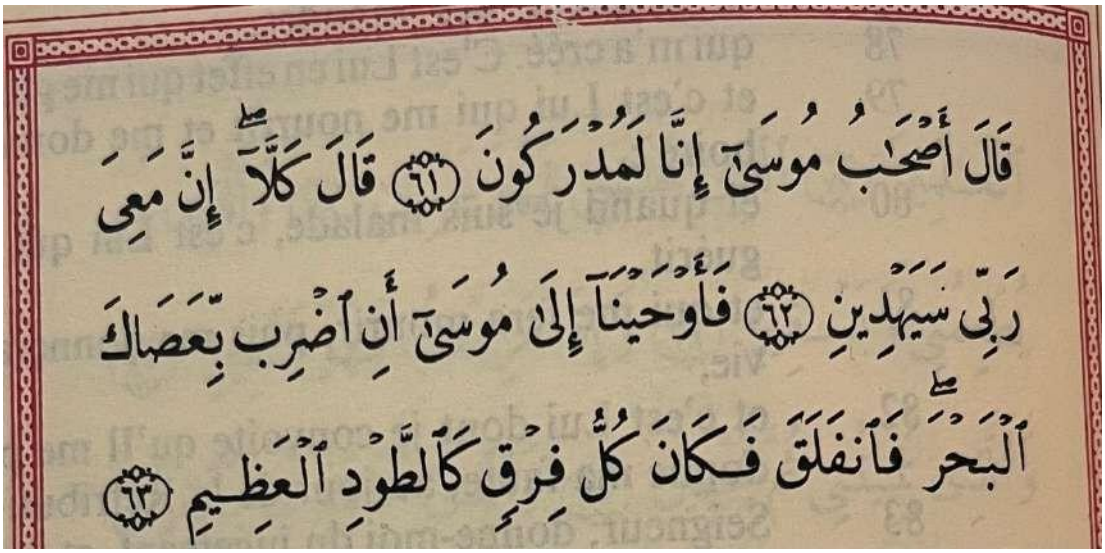
Sur le plan du régime discursif, l'extrait relève d'un discours direct assumé, sans médiation narrative ni reformulation énonciative. Les propos sont rapportés tels quels, sans transformation en discours indirect ou indirect libre, ce qui renforce l'immédiateté de la parole et l'effet d'authenticité du dire. Cette absence de médiation discursive contribue également à une hiérarchisation des voix, dans laquelle la parole de Kadhafi s'impose de manière dominante et non filtrée.

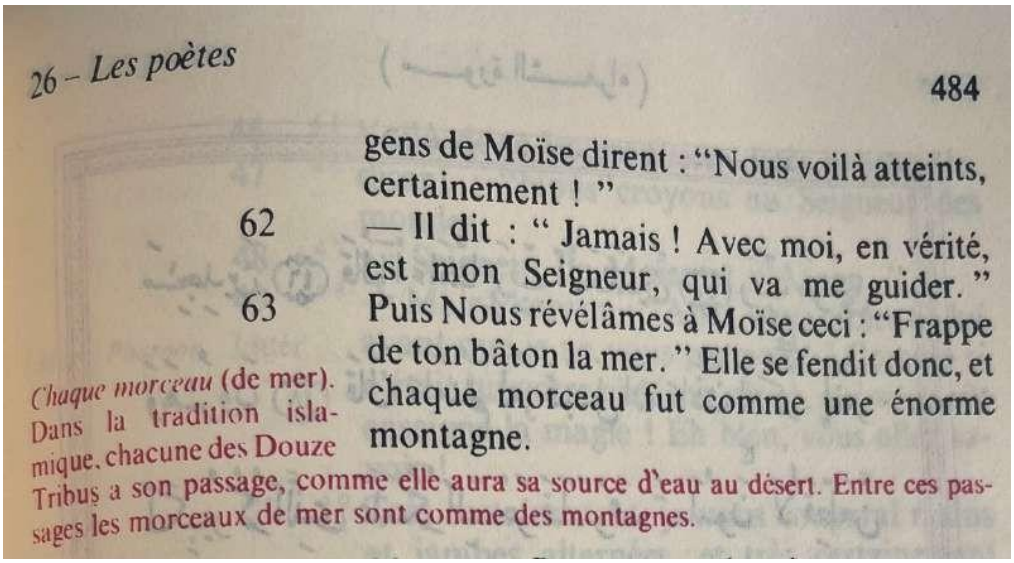
Enfin, le changement de régime discursif s'opère entre une assertion religieuse de type général « *Dieu veille sur moi* » et une projection métaphorique fortement imagée « *comme la mer devant Moïse* », ce qui introduit une reformulation symbolique du réel. Cette articulation entre discours affirmatif et discours analogique participe à la construction d'un imaginaire de la puissance et de la légitimation, où le langage devient un outil de projection idéologique.

Dans cette extrait Kadhafi tente de reformuler un verset coranique 63 de la sourate sept AL CHOAARA (traduite les poètes) qu'on trouve dans le saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 èmme Edition révisée et complète 1985 U.SA. Et l'utilise à sa manière en parlant de lui afin de se mettre en valeur : « *il dit, jamais ! avec moi, en vérité est mon seigneur qui va me guider. Puis nous révélâmes à moise ceci : frappe de ton bâton la mer. Elle se fendit donc, et chaque morceau fut comme une énorme montagne* » (Hamidullah, 1985 : 484).

Ce verset fait référence à une déclaration de confiance en Dieu prononcée par Moïse (Moussa en arabe) lorsqu'il était confronté à la mer avec les enfants d'Israël poursuivis par l'armée du Pharaon. Moïse affirme que Dieu est avec lui et le guidera dans cette épreuve. Ensuite, le verset mentionne le miracle où Moïse, sur instruction divine, frappe la mer avec son bâton, provoquant sa division en deux, ouvrant ainsi un passage sûr pour les enfants d'Israël.

Il souligne également la confiance en Dieu dans les moments difficiles et la croyance en Sa capacité à fournir des solutions même dans les situations les plus impossibles. Il met également en évidence la notion de miracles divins et la manifestation du pouvoir de Dieu à travers des événements extraordinaires. En utilisant ce verset à des fins personnelles, Kadhafi semble chercher à s'associer à l'idée de guidance divine et à la capacité de réaliser des actions extraordinaires sous la protection de Dieu.


قَالَ أَصۡحَٰبُ مُوسَىٰٓ إِنَّا لَمُدۡرَكُونَ ﴿٦١﴾ قَالَ كَلَّآۖ إِنَّ مَعِيَ
رَبِّي سَيَهۡدِينِ ﴿٦٢﴾ فَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ
ٱلۡبَحۡرَۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرۡقٖ كَٱلطَّوۡدِ ٱلۡعَظِيمِ ﴿٦٣﴾


26 – *Les poètes* 484

gens de Moïse dirent : "Nous voilà atteints, certainement !"

62 — Il dit : " Jamais ! Avec moi, en vérité, est mon Seigneur, qui va me guider."

63 Puis Nous révélâmes à Moïse ceci : "Frappe de ton bâton la mer." Elle se fendit donc, et chaque morceau fut comme une énorme montagne.

Chaque morceau (de mer). Dans la tradition islamique, chacune des Douze Tribus a son passage, comme elle aura sa source d'eau au désert. Entre ces passages les morceaux de mer sont comme des montagnes.

Dans l'exemple tiré de notre corpus, une dualité énonciative se manifeste à travers deux énoncés distincts : celui de Kadhafi en tant que locuteur et énonciateur, et celui de Dieu tel qu'on le trouve dans la sourate « *Les Poètes* ». Cette configuration engendre un phénomène de dédoublement énonciatif, caractérisé par le procédé de la reformulation. Kadhafi se réapproprie les paroles de Dieu (tel que perçu dans la croyance des musulmans en son existence). Cette dynamique crée une interaction énonciative, superposant ainsi différentes voix et conférant au discours une dimension polyphonique distincte.

La notion de point de vue se révèle à travers la façon dont Kadhafi adopte le discours de Dieu. En tant que locuteur, Kadhafi prend position du point de vue de Dieu, ce qui implique une immersion dans une perspective autre que la sienne propre. Cette appropriation de la parole divine entraîne une altérité, où Kadhafi se positionne par rapport à une autorité transcendante, distincte de sa propre identité. Cette dynamique révèle plusieurs éléments :

Construction du point de vue	Kadhafi assume le point de vue de Dieu, ce qui suggère une appropriation consciente d'une perspective différente de la sienne. Cela met en lumière la manière dont les locuteurs peuvent adopter et incorporer divers points de vue dans leurs discours.
Engagement avec d'autres voix	En s'appropriant les paroles de Dieu, Kadhafi interagit avec une voix extérieure à la sienne. Cette interaction énonce un dialogue implicite entre différentes perspectives, enrichissant ainsi la complexité du discours.
Perspective énonciative	Cette appropriation démontre comment les locuteurs peuvent transcender leur propre position énonciative pour incorporer d'autres voix, ce qui soulève des questions sur l'authenticité et la légitimité de ces discours multiples.

En résumé, l'engagement de Kadhafi avec le discours de Dieu illustre comment le point de vue et l'altérité enrichissent la dynamique énonciative en introduisant une pluralité de perspectives dans le discours.

Cette altérité est centrale car Kadhafi, en adoptant le discours divin, reconnaît et engage une perspective autre que la sienne. Cela révèle l'importance de considérer et de respecter les points de vue différents, même ceux considérés comme sacrés. Cette démarche soulève également des questions sur la construction de l'identité à travers l'interaction avec d'autres voix et perspectives, mettant en évidence le rôle fondamental de l'altérité dans la construction du sens et de la compréhension dans le discours.

De cet exemple de reformulation, on peut en déduire que cela correspond à ce que Claudine Martinot, reprise par Elzbieta Orchowska: « *Tout processus de reprise d'un énoncé antérieur qui maintient, dans l'énoncé reformulé, une partie invariante à laquelle s'articule le reste de l'énoncé́, partie variante par rapport à l'énoncé́ source, est une reformulation* ». (Martinot, 1994 ; 2007, p. 179, cité par Orchowska, 2008, p. 284).

Il s'agit d'un processus qui implique de reprendre un énoncé précédent tout en maintenant une partie de cet énoncé intacte. Cette partie inchangée sert de base à partir de laquelle le reste de l'énoncé reformulé est construit. Cependant, le reste de l'énoncé varie par rapport à l'énoncé source, ce qui signifie qu'il est modifié d'une manière ou d'une autre. En résumé, la reformulation consiste à réexprimer un énoncé en conservant une partie inchangée tout en ajustant ou en modifiant le reste de manière significative. De plus, La notion de bi-vocalité, qui met en avant le dialogue entre les différentes voix présentes dans le texte source et sa traduction, trouve un écho dans la citation de Claudine Martinot et Elzbieta Orchowska sur la reformulation. En effet, tout comme la reformulation maintient une partie de l'énoncé source tout en l'adaptant, la bi-vocalité implique une interaction entre le texte original et sa traduction. Dans les deux cas, l'objectif est de conserver l'essence du message tout en le rendant accessible et pertinent dans un autre contexte linguistique ou culturel.

2.3. Le sarcasme et l’ironie :

La vision traditionnelle du discours ironique, qui le considère simplement comme un reflet du sens immédiat, est simpliste. Ses limitations ont été particulièrement mises en lumière par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1987). En effet, la question de la charge d'ironie remonte aux fondements de la rhétorique classique, où le sarcasme était parfois perçu comme une facette du langage et parfois comme une facette de la pensée.

Laurent Perrin (1996) offre une analyse détaillée des étapes clés de ce débat au sein de la tradition rhétorique. Au fil du temps, alors que les aspects de la pensée étaient négligés, la perception du discours ironique comme étant uniquement une manifestation linguistique a prévalu, stimulant ainsi de nombreuses recherches contemporaines.

Une série d'arguments a graduellement émergé pour contester cette perspective traditionnelle, avec un intérêt croissant pour l'expression du sarcasme dans les diverses formes de communication. Il est devenu évident que considérer l'ironie comme étant au cœur du sens a été négligé au profit de la satire et d'autres formes de discours ou de métaphore. Il est crucial de noter que placer le sarcasme au centre du sens nécessite de tenir compte de la prosodie, plutôt que de se limiter à des parties spécifiques ou à la totalité du texte. De même, l'expression satirique peut être analysée au niveau de sa signification littérale, comme cela est le cas pour les métaphores en général.

Cette perspective repose sur l'idée centrale de la limitation du sens, mais elle n'explicite pas les termes spécifiques ou les articulations linguistiques qui confèrent à ce sens son caractère distinctif (certainement pas tous les mots). De plus, les cas où le sens est inversé de manière parallèle à la position adoptée par le locuteur sont extrêmement rares.

L’ironie ne se résume pas à une simple inversion du sens apparent des mots, mais qu'elle implique plutôt une complexité dans la communication qui va au-delà des mots eux-mêmes. Pour comprendre pleinement l'ironie, il est nécessaire d'examiner les termes spécifiques et les articulations linguistiques qui donnent à cette ironie son caractère distinctif. En d'autres termes, tous les mots ne contribuent pas nécessairement à l'ironie, mais plutôt certains choix de mots et leur agencement dans le discours. De plus, la prosodie, les aspects de la parole tels que l'intonation et le rythme, joue un rôle crucial dans la transmission de l'ironie. Enfin, la rareté

des cas où le sens est inversé en parallèle à la position du locuteur, l'ironie est souvent plus subtile et nuancée qu'une simple inversion de sens. On peut en déduire que la forme ironique est une forme complexe de communication qui nécessite une analyse approfondie des choix linguistiques et de la prosodie pour être pleinement comprise.

La complexité de l'analyse est accrue par la volonté d'explorer les dimensions au-delà de la signification littérale d'un texte. Cela soulève la question de savoir s'il convient d'abandonner une approche strictement structurelle de l'ironie. Cette perspective n'est pas la conclusion vers laquelle les hypothèses sont généralement formulées en réponse à ceux qui identifient le sarcasme comme l'élément central de la phrase. Ces hypothèses, pour la plupart, prennent en considération les aspects intentionnels du sarcasme. Le mérite revient à Catherine Kerbrat-Orchioni pour avoir élargi cette perspective pour inclure la prise en compte des intentions de l'orateur lorsqu'il produit un discours et laisse une trace de son travail.

Si nous envisageons le sarcasme comme une superposition de discours contradictoires, une approche polyphonique selon Ducrot, l'énonciateur (qui se différencie du locuteur par la production des énoncés clairs) implicitement adopte l'un de ces discours. Cette perspective rappelle l'approche de Bakhtine, qui permet d'interpréter le « *conflit* » du sens dérivé de l'interprétation du terme satirique. Cependant, les limites de ces hypothèses résident principalement, selon notre perception, dans l'omission du contexte textuel ou, de manière plus générale, dans la croissance discursive.

Selon Bernard Dupriez, dans son ouvrage *Gradus, les procédés littéraires*, il définit le sarcasme comme ; « moquerie *agressive et souvent cruelle* » (Dupriez, 1984 : 418).

La définition du sarcasme donnée par Bernard Dupriez dans son ouvrage en tant que « moquerie agressive et souvent cruelle » soulève plusieurs points d'interrogation et mérite une analyse détaillée.

La caractérisation du sarcasme comme une « *moquerie agressive et souvent cruelle* » souligne son aspect corrosif et mordant. Cette définition met en lumière le fait que le sarcasme n'est pas simplement une forme de taquinerie légère, mais plutôt une attaque directe ou une critique acerbe à l'encontre de quelqu'un ou de quelque chose. Le sarcasme est souvent utilisé

pour ridiculiser, humilier ou dénigrer son objet, ce qui peut avoir des implications émotionnelles et psychologiques importantes pour la personne visée.

En outre, l'adjectif « *cruel* » met en évidence le caractère délibérément méchant ou blessant du sarcasme. Contrairement à l'ironie, qui peut parfois être subtile ou nuancée, le sarcasme se distingue par sa nature tranchante et sa capacité à infliger des blessures émotionnelles. Cela souligne l'importance de considérer le contexte et l'intention derrière l'utilisation du sarcasme, car il peut facilement franchir la ligne entre l'humour caustique et l'hostilité véritable.

Cependant, il faut noter que le sarcasme peut également être utilisé de manière humoristique ou satirique, notamment dans le cadre de la comédie ou de la critique sociale. Dans ces cas, bien que le sarcasme puisse être percutant, il est souvent utilisé pour souligner des absurdités ou des contradictions, plutôt que dans un but purement malveillant.

En somme, la définition du sarcasme proposée par Bernard Dupriez met en lumière sa nature agressive et souvent cruelle, soulignant son potentiel à blesser et à ridiculiser. Cependant, il est important de reconnaître que le sarcasme peut également être utilisé de manière subtile ou humoristique, et que son interprétation dépend souvent du contexte et de l'intention de l'orateur.

Le sarcasme est un type d'ironie qui dépasse le domaine de l'art expressif pour explorer des connotations humaines profondes. Il se distingue par son incompatibilité avec les convictions mentales et les concepts réguliers ancrés dans la coutume individuelle ou collective : « *Le sarcasme est un énoncé dont le sens figuré est à l'opposé de son sens littéral, autrement dit, la signification véhiculée par le locuteur (ce qui est signifié) est en contradiction avec la signification de l'énoncé (ce qui est formellement transmis par l'énoncé)* ». (Ervin-Tripp, 1986 : in Bernicot Vanderveken, 1992).

Dans ce sens, la nature du sarcasme en tant qu'expression où le sens figuré diverge du sens littéral de manière intentionnelle. Autrement dit, le locuteur communique une signification qui contredit formellement celle de ses propos. Par exemple, l'utilisation sarcastique de l'expression « Oh, bravo ! » dans un contexte de critique suggère une ironie subtile. Ainsi, le sarcasme se caractérise par une dissonance délibérée entre le discours exprimé et la signification véhiculée, créant souvent un effet humoristique ou critique.

Analysant l'exemple suivant ;

« *Mansour cesse d'examiner ses ongles. Il regarde à droite et à gauche en quête de ne sais quoi, se trémousse entre les accoudoirs, parait se demander où il se trouve. Lorsqu'il recouvre ses repères, il s'enfonce de nouveau dans son fauteuil, se prend les tempes entre le pouce et le majeur, secoue la tête de façon énigmatique. Au bout d'un long malaise intérieur, il reporte son attention sur le général et lui lance* ***d'un ton satirique*** *:*

- ***Tu vois quelque chose dans ta boule de cristal ?***
- *Quelle boule de cristal ? grogne le général sans retourner.*
- *Ta carte.* ***Ça fait une demi-heure que tu la cuisine, elle a bien fini par cracher le morceau.***

Je suis en train d'étudier les différentes possibilités de repli vers le sud. » (Khadra, 2015 : 47).

Dans ce passage on assiste à une présence de plusieurs énoncés à ton ironique, il s'agit de la manière dont Kadhafi s'adresse à Mansour. Tout en attendant une réponse de sa part, il essaye de lui faire comprendre qu'il, ne sert à rien et qu'il est dans un état de coupable en disant : « *tu vois quelque chose dans ta boule de cristal* », « *…ça fait une demi-heure que tu la cuisines* ».

Dans son discours, Kadhafi semble exprimer un sentiment de frustration envers Mansour. Lorsqu'il dit « *tu vois quelque chose dans ta boule de cristal* », il insinue sarcastiquement que Mansour prétend avoir des capacités de prédiction ou de clairvoyance, mais en réalité, il ne fournit aucune réponse ou solution concrète à la situation présente. De même, en disant « *...ça fait une demi-heure que tu la cuisines* », Kadhafi critique de manière sarcastique le temps que Mansour prend pour répondre ou agir. Il suggère que Mansour dépense beaucoup de temps sans parvenir à aucun résultat tangible, ce qui renforce le sentiment de frustration et d'impatience de Kadhafi à son égard.

Dans cette scène, Kadhafi utilise une métaphore en comparant Mansour à un voyant ou à un médium qui prétend voir l'avenir dans une boule de cristal. Cette comparaison vise à dévaloriser Mansour et à souligner son incapacité à fournir une réponse appropriée. Les deux énoncés sarcastiques expriment le mécontentement et la critique de Kadhafi envers Mansour. Cette superposition de points de vue révèle une divergence entre le sens connoté et dénoté des discours, illustrant ainsi une tension communicationnelle :

Le point de vue littéral (Expressif)	Kadhafi semble poser des questions ordinaires ou faire des remarques apparemment neutres sur les capacités de Mansour.
Le point de vue sarcastique (Implicite)	Le ton et le contexte indiquent que Kadhafi est en fait critique et méprisant envers Mansour, suggérant qu'il est inutile ou incapable.

Dans le premier point de vue, Kadhafi exprime directement son mépris envers Mansour de manière sérieuse. Dans le deuxième point de vue, une intention plus implicite est présente, visant à rétablir la position de l'énonciateur et à le pousser à se remettre en question.

Cette superposition crée une tension communicationnelle car les paroles de Kadhafi peuvent être interprétées de manière différente selon que l'on considère le sens littéral ou l'intention sarcastique.

L'exemple est marqué par une forte implication de la subjectivité énonciative, construite à travers un dispositif discursif marqué par le sarcasme et la mise en tension des niveaux de signification. Les valeurs énonciatives se caractérisent par une prise en charge critique explicite du locuteur, perceptible dans l'ironie des formulations telles que « *tu vois quelque chose dans ta boule de cristal ?* », où l'énoncé apparent masque une intention évaluative négative.

En revanche, le discours est fortement centré sur la situation d'énonciation immédiate, avec un ancrage interactionnel structuré par les pronoms de deuxième personne « tu » et de première personne implicite dans les réactions du locuteur, ce qui inscrit l'échange dans une dynamique dialogale conflictuelle. Cette configuration renforce la confrontation entre les instances énonciatives.

Le régime temporel repose principalement sur le présent de l'énonciation, utilisé dans les répliques du dialogue « *tu vois* », « *ça fait une demi-heure* », qui actualise la scène et produit un effet d'immédiateté interactionnelle. Ce présent discursif participe à la dramatisation de la situation et à l'intensification de la tension communicative.

Les modalisateurs sont essentiellement de nature axiologique implicite, puisque l'évaluation ne passe pas par des marqueurs explicites d'atténuation ou de doute, mais par des procédés ironiques et sarcastiques. L'absence de modalisation atténuative renforce ainsi la force illocutoire des propos et leur dimension critique.

Le discours rapporté s'organise ici sous forme de dialogue direct, sans médiation narrative, ce qui accentue l'effet de confrontation entre les voix. Cette configuration relève d'un régime discursif direct où chaque intervention est livrée sans reformulation, permettant de rendre visible la conflictualité des points de vue.

Enfin, le dispositif discursif repose sur une superposition entre sens littéral et sens implicite, caractéristique du fonctionnement sarcastique, qui introduit une dissociation entre ce qui est dit et ce qui est visé. Cette tension interprétative participe à la construction d'un effet polyphonique, où coexistent plusieurs niveaux de lecture du même énoncé.

Pour mieux élargir l'idée nous proposons un autre exemple :

« *Seif n'en revenait pas. Il continuait de taper dans ses mains, estomaqué et outré à la fois par la rapidité avec laquelle le rais avait déserté l'arène.*

Il nous fout la honte, à nous tous*. Il n'a pas le droit de jeter l'éponge.* ***Un chef arabe ne rend pas le burnous. Cette chiffe molle est en train de nous humilier tous autant que nous sommes.***

- Pas moi.

- Bon sang ! c'est lui qui tient les rênes. ***Il n'a qu'à froncer les sourcils pour rétablir l'ordre. - Que font sa police et son armée ?***

- Ce que font en général les majorettes.

- Quel scandale pour un dirigeant !

Il n'a jamais été un dirigeant, *Seif. C'était juste un maquereau embourgeoisé prêt à déguerpir au moindre grabuge. Un voleur à la sauvette ferait montre de plus d'honneur que lui.* » (Khadra, 2015 : 40).

Dans ce passage extrait du corpus, nous assistons à un échange impliquant deux locuteurs : Kadhafi, qui agit en tant que narrateur, et son fils Seif. Ils observent ensemble à la télévision le départ de Ben Ali du pouvoir suite aux revendications populaires et aux violences en Tunisie. Seif exprime sa déception envers le président tunisien en affirmant : « *il n'a pas le droit de jeter l'éponge* », tandis que Kadhafi se réjouit de cette situation et exprime sa satisfaction, révélant ainsi son aversion envers Ben Ali. Pour lui, voir Ben Ali confronté à une telle situation devant la Tunisie et le monde entier représente une forme de victoire. Dans cet extrait, Kadhafi recourt à plusieurs énoncés ironiques pour décrire la situation de Ben Ali face à son peuple. Les temps verbaux utilisés, présents et imparfaits, permettent de distinguer entre le présent de l'action et les faits décrits simultanément, comme en témoignent les termes « *étais* » et « *avais* ».

Plusieurs énoncés sarcastiques dominent le discours de Kadhafi notamment :

« ***Il nous fout la honte, à nous tous.*** » : Kadhafi exprime une ironie cinglante envers Ben Ali, suggérant que sa conduite honteuse et sa chute précipitée suscitent l'embarras et le mécontentement non seulement chez lui-même, mais aussi chez ses pairs ou dans l'ensemble de la région.

« ***Un chef arabe ne rend pas le burnous.*** » : Cette phrase utilise une expression culturelle arabe pour souligner le manque d'honneur de Ben Ali. Le « *burnous* » est un vêtement traditionnel porté dans certaines régions arabes, et le fait de « *rendre* » le burnous implique de quitter le pouvoir de manière déshonorante. En insinuant que Ben Ali ne se comporte pas comme un vrai chef arabe, l'énoncé critique sa faiblesse et son manque de dignité.

« ***Cette chiffe molle est en train de nous humilier tous autant que nous sommes.*** » : L'utilisation du terme « *chiffe molle* » pour décrire Ben Ali dépeint une image de faiblesse et de lâcheté. Le sarcasme réside dans l'idée que quelqu'un d'aussi faible et incompétent puisse causer de l'humiliation à tous ceux qui l'entourent, renforçant ainsi l'indignation et le dédain envers lui.

« ***Il n'a qu'à froncer les sourcils pour rétablir l'ordre.*** » : à travers cela, Kadhafi se moque de l'idée que Ben Ali aurait pu facilement restaurer l'ordre et le contrôle en Tunisie s'il l'avait souhaité. En réalité, le recours à un simple froncement de sourcils pour résoudre une

crise politique profonde et généralisée est une simplification absurde de la réalité, soulignant ainsi la faiblesse de son leadership.

« ***Que font sa police et son armée ? Ce que font en général les majorettes.*** » : Cette comparaison entre la police et l'armée de Ben Ali et les majorettes est hautement sarcastique. Les majorettes sont généralement associées à des performances de fanfare plutôt qu'à des forces de maintien de l'ordre sérieuses et efficaces. Cette remarque suggère que les forces de sécurité de Ben Ali sont inefficaces et ne sont pas prêtes à prendre des mesures sérieuses pour restaurer l'ordre.

« ***Quel scandale pour un dirigeant ! Il n'a jamais été un dirigeant, Seif.*** » : Cette déclaration de Kadhafi est une critique sévère de Ben Ali en tant que leader. En appelant ironiquement Ben Ali un « *dirigeant* », Kadhafi remet en question sa légitimité et son aptitude au pouvoir. La mention de Seif dans la phrase souligne le désaccord entre les deux personnages sur la véritable nature du leadership de Ben Ali.

Ces énoncés sarcastiques utilisent l'exagération, la dérision et l'ironie pour souligner le mépris et la désapprobation de Kadhafi envers Ben Ali et sa gestion du pouvoir en Tunisie. Ces phrases illustrent clairement le sarcasme de Kadhafi envers Ben Ali, et elles révèlent également une superposition de voix fictives au-delà de celle du locuteur. Dans cet extrait, Kadhafi agit à la fois en tant que locuteur, exprimant ses propres opinions et sentiments, et en tant qu'énonciateur, présentant un point de vue qui dépasse le sien. Cela sert à dévoiler ce que Kadhafi considère comme les faiblesses et les défauts de la suprématie de Ben Ali, tout en essayant peut-être d'influencer l'opinion de Seif sur la situation politique en Tunisie. Ils révèlent également une tentative de persuasion et de manipulation de la part de Kadhafi envers son fils, en lui exposant ce qu'il présente comme la vérité sur Ben Ali.

Cependant, une forte implication subjective dans laquelle le discours se construit autour d'une prise en charge énonciative directe et évaluative. La subjectivité se manifeste notamment par l'usage de dénominations axiologiquement marquées telles que « *chiffe molle* » ou « *maquereau embourgeoisé »,* qui traduisent une dépréciation explicite de la figure de Ben Ali et inscrivent le discours dans une posture nettement polémique. L'énonciation s'organise principalement autour d'un présent de discours actualisant les propos et les rendant immédiatement performatifs, comme dans les répliques brèves et incisives échangées entre les personnages, ce qui confère à la scène une forte dimension d'immédiateté interactionnelle.

Cette dynamique temporelle est complétée par des formes de récit au passé qui structurent la mise en contexte de la scène, créant ainsi une alternance entre narration et actualisation du dialogue. L'ensemble produit un effet de tension entre récit et discours, où l'événement est simultanément raconté et rejoué dans l'instant de l'énonciation. Les marques de modalisation restent essentiellement implicites et se traduisent par des évaluations directes, sans atténuation ni distance épistémique, ce qui renforce la radicalité des jugements exprimés.

L'ancrage déictique repose fortement sur les pronoms personnels et les indices de situation « *nous* », « *il* », « *moi* » implicite dans les prises de position, qui structurent une opposition nette entre les instances discursives et participent à la construction d'un espace interactionnel conflictuel. Le discours rapporté se présente sous forme de dialogue direct, sans médiation narrative, chaque prise de parole étant livrée dans sa forme immédiate, ce qui accentue la confrontation des voix et rend perceptible la polyphonie interne de la scène. Cette organisation discursive met ainsi en évidence une superposition de points de vue où s'articulent jugement personnel, stratégie de disqualification de l'adversaire et mise en scène d'un rapport de domination symbolique à travers le langage.

Le rapport avec le point de vue réside dans le fait que l'analyse examine comment les opinions et les sentiments de Kadhafi sont présentés à la fois à travers ses propres paroles (point de vue du locuteur) et à travers la réaction ou l'interprétation des autres personnages, comme Seif (point de vue de l'énonciateur). Cela nous permet de mieux comprendre la dynamique des relations entre les personnages et la manière dont les opinions sont communiquées et perçues.

Dans l'extrait analysé, le dialogisme et la polyphonie sont clairement présents à travers plusieurs éléments. Le passage met en scène un dialogue entre Kadhafi et son fils Seif. Le fait que deux voix distinctes s'expriment crée une interaction dynamique entre les personnages, où chacun présente ses propres opinions et points de vue. Le dialogisme se manifeste également à travers le ton sarcastique et les répliques cinglantes échangées entre les deux personnages, ce qui crée une tension et une richesse dans l'échange. Quant à la polyphonie se révèle dans la diversité des points de vue exprimés à travers le dialogue. Kadhafi exprime ouvertement son mépris et son sarcasme envers Ben Ali, tandis que Seif semble avoir une perspective différente, peut-être plus nuancée. Cette diversité de voix crée une polyphonie, où les différentes opinions coexistent et interagissent, ajoutant ainsi de la profondeur et de la complexité à la scène.

Selon Jaques Brès ; « *l'énoncé ironique est un énoncé dialogique, qui est traversé par un dialogue interne « implicite » qui procède de l'interaction entre l'acte d'énonciation dans lequel il est pris et un acte d'énonciation antérieur* » (Brès, 2010 : 699).

Dans ce sens, l'ironie est un mode d'énonciation fondamentalement dialogique, caractérisé par un échange implicite entre ce qui est exprimé explicitement et ce qui est suggéré ou implicite. Ce dialogue interne au sein de l'énoncé ironique implique une tension entre le dire et le non-dire, créant ainsi une complexité dans la communication. De plus, l'ironie est influencée par des actes d'énonciation antérieurs, qu'ils soient culturels, sociaux ou contextuels. Ces actes d'énonciation antérieurs façonnent les attentes, les normes et les croyances qui entourent l'énoncé ironique, lui donnant une profondeur et une nuance supplémentaires. Ainsi, chaque énoncé ironique est imprégné d'un dialogue implicite avec les discours et les événements qui l'ont précédé, enrichissant ainsi sa signification et sa portée dans un contexte plus large.

L'ironie, dans la perspective Ducrotienne, revêt une dimension polyphonique car elle implique la présence de multiples voix ou points de vue au sein d'un même énoncé. En effet, lorsque le locuteur « *L* » exprime ironiquement le contraire de ce qu'il pense réellement, il introduit une tension entre son énoncé explicite et son énoncé implicite. Ainsi, l'ironie crée un dialogue interne au sein de l'énoncé, où le locuteur « *L* » présente le point de vue de l'énonciateur E, mais de manière détournée ou déformée. Par exemple, lorsque le locuteur « *L* » utilise l'ironie pour ridiculiser une idée ou une personne, il exprime en réalité le point de vue de l'énonciateur E, mais de manière sarcastique ou moqueuse. Cette discordance entre le sens littéral et le sens ironique crée une tension qui révèle la polyphonie inhérente à l'ironie, où différentes voix coexistent et interagissent dans un même énoncé.

Sarfati, Georges-Elia, Paveau, Marie-Anne, dans l'ouvrage *Les grandes théories de la linguistique de la grammaire comparée à la pragmatique* publié en 2014 affirment que l'énoncé ironique : « *Fait entendre une autre voie que celle qu'il énonce. »* (Sarfati& Paveau, 2014 : 179). Dans ce sens L'ironie permet l'émergence d'une voix distincte de celle exprimée de manière explicite. En somme, une déclaration ironique révèle une dissonance entre le sens littéral des mots et leur signification implicite ou dissimulée.

Lorsque l'ironie est utilisée, il est courant que l'expression diverge de la pensée authentique de l'orateur, créant ainsi une disparité entre le contenu de l'énoncé et son intention sous-jacente. Par exemple, dans une situation où une personne commet une erreur flagrante et qu'un autre individu commente ironiquement « *Bravo, champion du monde !* », l'expression littérale est une félicitation, mais l'intention véritable est de souligner la maladresse ou l'absurdité de l'action.

Ainsi, elle offre une perspective alternative à celle explicitement exprimée. Cette voix implicite peut refléter le point de vue de l'énonciateur, bien que déformé ou inversé, engendrant ainsi une dynamique où plusieurs perspectives se superposent dans un seul énoncé. Cette caractéristique de l'ironie en tant que révélatrice d'une voix cachée ou implicite enrichit la communication en introduisant des strates de sens et de complexité.

Exemple :

« *Le commandant écarte les bras :*

-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.* ***Tu es né d'une crotte de dromadaire et tu vas crever dans ta propre merde...****Amr, hurle-t-il à l'adresse d'un compagnon****, sors ton portable et filme-moi cette exceptionnelle tombé de rideau.* » (Khadra, 2015 : 175).

Ce passage dépeint une atmosphère ironique. Le commandant, par ses paroles, démontre un mépris évident envers Kadhafi et se moque de sa chute du pouvoir. L'utilisation d'expressions comme « *L'homme qui croyait chevaucher les nuages est pris au piège dans une vieille canalisation* » illustre l'ironie de la situation, soulignant la déchéance d'un homme qui avait autrefois un pouvoir immense. La référence à la naissance de Kadhafi « *d'une crotte de dromadaire* » et à « *sa mort dans sa propre merde* » renforce cette ironie en soulignant la petitesse de sa destinée malgré ses prétentions grandioses. De plus, l'ordre de filmer la scène avec un téléphone portable montre à la fois le désir de capturer ce moment historique et le côté trivial de cette captation, soulignant ainsi le contraste entre la grandeur perdue de Kadhafi et sa fin humiliante et banale. Nous présentons le tableau suivant pour mieux analyser l'ironie :

Ironie de la situation	Le fait que Kadhafi, autrefois puissant et omnipotent, soit désormais capturé et torturé par ses anciens subordonnés est ironique. Le contraste entre sa position antérieure de pouvoir et sa situation actuelle de captivité souligne l'ironie de la vie et du destin.
Ironie dans les paroles du commandant	Le commandant se moque ouvertement de Kadhafi à travers ses paroles sarcastiques. Par exemple, lorsqu'il mentionne que Kadhafi est « *pris au piège dans une vieille canalisation* », il ridiculise la prétention de Kadhafi à une grandeur mythique en soulignant sa réalité sordide et dégradante.
Ironie dans les références personnelles	Les références à la naissance de Kadhafi « *d'une crotte de dromadaire* » et à sa mort « *dans sa propre merde* » sont ironiques, car elles dégradent la figure de Kadhafi en le ramenant à une trivialité vulgaire, alors qu'il avait cherché à construire une image de lui-même comme un leader charismatique et puissant.
Ironie dans l'ordre de filmer la scène	L'ordre donné par le commandant à son compagnon de filmer la scène avec un téléphone portable souligne l'ironie de la situation. D'un côté, il y a la grandeur passée de Kadhafi, et de l'autre, il y a la banalité de sa capture et de sa déchéance, immortalisée par un outil technologique de tous les jours.

L'ironie est manifeste à travers toutes les lignes de ce passage notamment, « *Quelle image, quelle morale !* », où le commandant exprime un étonnement satirique envers la représentation de Kadhafi. Une superposition des voix est perceptible, avec l'effet de l'exclamation laissant transparaître une voix distincte de celle du locuteur, attribuée à l'énonciateur exprimant un point de vue contrastant.

Dans l'énoncé en question, l'ironie se déploie à travers la manière dont le locuteur

(Kadhafi) s'approprie les paroles de son énonciateur qui adopte le rôle du commandant dans ce contexte. Ainsi, Kadhafi endosse le point de vue absurde et ridicule de son interlocuteur, en imitant les propos du commandant. Cette dynamique est accentuée par le caractère exclamatif de l'énoncé, conférant une tonalité particulière à celui-ci. Cette tonalité énonciative, qui semble sérieuse et vindicative face à la situation dramatique, transparaît notamment à travers l'expression « quelle morale ! », véhiculant une conclusion explicite quant à la chute du tyran, considérée comme une leçon à méditer, étant donné que celui qui tue sera inévitablement confronté à sa propre destinée. L'effet ironique ici réside dans le partage des points de vue entre le locuteur et l'énonciateur de cette scène, tragique et comique, impliquant Kadhafi. Cette ironie est illustrée par l'expression « *cette tombée de rideau* », évoquant la fin d'une scène théâtrale, symbolisant ainsi la fin de Kadhafi. Ce dernier s'identifie à l'énonciateur et à son point de vue, comme en témoigne sa propre description, qui semble dépeindre tragiquement sa situation et la réaction du tout peuple de la Lybie à son égard.

Dans cet exemple, le rapport avec le point de vue se manifeste à travers l'adoption par le locuteur (Kadhafi), de la perspective de l'énonciateur de la scène (le commandant). L'utilisation par Kadhafi de l'expression « *cette tombée de rideau* » suggère qu'il partage le regard de l'énonciateur sur la fin tragique de son règne. Cette convergence de perspectives entre le locuteur et l'énonciateur reflète une forme d'identification de Kadhafi avec le jugement porté sur lui, témoignant ainsi d'une fusion complexe des points de vue. Ce phénomène met en lumière la manière dont le locuteur intègre le regard extérieur pour interpréter sa propre situation, illustrant ainsi la complexité de la construction du point de vue.

Dans cet extrait, la dynamique énonciative se construit à partir d'un ancrage fortement subjectif où la parole est dominée par une première personne qui organise le discours autour de sa propre position de perception et d'évaluation. L'emploi récurrent du pronom « *je* » installe une forte implication du locuteur dans l'énoncé et produit un effet d'auto-centrage discursif, dans lequel les événements sont filtrés à travers une conscience individuelle qui ne laisse que peu de place à une extériorité autonome. Cette présence du « *je* » s'accompagne d'une modalisation marquée, perceptible à travers des formes qui expriment la certitude, l'assurance ou l'évidence subjective, notamment dans des segments où le locuteur ne laisse aucune ouverture à l'hypothèse ou à la nuance, renforçant ainsi une posture d'énonciation assertive.

Le discours oscille entre une actualisation immédiate de l'expérience et une forme de

rétrospection qui reconstruit les événements comme s'ils étaient encore en cours de déroulement, ce qui crée un effet de simultanéité entre le vécu et sa mise en mots. Cette tension entre présent de l'énonciation et retour sur des faits antérieurs contribue à brouiller la frontière entre narration et commentaire, donnant au texte une dynamique instable où l'événement est constamment reconfiguré par l'acte de dire.

L'organisation du discours repose également sur une alternance entre prise en charge directe de la parole et insertion de paroles rapportées, ce qui produit un effet de dédoublement énonciatif. Le passage du discours direct à des formulations qui relèvent d'une reconstruction des propos ou des pensées introduit une pluralité de points de vue, sans rupture explicite, mais par glissement progressif entre les voix. Ce fonctionnement crée un espace discursif où les frontières entre parole propre et parole attribuée deviennent poreuses, renforçant la dimension dialogique de l'énoncé.

Enfin, la structuration syntaxique contribue à intensifier cette dynamique en privilégiant des phrases segmentées, souvent juxtaposées ou ponctuées de ruptures fortes, qui reproduisent l'effet d'une pensée en cours de formulation. Les enchaînements rapides, les reprises et les reformulations internes donnent au discours une dimension orale et immédiate, tout en renforçant la tension expressive qui traverse l'ensemble du passage. L'effet global est celui d'un discours fortement subjectivé, où la langue devient le lieu d'une mise en scène de la perception, de l'évaluation et de la confrontation implicite entre plusieurs niveaux de voix.

Cela révèle une certaine résonance avec les pensées ou les paroles de l'énonciateur, créant ainsi un dialogue interne au sein de l'énoncé lui-même. Cette superposition de voix crée une polyphonie, où les différentes perspectives coexistent et interagissent, ajoutant ainsi une profondeur et une complexité à l'énoncé.

2.4. La parodie :

Le concept de « *parodie* » représente l'une des notions les plus ambiguës au sein de la théorie littéraire, puisqu'il embrasse conceptuellement divers autres termes liés à la réinterprétation du texte littéraire, tels que l'intertextualité, le dialogue, l'attachement textuel, et d'autres.

Bernard Dupriez dans son dictionnaire le Gradus, les procédés littéraires publié en 1984 la définit la parodie comme : « *une imitation, consciente et volontaire, soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique.* » (Dupriez, 1984 : 338).

Dans ce sens, Dupriez souligne que la parodie est une imitation délibérée et consciente. Cela signifie que l'auteur qui crée une parodie le fait intentionnellement, avec une compréhension claire de l'œuvre originale qu'il imite et des effets qu'il cherche à produire. De plus met en évidence la dualité de la parodie en soulignant qu'elle peut concerner à la fois le fond et la forme d'un texte. Cette distinction est cruciale car une parodie peut se concentrer sur la manière dont une histoire est racontée (la forme), en imitant le style d'écriture, la structure narrative ou les techniques littéraires de l'œuvre originale, ou bien elle peut se concentrer sur le contenu de l'œuvre (le fond), en réinterprétant ou en ridiculisant les thèmes, les personnages ou les événements de manière humoristique ou satirique. Enfin Dupriez souligne que la parodie est souvent motivée par une intention moqueuse ou comique. Cela met en lumière la nature souvent ludique de la parodie, où l'objectif est généralement de divertir le lecteur en se moquant de l'originalité ou en exploitant des clichés de manière humoristique.

L'origine conceptuelle de la parodie remonte aux écrits du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine, notamment dans son ouvrage *La poétique de Dostoïevski* (1929), où il initie l'utilisation du terme, qui depuis, a suscité un intérêt continu dans les cercles de la critique littéraire occidentale. En particulier, Julia Kristeva a largement emboîté le pas à Mikhail Bakhtine dans ses conclusions sur la parodie en tant que mécanisme linguistique, soulignant ainsi la continuité de sa pensée. Le précurseur de la théorie moderne de la parodie dans la critique littéraire peut

être attribué à Mikhail Bakhtine (1895-1975), qui remonte aux origines musicales du terme. Il avance que la parodie émane d'une tradition de récit décadent et était initialement associée au chant, bien que cette connotation ait été négligée dans la tradition biblique. Bakhtine observe également que la parodie consiste à déformer les mots pour leur donner un sens différent. En analysant les œuvres de Dostoïevski et de François Rabelais, Mikhail Bakhtine met en lumière la présence de parodies dans ces textes, caractérisées par la coexistence de deux langues, deux styles, et deux perspectives linguistiques distinctes, où l'une est prédominante et l'autre agit en tant que fond discret mais efficace.

En somme, Mikhail Bakhtine conclut que la parodie représente l'une des méthodes les plus puissantes pour exprimer l'interaction entre les textes au niveau linguistique, soulignant ainsi son importance dans l'analyse littéraire.

Dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman* publié en 1978, il affirme que :

« *La parodie regagne une certaine légitimité, puisque le concept de dialogisme souligne l'inscription des textes dans un contexte social et politique et fait du roman le genre où s'exprime un « déjà dit » qu'il s'agira de contester, transformer, caricaturer, styliser.* » (Bakhtine, 1978 : 87).

Cette vision consiste à révéler l'importance de la parodie dans le roman en lien avec le concept de dialogisme. Selon lui, le dialogisme inscrit les textes littéraires dans un contexte social et politique spécifique, où la parodie devient un moyen de contester, transformer et caricaturer les discours préexistants. Les romans sont des espaces où l'on retrouve un « déjà dit », et la parodie offre une voie pour réagir à ces éléments en proposant de nouvelles interprétations. Elle permet également la stylisation des discours, offrant ainsi une expression artistique pour explorer les dynamiques sociales et politiques de manière créative et réflexive. En somme, la parodie, dans le roman, devient un outil esthétique et critique pour interagir avec le contexte culturel et proposer de nouvelles perspectives.

Bakhtine a distingué dans son livre *La poétique de Dostoïevski* entre le roman monologique qui part d'une vision idéologique monolithique, l'existence d'un seul narrateur, la domination de la narration et la disparition du dialogue, et le recours à un code linguistique unique éloigné de la diversité, le roman polyphonique ou le roman dialogique qui se caractérise par la multiplicité des langues et des styles, et la pluralité des dialogues ainsi qu'une multiplicité de positions idéologiques. C'est grâce à cela que Bakhtine a présenté une théorie critique dans

le roman qui va au-delà de la dualité de la forme et du contenu, en parlant du dialogue dans le texte narratif, qui est réalisé grâce à la multiplicité des voix des personnages, la neutralité de l'écrivain et la pluralité des langues. C'est ce qu'il considérait comme l'un des fondements de la créativité, et cette proposition est considérée comme avancée dans la critique fictive, ainsi que dans la recherche stylistique qui ne s'intéressait pas au dialogue. Le format de l'œuvre littéraire était un concept analogue au système de la langue, incapable d'être dans un verbe interchangeable avec d'autres langues. Concernant la pluralité des langues dans le texte, Bakhtine considérait le roman comme une partie intégrante de la société et de sa culture, qui regorge de discours conscients de la mémoire collective, de sorte que chaque individu doit être conscient de son rôle dans ces discours. Cela indique le dialogue du roman qui est basé sur l'abondance du vocabulaire et la multitude de voix car il considère que le roman est un ensemble de langues, d'archives et de signes. Et le romancier est l'organisateur des interrelations entre les langues expressives et les genres, entre la langue du passé et la langue du présent et de l'avenir.

Pour mener à bien nos propos et illustrer de manière formelle cette notion nous proposons d'analyser l'exemple suivant tiré de *La Dernière Nuit de Rais* de Khadra :

« *Soudain, le Sheikh se réveille et son regard dont sur moi tel un rapace. Pourquoi ne récite-tu pas avec tes camarades ? qu'as-tu fais de ta planchette ? aurais-tu renoncé à ta religion, espèce de chien ? hurle-il en se soulevant dans un geyser d'indignation.* ***À la manière de moise, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissante de toutes ses écailles****, la langue fourchue semblable à une flamme jaillissant des enfers.* » (Khadra, 2015 : 63).

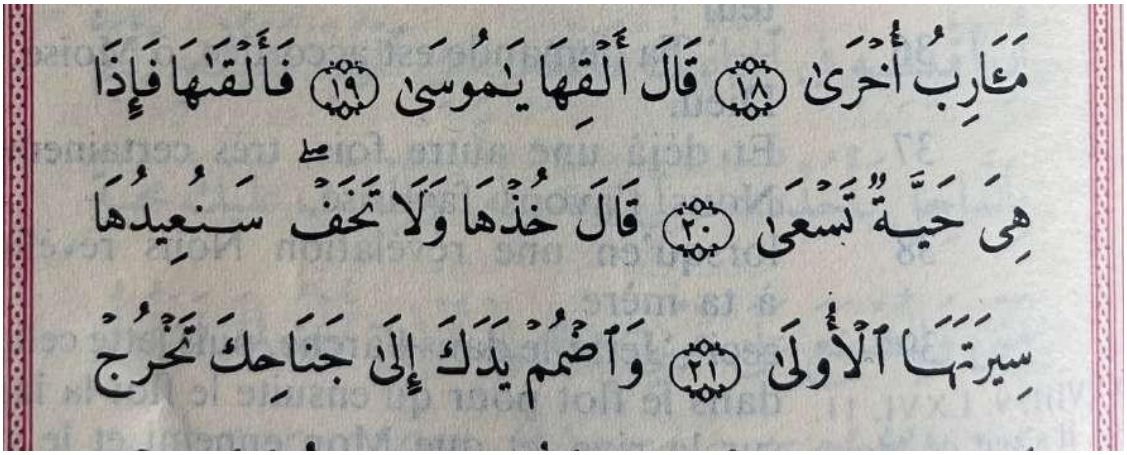
Cet extrait explore les thèmes complexes de la politique et de la religion à travers le personnage principal, le dictateur fictif Kadhafi. Dans cette scène particulière, le personnage du Sheikh, qui semble incarner une figure d'autorité religieuse ou morale, se réveille brusquement et adresse des reproches à Kadhafi.

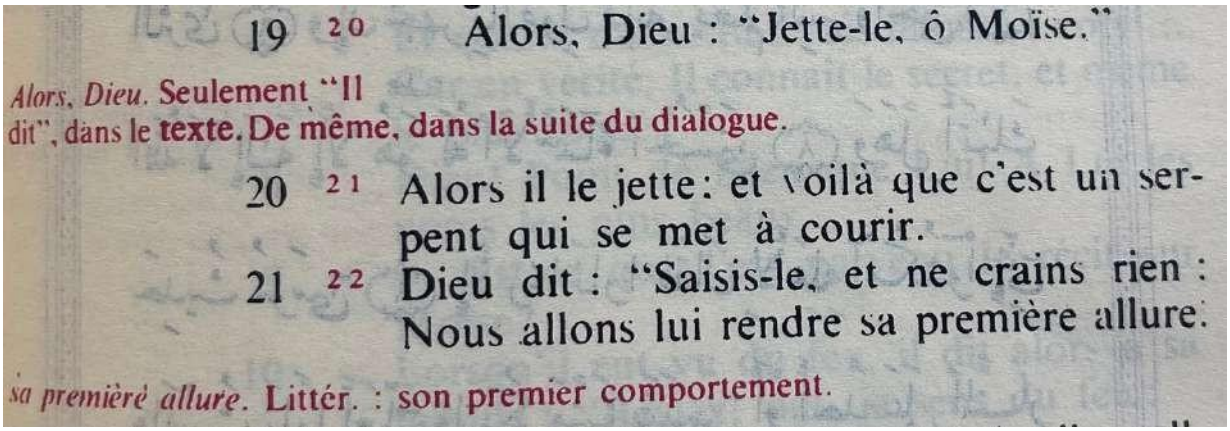
Le ton de la scène est chargé d'intensité, marqué par l'indignation et la colère du Sheikh envers l'autre personnage. Ses propos accusateurs suggèrent que celui-ci aurait abandonné sa pratique religieuse, ce qui est exprimé de manière très péjorative par l'utilisation du terme « *espèce de chien* ». Afin de renforcer l'idée de déshonneur et de trahison.

La référence à Moïse est également frappante dans ce passage. En jetant sa perche au sol, le Sheikh imite un geste biblique associé à Moïse, le prophète biblique qui a conduit les Israélites hors d'Égypte. La transformation de la perche en serpent noir, avec ses écailles frémissantes et sa langue fourchue, évoque une imagerie puissante, presque mythologique. Cette image peut être interprétée comme une manifestation de l'autorité et du pouvoir du Sheikh, qui utilise cette métamorphose pour impressionner et intimider l'autre personnage.

Dans cet extrait, nous trouvons un énoncé marquant se passage par sa valeur parodique. Il s'agit de ; « ***à la manière de moise, il jette sa perche…ses écailles*** ».

Dans cet énoncé Kadhafi compare son Sheikh (enseignant) de l'école coranique au prophète « *moussa* » (moise) et évoque de manière directe un verset coranique de la sourate « ***T'A HA*** » **19** et **20** ; « *alors, dieu jette-le, moise. Alors il le jette : et voilà que c'est un serpent qui se met à courir* » **P.407** (**l*e saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 èmme Edition révisée et complète 1985 U.SA*.)**


مَـَٔارِبُ أُخۡرَىٰ ١٨ قَالَ أَلۡقِهَا يَٰمُوسَىٰ ١٩ فَأَلۡقَىٰهَا فَإِذَا
هِيَ حَيَّةٞ تَسۡعَىٰ ٢٠ قَالَ خُذۡهَا وَلَا تَخَفۡۖ سَنُعِيدُهَا
سِيرَتَهَا ٱلۡأُولَىٰ ٢١ وَٱضۡمُمۡ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخۡرُجۡ



19 20 Alors, Dieu : "Jette-le, ô Moïse."

Alors, Dieu. Seulement "Il dit", dans le texte. De même, dans la suite du dialogue.

20 21 Alors il le jette: et voilà que c'est un serpent qui se met à courir.

21 22 Dieu dit : "Saisis-le, et ne crains rien : Nous allons lui rendre sa première allure.

sa première allure. Littér. : son premier comportement.

Ce rapport analogique entre le personnage du Sheikh dans l'extrait et le prophète Moïse dans le verset coranique de la sourate « *TA'HA* » est significative. En faisant référence à ce verset, Kadhafi établit un parallèle entre son personnage et une figure prophétique majeure de l'Islam, ce qui peut être perçu comme une forme de parodie. En associant le Sheikh à Moïse, qui est souvent représenté dans les traditions religieuses comme ayant des pouvoirs miraculeux, notamment la capacité de transformer une perche en serpent, Kadhafi peut jouer avec les attentes du lecteur et créer une situation comique ou ironique. Cette forme souligne peut-être une prétention exagérée ou une vanité du personnage du Sheikh, en le présentant comme un équivalent contemporain des figures prophétiques anciennes.

Kadhafi semble jouer avec les conventions religieuses et les attentes du lecteur en présentant une scène qui parodie des récits religieux traditionnels. Le personnage du Sheikh, se réveille soudainement et confronte un autre personnage d'une manière exagérée et presque comique. L'utilisation d'expressions telles que « *espèce de chien* » et la comparaison du regard du Sheikh à celui d'un rapace semblent exagérées et caricaturales, ce qui ajoute une touche d'humour à la scène. De plus, la référence à Moïse et à son épisode de la perche transformée en serpent est clairement parodique. En transposant cet événement biblique dans un contexte contemporain et en l'associant à un personnage religieux moins prestigieux tel que le Sheikh, Kadhafi semble suggérer une forme de dérision envers les figures d'autorité religieuse. La transformation de la perche en serpent, avec ses écailles frémissantes et sa langue fourchue, devient presque une caricature grotesque de l'original biblique.

La présentation des éléments religieux est affirmée de manière exagérée et déformée pour créer une atmosphère parodique, tout en soulignant peut-être l'absurdité de certaines croyances et pratiques religieuses. Et L'interaction textuelle entre le discours de Kadhafi et celui

présent dans le livre sacré de la doctrine musulmane offre une dualité formelle au discours, enracinée dans une mémoire collective.

Dans de nombreuses sociétés arabo-musulmanes, le SHEIKH est vénéré comme une figure sacrée, à laquelle il convient d'obéir et de prendre pour modèle. C'est pourquoi, dans ce passage, Kadhafi est comparé à Moïse, mais simultanément, il nous présente un autre point de vue en décrivant le SHEIKH en arrière-plan du prophète Moïse avec une touche ironique sous-jacente. Cette juxtaposition de points de vue permet de mettre en relief un texte « *absent* », tout en renforçant le texte présent, qualifié de « *négatif* », et en rendant le discours plus ouvert afin d'acquérir une valeur dialogique par le biais d'une interaction discursive.

Le rapport idéologique met en lumière le contrôle strict exercé par le personnage du Sheikh, représentant une autorité religieuse, sur la conformité aux normes établies.

La parole du Sheikh s'impose par un discours direct fortement marqué par l'adresse et l'interpellation, ce qui construit une relation immédiatement hiérarchisée entre les interlocuteurs. L'énonciation repose sur une forte implication subjective, visible dans les injonctions et les termes dépréciatifs, qui traduisent une posture de jugement sans distance ni atténuation.

Le récit se déploie dans une temporalité de l'immédiateté, où les actions et les paroles semblent coïncider, renforçant l'effet de scène en train de se faire. Cette impression est accentuée par l'alternance entre narration et discours direct, qui donne au passage une dynamique orale et dramatique.

Le discours est également structuré par des évaluations fortement modalisées, qui imposent une lecture axiologique des faits et construisent une opposition nette entre autorité et dévalorisation de l'autre personnage. Les références religieuses réinvesties ne sont pas citées mais transformées, produisant un décalage interprétatif entre source et réécriture.

L'ensemble est soutenu par une syntaxe segmentée et expressive, fondée sur des ruptures et des expansions descriptives, qui intensifient la charge émotionnelle et la théâtralisation du propos.

La référence à Moïse soulève des questions sur la légitimité et l'autorité des figures

religieuses, ainsi que sur la manipulation des textes religieux à des fins politiques. En résumé, l'extrait explore les thèmes du pouvoir, de l'autorité religieuse et de la manipulation idéologique de manière parodique.

L'une des méthodes garantissant une pluralité de voix est la parodie, concept que Bakhtine considère comme une présence d'un texte antérieur dans un texte ultérieur. Cette présence se manifeste à travers les formules expressives. En utilisant le langage personnifié comme un point de vue productif, mais en l'exposant et en le déconstruisant, l'incompatibilité entre la langue du texte précédent et celle du texte suivant est ce qui caractérise la parodie et en fait sa condition préalable.

À son tour, Julia Kristeva a trouvé dans les thèses de Mikhaïl Bakhtine sur le roman polyphonique un fondement critique solide et un horizon de recherche pour élaborer un projet critique axé sur la recherche des relations entre les textes et leurs interconnexions. Dans son livre *La révolution du langage poétique* publié en 1966, Julia Kristeva a introduit le terme. « *intertextualité* », décrivant les textes comme des voyages et des chevauchements dans un espace où de nombreuses expressions, issues d'autres textes, se croisent pour former un « *panneau mosaïque* » représentant une variété de textes anciens ou contemporains qui participent à la production et à la construction du nouveau texte. Malgré l'importance accordée à Julia Kristeva dans la popularisation du terme « *intertextualité* » et les idées critiques qu'elle a avancées à ce sujet, cela ne diminue pas l'importance des concepts de Mikhaïl Bakhtine et de François Rabelais, qu'ils ont évoqués dans leurs œuvres, tels que « *interaction* », « *polyphonie* », « *dialogue* », « *idéologie »*, et d'autres. Ces concepts fournissent un cadre pour explorer la relation entre l'intertextualité et la parodie.

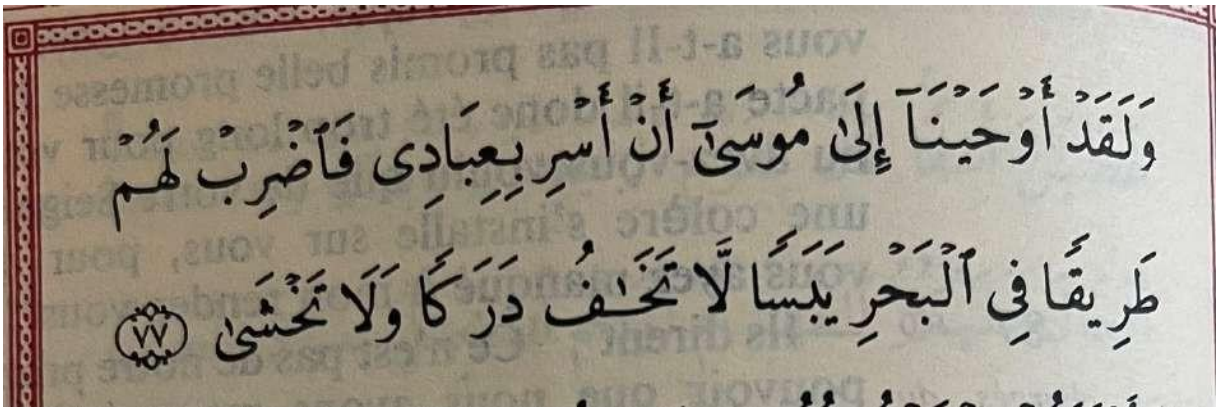
Si l'on considère d'abord que le romancier satirique imite un texte ou un effet artistique, puis le modifie au niveau de la langue, du sujet ou des personnages tout en préservant ses caractéristiques stylistiques générales, on peut percevoir l'intersection de la parodie avec l'intertextualité au niveau de l'imitation du texte absent. Ce dernier est invoqué dans le nouveau texte pour être reformulé et interagit avec lui à travers une relation interpersonnelle, tout en étant sujet à une critique à différents degrés, comme l'a exprimé Julia Kristeva dans « *le principe de transformation* ». Elle le considère comme l'un des outils monétaires efficaces en intertextualité, puisque chaque texte représente une assimilation, une transformation et une négation d'autres textes. Ce processus de transfert et de négation justifie l'affirmation selon laquelle la parodie ouvre des voies de communication à l'intertextualité.

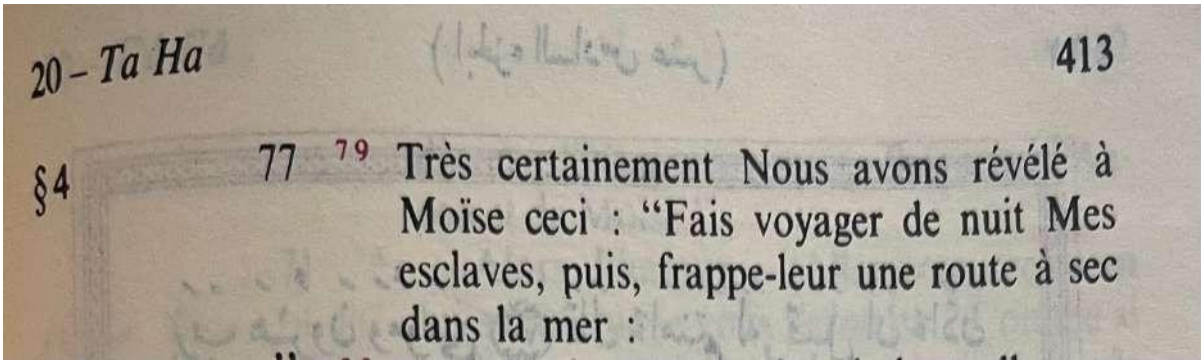
Alors que Mikhail Bakhtine a associé la polyphonie au genre du roman et a abordé la question du discours dans le contexte du texte littéraire en introduisant le concept de multilinguisme, Julia Kristeva a étendu la portée de cette multiplicité en la reliant à tous les textes, sans distinction entre poésie et roman, et en ne posant pas de frontières séparatrices entre eux. Dans son ouvrage *La révolution du langage poétique*, elle affirme que le texte littéraire est un discours qui transperce les sphères de la science, de l'idéologie et de la politique, et qu'il se nourrit de les confronter, de les ouvrir et de les reconstruire en tant que discours aux langues et voix multiples. Selon son analyse, c'est ce discours qui se forme.

Exemple :

« *Dieu veille sur moi. Je ne doute pas une seconde.* ***Dans quelques heures l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise.*** *Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu* » (Khadra, 2015 : 91).

Il s'agit du même cas que l'exemple précédent dont Kadhafi parlait de son Sheikh, mais plus particulièrement dans ce passage il parle de lui-même. Au milieu de cet extrait Kadhafi fait référence à un verset coranique **77** de la sourate « ***T'A HA*** » du saint coran traduit par **M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 èmme Edition révisée et complète 1985 U.SA.** « *Très certainement nous avons révélé à moise ceci : fais voyager de nuit mes esclaves, puis frappe leur une route à sec dans la mer* » (Hamidullah, 1985 : 413).


وَلَقَدْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِى فَٱضْرِبْ لَهُمْ
طَرِيقًا فِى ٱلْبَحْرِ يَبَسًا لَّا تَخَٰفُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ ﴿٧٧﴾


20 – Ta Ha 413

§4 77 79 Très certainement Nous avons révélé à Moïse ceci : "Fais voyager de nuit Mes esclaves, puis, frappe-leur une route à sec dans la mer :

Kadhafi utilise une forme métaphorique religieuse en comparant sa situation à celle de Moïse traversant la mer Rouge. Il exprime une confiance absolue en la protection divine, affirmant que Dieu veille sur lui et qu'il n'a aucun doute à ce sujet. L'image de l'ouverture de l'embargo devant lui est assimilée à celle de la mer s'ouvrant devant Moïse, lui permettant de traverser en toute sécurité. Cette référence au verset coranique renforce l'idée de la protection divine et de la capacité à surmonter les obstacles avec l'aide de Dieu.

L'énoncé est structuré autour d'un marquage énonciatif centré sur la première personne, notamment à travers l'emploi récurrent du pronom « *je* » dans « *Je ne doute pas une seconde* ». Cette configuration inscrit la responsabilité du discours dans la sphère du locuteur et organise l'énoncé selon une prise en charge explicite de la modalité assertive. L'expression de la certitude repose sur la construction « *ne… pas douter* », qui fonctionne comme un marqueur de fermeture modale, excluant toute mise en question de la proposition.

La temporalité est organisée par un ancrage prospectif, notamment dans « dans quelques heures », qui situe l'événement dans un futur proche présenté comme certain. Ce futur est renforcé par l'emploi du présent de projection « s'ouvrira », « traverserai », qui confère à l'action une valeur d'anticipation déjà stabilisée dans le discours.

L'énoncé ne comporte pas de discours rapporté explicite ; la parole est entièrement prise en charge par le locuteur, sans médiation ni reformulation d'un autre discours. Cela produit une homogénéité énonciative, dans laquelle une seule instance discursive est active.

Sur le plan syntaxique, les phrases s'enchaînent selon une structure déclarative simple, avec des propositions indépendantes juxtaposées. Cette organisation contribue à la

progression linéaire du discours, sans insertion de subordination complexe. La comparaison introduite par « *comme la mer devant Moïse* » constitue une structure analogique qui articule le propos à un intertexte religieux, en établissant une mise en relation entre deux scènes de franchissement d'obstacle.

L'ensemble de ces éléments montre une construction discursive fondée sur l'assertion, la projection temporelle et l'analogie intertextuelle, sans recours à des formes de polyphonie explicite.

Cette parodie crée une ironie dramatique, car Kadhafi se compare à un prophète biblique, suggérant qu'il est investi d'un pouvoir divin ou qu'il est destiné à accomplir une mission grandiose. Cependant, cette comparaison est exagérée et satirique, soulignant l'ego démesuré et la vision fantasque de Kadhafi de lui-même en tant que leader.

Le rapport avec le point de vue est intéressant ici. En utilisant une narration à la première personne, Kadhafi donne au lecteur un aperçu de sa propre perception et de sa mentalité, montrant comment il se voit et comment il interprète son propre rôle dans les événements. Son point de vue est celui d'un homme puissant et divinement guidé, ce qui met en lumière son narcissisme et sa tendance à se glorifier. En parodiant un récit religieux, il se positionne comme une figure quasi-messianique, ce qui révèle non seulement son arrogance, mais aussi sa volonté de se présenter comme un leader charismatique et incontournable.

Dans ces remarques, Kadhafi se positionne en parallèle avec Moïse, illustrant ainsi un phénomène d'intertextualité discursive. Dans les deux exemples que nous avons examinés, un seul locuteur est présent mais plusieurs points de vue sont exprimés. Cette dualité de forme confère aux énoncés une dimension dialogique, établissant ainsi une interaction discursive entre les propos de Kadhafi et le discours du texte sacré. En outre, à ce stade, nous pourrions soutenir que l'énoncé subit une forme de dédoublement énonciatif du fait de cette transposition de propos. Le passage comporte ainsi deux sources énonciatives, introduites par une sorte d'hétérogénéité marquée par l'intertextualité, ce qui met en relief le discours de l'autre.

L'intertextualité est intimement liée à la parodie, et cette dernière est considérée comme l'une de ses manifestations les plus marquantes, du fait du recours aux textes antérieurs et de leur soumission à la transformation en tant que principe fondamental. À une époque où Julia Kristeva utilisait des outils critiques, hérités du dialogue, et où son analyse des textes narratifs

du point de vue de Bakhtine était prépondérante, on observe une fidélité à cette approche. L'intertextualité, selon la perception du chercheur de la production textuelle, se manifeste par la manière dont elle est influencée par divers courants critiques et intellectuels, tels que les approches structurelles, déconstructivistes et sémiotiques. Cette dernière se distingue par sa reconnaissance d'un texte apparent, avec sa langue et ses lettres visibles, et d'un texte latent, dissimulé, qu'elle a adopté dans ses analyses.

3. Le concept de l'hybridation :

L'hybridation dans sa définition rhétorique selon Bernard Dupriez dans son dictionnaire Gradus, les procédés littéraires publié en 1984 comme : « *Il s'agit de fabriquer des mots à l'aide d'éléments empruntés à des langues différentes* » (Dupriez, 1984 : 345).

Dans d'autres termes et d'après cette définition, le processus de création de mots à partir d'éléments de langues diverses révèle une volonté d'exploration et d'innovation linguistique. Il implique fréquemment une fusion délibérée de cultures et de références linguistiques, engendrant ainsi une hybridation culturelle et sémantique. Par exemple, dans des contextes de colonisation ou de mondialisation, cette hybridation peut refléter les interactions complexes entre différentes communautés linguistiques.

En outre, cette définition souligne le rôle prépondérant du langage dans la création littéraire. En fusionnant des éléments linguistiques divers, les écrivains peuvent exprimer des subtilités, instaurer des ambiances spécifiques, voire ajouter des strates de sens supplémentaires. Par conséquent, l'hybridation linguistique se positionne comme un outil puissant pour enrichir les potentialités expressives de la langue littéraire.

Par ailleurs, l'hybridation linguistique peut être interprétée comme une manière de résister ou de subvertir les normes linguistiques établies. En défiant les frontières traditionnelles entre les langues, les écrivains remettent en question les hiérarchies linguistiques et les conceptions préconçues de la pureté linguistique. Ce faisant, ils ouvrent la voie à de nouvelles formes d'expression et encouragent la diversité linguistique et culturelle.

On peut en déduire que, la définition de l'hybridation selon Bernard Dupriez met en exergue un processus créatif riche et complexe, où les frontières linguistiques sont intentionnellement transcrites pour enrichir la création littéraire. Cette conception souligne l'importance fondamentale du langage en tant que véhicule de sens et d'expression, tout en mettant en lumière le potentiel subversif de l'hybridation linguistique dans la remise en question des normes établies.

L'hybridation joue un rôle significatif dans la théorie de la créativité de Mikhail Bakhtine, tant dans son application générale que dans le domaine spécifique du roman. Ce concept a permis

de développer un nouveau genre romanesque, le « *roman polyphonique* », qui se distingue du « *roman monologue* ». Cette distinction se manifeste à travers plusieurs aspects clés, notamment les visions narratives, le traitement du temps, des lieux et des personnages. Contrairement au roman monologue qui adopte généralement une seule vision narrative, le roman polyphonique explore et intègre toutes les perspectives narratives disponibles. Cette approche englobe également d'autres éléments de la fiction, dépassant ainsi les limites imposées par une seule perspective. Bien que l'hybridation englobe divers aspects, son élément central réside dans sa dimension linguistique, en particulier dans la polyphonie et la stylisation. Mikhail Bakhtine définit l'hybridation comme un mélange de deux langues sociales, soulignant ainsi son lien intrinsèque avec le langage. Dans sa discussion sur les formes de dialogue présentes dans le roman, Mikhail Bakhtine distingue trois aspects : l'hybridation, le dialogue des langues et le dialogue pur. Toutefois, ces distinctions demeurent parfois subtiles dans la pratique, et il est difficile de les séparer clairement. En fin de compte, l'hybridation semble englober et influencer les autres éléments discutés, illustrant ainsi son rôle central dans la théorie de Mikhail Bakhtine.

Selon lui dans son ouvrage *Esthétique du roman* publié en 1978 considère l'hybridation comme : « *un système de fusion des langages, littérairement organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage* ». (Bakhtine, 1978 : 123). Cette définition offre une perspective fascinante sur l'hybridation linguistique. Bakhtine considère l'hybridation comme un système où les langages se fusionnent de manière littérairement organisée. Cette fusion n'est pas simplement une juxtaposition aléatoire de différents langages, mais plutôt un processus intentionnel et réfléchi. Lorsque Bakhtine évoque « *éclairer un langage à l'aide d'un autre* », il suggère que chaque langue apporte sa propre lumière, sa propre compréhension, à l'autre. Par exemple, en intégrant des éléments d'une langue étrangère dans un texte, un écrivain peut apporter une nouvelle perspective, une richesse de sens ou même des nuances culturelles qui ne sont pas présentes dans la langue d'origine. Cette interaction entre les langages crée une dynamique d'enrichissement mutuel. De plus, Bakhtine parle de « *modeler une image vivante d'un autre langage* ». Cela implique que l'hybridation linguistique va au-delà de la simple utilisation de mots ou de phrases étrangers, mais qu'elle crée une représentation vivante de ces langues. Les langues ne sont pas statiques dans ce processus, mais plutôt animées, vivantes, et elles interagissent de manière organique pour former quelque chose de nouveau et de vibrant.

3.1. Les composants de l’hybridation :

3.1.1. Une pluralité de langues et de voix :

La diversité linguistique et la multiplicité des voix, souvent désignées sous le terme de polyphonie, représentent la pierre angulaire de l'hybridation. Cette perspective trouve son origine dans la vision de Mikhail Bakhtine, qui a d'abord émergé dans le domaine de la linguistique et du langage. L’ouvrage Marxism *and the Philosophy of Language* publié en 1929, illustre de manière tangible cette notion. Bakhtine a cherché à élaborer une nouvelle conception linguistique, en opposition à la philologie idéaliste allemand de Vossler et au constructivisme linguistique de Saussure, entre autres. Son travail explore les discours multiples, les interactions verbales, la théorie de l'énonciation et les questions de composition.

Ces éléments incarnent la conception théorique de Bakhtine concernant l'interaction et l'hybridation entre les diverses composantes du discours. Lorsque nous abordons le concept d'hybridation dans le contexte du roman, nous nous concentrons principalement sur l'ouvrage intitulé « *Discours narratif* ». Dans ce livre, Mikhail Bakhtine a théorisé l'hybridation dans le roman, considérant celui-ci comme une fusion d'éléments divers. Parmi ces éléments, la langue occupe une place prépondérante, distinguant le roman des autres genres littéraires.

Mikhail Bakhtine considère Le roman comme une diversité sociale des langues, et parfois des langues et des voix individuelles, une diversité littéraire organisée. A travers ces mots nous sommes confrontés à une nouvelle vision de l’interaction et de la diversité, tel que la diversité d’un point de vue idéologique, dans différentes théories idéologiques, et comme le roman reflète la diversité sociale réaliste et le conflit entre les différentes classes de la société selon Bakhtine, la diversité dans le roman est une diversité linguistique, mais elle n’est pas séparée de la société.

3.1.2. Un processus de stylisation :

> Gilles Merminod dans son article ; *une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives* publié en 2017 donne une définition de la stylisation en la considérant comme ; « *La stylisation est ainsi le moyen par lequel la parodie est rendue manifeste comme parodie et non plus seulement comme imitation.* » (Merminod, 2017 : 10).

De cette citation, on comprend que l'importance de la stylisation dans la distinction entre une simple imitation et une parodie. La stylisation consiste à exagérer ou à déformer de manière reconnaissable les caractéristiques d'une œuvre originale. Ainsi, elle permet de rendre évidente l'intention humoristique ou critique de la parodie. En accentuant les traits distinctifs de l'œuvre parodiée, la stylisation renforce l'effet comique ou satirique et permet au public de saisir pleinement le caractère intentionnel de la parodie.

Le style est traditionnellement considéré comme l'un des principaux piliers de la recherche rhétorique, bien que cette discipline ait été prédominante dans la pensée critique littéraire pendant un certain temps. L'avènement de la linguistique moderne a joué un rôle crucial en revitalisant cette méthode, lui insufflant une nouvelle vitalité et conduisant ainsi au déclin relatif de la rhétorique classique. Cette évolution a progressivement ouvert la voie à une nouvelle discipline, la stylistique, qui rivalise désormais avec l'ancienne rhétorique pour s'adapter aux exigences contemporaines.

La stylistique, comme les différents courants monétaires modernes, a connu de nombreuses mutations depuis ses débuts. Ces évolutions ont souvent impliqué l'incorporation de concepts critiques, enrichissant ainsi son champ d'étude. On pourrait représenter cette évolution sous la métaphore du soleil dans le ciel, alternant entre l'éclairage et l'occultation, parfois illuminant certains aspects tandis qu'il en laisse d'autres ambiguës.

Cette discipline et son évolution n'étaient pas exemptes de défis, alors que de nombreuses institutions cherchaient à la contenir ou à l'incorporer dans leurs structures éducatives. Malgré ces efforts, la recherche stylistique demeurait souvent confinée à une connaissance superficielle de ses différentes approches, limitée par les programmes prévalents

qui dominaient le domaine. Certaines écoles ont tenté de revendiquer la légitimité et l'autorité dans la transmission de ces connaissances, parfois motivées par des intérêts financiers.

L'un des concepts centraux dans la théorie du croisement chez Bakhtine est celui du « *style* », qui découle de l'hybridation, qu'elle soit intentionnelle ou involontaire. Il distingue entre le croisement intentionnel et le croisement involontaire. L'aspect esthétique et littéraire du style se manifeste notamment lorsque l'hybridation non intentionnelle prend la forme d'un discours ordinaire et familier. Revenant sur la question de la stylistique, Mikhail Bakhtine critique la perception étroite de la stylistique traditionnelle qui se concentre sur des unités stylistiques isolées plutôt que sur la structure stylistique globale du texte. Il propose ainsi une conception alternative du concept de « *style* » ainsi qu'une méthode d'analyse des discours, en particulier des discours narratifs. Selon Bakhtine, la stylistique s'inscrit dans l'hybridation intentionnelle, qui constitue l'une des méthodes de création de l'image du langage dans le roman. Cette hybridation est révélée et exprimée, tout en étant présentée à travers l'autre langue. La distinction entre le croisement et la stylisation s'opère notamment dans la forme de la langue utilisée : l'hybridation se réalise à travers un langage direct (A) et à travers un langage direct (B) dans une déclaration, tandis que la stylisation implique une manipulation de la langue. La stylistique est ainsi considérée comme l'un des éléments fondamentaux de la conception du croisement chez Bakhtine.

Mikhaïl Bakhtine a avancé une nouvelle conceptualisation du style, soutenant que le roman ne se limite pas à un seul style, mais que l'écrivain recourt à différentes méthodes qu'il combine pour créer un style complet. Ceci s'accomplit à travers la stylisation de diverses formes de narration, qu'elles soient orales ou écrites, telles que les lettres ou les notes privées, ainsi que la stylisation de différentes formes littéraires, comme les écrits moraux, philosophiques et rhétoriques. De plus, il met en avant la stylisation stylistique des discours des personnages de fiction, chaque personnage apportant sa propre tonalité stylistique au roman. Cependant, cette diversité stylistique ne crée pas de chaos à l'intérieur du roman, mais plutôt ces différentes unités stylistiques se fusionnent harmonieusement pour former un système littéraire cohérent, subordonné à une unité stylistique supérieure qui en contrôle l'ensemble. Cette vision se reflète également dans l'analyse des styles. Selon la conception bakhtinienne, les composants stylistiques ne se limitent pas à leur fonction habituelle, mais ils évoluent et varient. Par exemple, la répétition, considérée comme un élément stylistique rhétorique, doit être envisagée dans son contexte global, car son impact sémantique change en fonction de la

signification stylistique globale du texte. Étant donné que la stylistique occupe une place prépondérante dans le roman par rapport à d'autres genres littéraires, cela se manifeste dans la déclaration de Mikhail Bakhtine (1978) selon laquelle « *le style du roman est un assemblage de styles* », indiquant que le roman est une fusion de styles différents qui se combinent pour produire un style unique et distinctif.

Il a développé les idées de Charles Bally en explorant les faits stylistiques du point de vue du sentiment et de l'aspect de la pensée. Il a défini le style en modifiant ou en inversant la norme dominante à une époque donnée, et a tenté de se concentrer sur le propriétaire du style dans son impression personnelle et psychologique à travers la stylistique. Ses analyses stylistiques ont donc couvert les aspects psychologiques liés à l'écrivain lui-même, ce qui a ultérieurement conduit à l'émergence d'une approche stylistique spécifique. Il a distingué deux courants opposés au sein de la stylistique contemporaine : d'une part, la stylistique critique influencée par Charles Bally, et d'autre part, la stylistique nouvelle ou moderne qui s'inscrit dans le structuralisme à travers les travaux de Jacobson. Les deux courants considèrent le style comme la forme distincte du texte étudié, mais ils diffèrent quant à leur approche : le premier limite le style au symbole ou au code, tandis que le second le limite aux structures.

En somme, La stylistique a acquis en prestige et en reconnaissance grâce à ces figures, malgré la diversité et la dispersion des opinions quant à sa définition. Bien qu'elle n'ait pas suscité un vif intérêt chez certains, elle a engendré d'innombrables travaux individuels et des recherches ciblées. Elle est demeurée, jusqu'à récemment, un sujet de discussion et d'enrichissement continu, renouvelant ainsi l'intérêt pour son exploration. Parmi les contributeurs occidentaux notables à cette avancée scientifique, on peut citer Graham Hoff, George Munan, et Stephan Ullman etc.

3.2. La problématique de l’analyse dans le concept de l’hybridation :

Mikhail Bakhtine a largement discuté de l'hybridation dans de nombreux ouvrages, mais son exploration était principalement théorique. En conséquence, il est devenu difficile pour les chercheurs et les spécialistes du discours littéraire de saisir pleinement la nature de l'hybridation et de la distinguer des autres concepts suggérés par le chercheur russe, qui peuvent parfois se

chevaucher. Les exemples textuels tirés de récits spécifiques où ce concept est appliqué deviennent alors complexes à comprendre et à interpréter.

L'application pratique, en tant qu'étape essentielle dans tout programme ou concept, remplit deux fonctions fondamentales. Premièrement, elle clarifie le concept et sa mise en œuvre dans les discours, soulignant ainsi que la simple théorisation ne suffit pas à une compréhension approfondie. En effet, la connaissance dérivée de la spéculation demeure souvent « *abstraite* » plutôt que « *concrète* », et l'application pratique est nécessaire pour concrétiser cette connaissance. Deuxièmement, l'analyse textuelle permet de démontrer l'efficacité du concept dans l'approche des textes et des discours. Ces deux fonctions requièrent une analyse approfondie plutôt qu'un simple discours théorique.

On peut conclure que la principale lacune procédurale de la théorie de Bakhtine sur le croisement réside dans sa difficulté à déterminer la nature précise du phénomène. Bakhtine se concentre principalement sur des exemples concrets de romans où le croisement est utilisé, sans offrir une analyse détaillée des mécanismes sous-jacents à ce processus. Cette approche limite la compréhension du croisement en se contentant d'une liste de noms de romans, sans expliquer en détail comment les langues se mêlent au sein d'une seule énonciation.

Bien que Bakhtine ait étudié des romans tels que ceux de Dostoïevski, qui illustrent des croisements importants, la manière dont l'hybridation est générée à partir des textes romanesques reste souvent floue pour le lecteur. Par conséquent, prouver la présence de croisements dans les romans nécessite un effort procédural supplémentaire de la part des critiques contemporains, en particulier lorsqu'ils analysent les nouveaux romans polyphoniques dans lesquels le phénomène de « *métissage* » est présent.

À la lumière de ce qui précède, il est évident que le concept d'hybridation revêt une importance cruciale dans la théorie du roman. Ce concept permet d'explorer les nouveaux romans en révélant le dialogue entre leurs composantes, telles que le temps, le lieu et les visions narratives. En outre, il ouvre de nouvelles possibilités d'analyse pour les critiques littéraires, dépassant les méthodes d'analyse stéréotypées telles que la détermination du personnage central, du temps dominant ou de la vision narrative utilisée par l'auteur. Dans le cas des romans polyphoniques, ce type d'analyse traditionnelle se révèle souvent insuffisant, car la nature de ces narrations est variable et dynamique. Au contraire, les fondements de ces narrations

reposent davantage sur le chevauchement, la stylisation et l'hybridation, nécessitant ainsi une approche analytique plus nuancée et ouverte à la diversité des voix narratives.

Afin de mieux mener ce cadrage théorique nous proposons d'analyser l'ensemble des exemples tiré de notre corpus de recherche dans le but d'illustrer l'importance de l'hybridation et son rôle central dans le processus de la construction de points de vue à travers les voies narratives exprimer par l'ensemble le procédé esthétique. Le chevauchement textuel permet de donner une forme diversifier à travers laquelle la problématique du style devient légiféré et contribue à la naissance le dialogisme et polyphonie.

Voici un ensemble d'exemples tiré de notre corpus ;

- « *yazik moi vrag moi* » (Khadra, 2015 : 48).
- « *Dieu est avec moi !* » (Khadra, 2015 :12).
- « *Venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » (Khadra, 2015 : 18).
- « *À la manière de moise, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissante de toutes ses écailles...* » (Khakdra, 2015 : 63).
- « *Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelque heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu* » (Khadra, 2015 : 91).

Dans les divers exemples issus de notre corpus, plusieurs procédés interviennent pour créer une hybridation discursive caractérisée par une pluralité d'énoncés. Ces derniers revêtent à la fois des formes dialogiques ou polyphoniques, résultant d'une intertextualité, d'une traduction, d'une illusion ou d'une comparaison, entre autres.

Ces scènes, telles que décrites par Kadhafi, illustrent une divergence de discours entre celui de l'ex-président libyen et ceux des autres personnages, incluant des proverbes russes, des versets coraniques, des messages divins et des traductions de proverbes en arabe. Cette dualité énonciative est clairement perceptible à travers ces procédés, formant un dialogue où l'utilisation de dimensions étrangères (altérité) constitue une figure de discours rapporté, permettant ainsi de donner une signification à son discours.

L'hétérogénéité au sein de cet ensemble d'énoncés est explicitement soulignée, comme nous l'avons observé lors des analyses précédentes. Il s'agit en quelque sorte de l'incorporation du discours de l'autre dans celui du locuteur, Kadhafi. La présence de plusieurs discours différents assumés par un même locuteur-énonciateur confère une dimension dialogique à ses propos, dont la forme interactionnelle est implicite. Nous notons également que la distinction entre les différents discours et les instances énonciatives nous a permis de définir deux sources énonciatives.

Ces divers facteurs concourent à rendre le discours hybride grâce à la coexistence de différents discours au sein du corpus, ainsi qu'à l'interaction tangible entre le discours de Kadhafi et celui des autres intervenants.

Plongeons plus en profondeur dans l'analyse de chaque exemple :

« *Yazik moi vrag moi* » : Cette phrase combine des éléments du russe et du français. L'utilisation du mot russe « *yazik* », qui signifie « *dommage* » ou « pitié », juxtaposé avec les mots français « *moi vrag moi* » (traduisible par « *mon ennemi* »), crée un effet de contraste et d'exotisme. Cette hybridation peut suggérer un conflit intérieur ou une dualité identitaire chez le locuteur, ainsi qu'une ambiance multiculturelle ou internationale.

« *Dieu est avec moi !* » : Cette phrase est en français avec une référence religieuse en arabe (« *Dieu* » / « *Allah* »). L'utilisation de cette phrase est une manière de souligner l'universalité de la croyance en un être divin. Cette hybridation linguistique peut également refléter une influence culturelle ou une intention stylistique de la part de l'auteur.

« *Venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » : Cette expression typique (déjà affirmé par Kadhafi dans l'un de ses discours politiques) est utilisée de manière répétitive pour mettre en valeur la progression méticuleuse ou exhaustive de l'action décrite. L'usage de la répétition crée un rythme et une cadence dans la phrase, renforçant ainsi son impact et son intensité.

« *À la manière de Moïse, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissant de toutes ses écailles...* » : Cette phrase mêle des références bibliques avec une description en français. L'hybridation de la langue et des références culturelles crée une image symbolique puissante. Moïse est connu pour avoir

accompli des miracles avec sa perche dans la Bible, et cette référence est utilisée ici pour accentuer l'aspect miraculeux et terrifiant de la transformation de la perche en serpent.

« *Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelque heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant Moïse. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu* » : Cette phrase utilise à nouveau une référence biblique (Moïse), cette fois pour illustrer le sentiment de confiance et de certitude du locuteur quant à sa protection divine. L'hybridation linguistique et culturelle renforce le parallèle entre l'expérience du personnage et le récit biblique, lui conférant une aura de transcendance et de destinée.

Dans ces exemples, le point de vue varie selon le contexte et l'expression utilisée. Dans certains cas, comme « *Dieu est avec moi !* », le point de vue est affirmatif et confiant, reflétant la conviction du locuteur. D'autres exemples, tels que « *Venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* », adoptent un point de vue descriptif et objectif, se concentrant sur l'action elle-même. Des références bibliques, comme dans « *À la manière de Moïse* », insufflent une certaine grandeur au récit, tout en maintenant une certaine distance narrative. Enfin, les phrases comme « Dieu veille sur moi » révèlent un point de vue plus intime et personnel, mettant en lumière les croyances et les émotions du personnage principal. Cette variété de points de vue contribue à enrichir la texture du récit, offrant différents angles d'approche et des perspectives diverses.

L'ensemble des énoncés relève d'une configuration discursive hétérogène fondée sur la coexistence de plusieurs régimes d'énonciation au sein d'une même instance locutive. Le discours oscille entre un régime d'assertion directe à la première personne, marqué par des formulations auto-référentielles « *moi* », « *avec moi* », et des régimes d'énonciation hétérogènes intégrant des emprunts inter-linguistiques, intertextuels et référentiels. Cette superposition produit un effet d'hybridation discursive, où l'unité apparente du locuteur masque une pluralité de sources discursives.

Un premier déplacement s'observe dans les séquences à forte modalité assertive religieuse « *Dieu est avec moi !* », « *Dieu veille sur moi* », où la prise en charge énonciative s'accompagne d'une modalisation de certitude. Le discours se structure ici autour d'une parole auto-légitimante, caractérisée par une fermeture interprétative et une absence de mise à distance du contenu énoncé. Ce régime est renforcé par l'absence de médiation énonciative, qui confère à la parole une valeur d'énonciation immédiate et non relayée.

À l’inverse, les séquences reposant sur des emprunts intertextuels ou culturels introduisent un changement de régime discursif vers une logique d’appropriation et de recontextualisation. L’intégration de références bibliques ou de formules exogènes provoque un déplacement du cadre énonciatif vers un espace de discours composite, où l’énoncé ne se limite plus à une production autonome mais devient un lieu de réagencement de discours antérieurs. Ce glissement constitue un point de rupture dans l’homogénéité énonciative initiale.

Sur le plan temporel et aspectuel, les énoncés alternent entre des formes généralisantes (structure proverbiale, répétition rythmique) et des projections prospectives qui construisent un effet de certitude anticipée. Cette alternance contribue à stabiliser l’énoncé dans une temporalité non strictement narrative mais projective et symbolique.

L’organisation syntaxique, quant à elle, varie entre des structures brèves, souvent nominales ou juxtaposées, et des constructions plus développées intégrant des propositions enchâssées dans des logiques comparatives. Cette variabilité syntaxique accompagne le passage d’un régime discursif à un autre, en renforçant soit l’effet d’énonciation immédiate, soit l’effet de narration symbolique.

Enfin, l’ensemble des exemples met en évidence une tension entre homogénéité énonciative (centrée sur une figure locutive unique) et hétérogénéité discursive (produite par l’intertextualité, la traduction et l’emprunt culturel). C’est précisément cette tension qui définit le fonctionnement hybride du discours, où le changement de régime discursif devient un principe structurant de la production de sens.

En effet. La variété des points de vue dans ces exemples contribue à l'hybridation du texte de plusieurs aspects :

1- ***L’aspect Culturel et Linguistique :*** Les points de vue exprimés dans différentes langues ou à travers des références culturelles diverses reflètent la diversité de l'expérience humaine et des perspectives. Cela crée une hybridation culturelle en intégrant des éléments de différentes cultures dans le récit.
2- ***L’aspect Narratif :*** La combinaison de points de vue objectifs et subjectifs crée une hybridation narrative, en offrant une gamme d'angles d'approche pour raconter l'histoire.

Cela permet au lecteur de percevoir les événements à travers différents filtres et de comprendre les motivations et les émotions des personnages d'une manière plus complète.

3- ***L'aspect Stylistique :*** L'utilisation de différentes formes de point de vue, qu'il s'agisse de narrateurs omniscients ou de narrateurs internes, contribue à la richesse stylistique du texte. Cela peut créer des contrastes intéressants et des nuances dans la manière dont les événements sont présentés et interprétés.

En somme, l'hybridation linguistique dans ces passages enrichit le texte dans sa globalité en lui ajoutant une dimension supplémentaire de complexité, de sens et d'émotion. Elle peut également être utilisée pour transmettre des thèmes ou des idées particulières, tout en reflétant la diversité culturelle et linguistique de l'univers dans lequel évoluent les personnages.

Conclusion :

Dans cette partie, nous avons minutieusement examiné les multiples dimensions de la notion de points de vue et leur processus de construction dans un contexte dialogique et polyphonique. Notre analyse s'est attardée sur les aspects techniques des structures poétiques, en exploitant la flexibilité inhérente aux récits verbaux, étayés par la théorie dialogique de Bakhtine, dans le but de légitimer l'utilisation du terme « point de vue » tout en préservant son essence conceptuelle.

De plus, une attention particulière a été accordée à l'étude des procédés macro-textuels afin d'illustrer de manière détaillée la convergence de l'imaginaire de Khadra avec l'histoire de Kadhafi. Cette convergence a été analysée dans le cadre de la création artistique, démontrant à la fois sa spécificité créative et son impact élargi à travers sa diffusion dans le champ culturel.

Nous avons fait recoure à la traduction des textes authentiques afin de mettre en évidence le rôle central du point de vue dans la création du dialogisme et de la polyphonie grâce à des procédés énonciatifs. La présence de l'auteur et la superposition des voix internes et externes sont des éléments clés dans la promotion de cette diversité. En conclusion, le point de vue émerge comme un pilier fondamental de l'expression littéraire et discursive, offrant une compréhension plus complète et nuancée du texte-discours.

Enfin, la dimension stylistique demeure énigmatique dans cette tentative narrative, tandis que la diversité discursive est modérée par une multitude de traits idéologiques et culturels, parfois empreints d'identité et de contexte politique. L'étude approfondie de ces éléments dépend essentiellement de la question du point de vue et de la façon dont il se déploie pour créer le dialogisme et la polyphonie à travers des scènes métaphoriques et une remarquable convergence des discours.

Partie III : Convergence des Discours et Métaphores : Entre Intentions et Interprétations

Chapitre I : convergences des discours

Introduction :

La langue, a occupé une place prépondérante dans la philosophie ancienne et moderne, parce que la compréhension que possède l'homme sur lui-même, et sur le monde se révèle à travers le langage. L'émergence et l'extension de la linguistique dans la pensée contemporaine ont fait du langage, une symbolique au sein des sciences humaines, plus précisément dans le domaine des sciences du langage et de l'analyse du discours, au point que de nombreuses philosophies contemporaines, considéraient la connaissance et l'étude du langage comme un préalable à la résolution de problèmes fondamentaux de la philosophie. Mais le fait de constater que les approches cognitives et méthodologiques du langage ont varié selon la référence philosophique et épistémologique. La linguistique structurale a pu faire de la langue une matière scientifique distincte en distinguant langue et parole, et d'autres concepts qui ont conduit à l'établissement d'un modèle explicatif qui a distingué l'école structurale, et en même temps lui a posé de nombreux problèmes.

L'un de ces problèmes est le langage, en tant que phénomène lié au sujet relatif par l'acte du locuteur et de l'auditeur, car la parole permet au locuteur de transcender le monde absolu du système des signes avec l'intention de dire quelque chose sur quelque chose. Ainsi, la philosophie du langage considère que la science, qui prend le langage pour sujet n'épuise pas l'intégralité de la question posée étant donné que le langage, est le médiateur majeur entre les individus. Il n'y a pas de relation naturelle présente entre l'homme et le monde, ni entre les individus qu'à travers un système de symboles qui révèle une donnée fondamentale, et profonde de la condition humaine permettant à la pensée d'exister en dehors du circuit biologique. Ce dispositif symbolique et cette pensée représentent la capacité la plus spéciale d'un être humain. En conséquence, la position épistémologique de la linguistique considère que la langue est un système fermé. Les signes sont une unité indépendante d'interrelations interdépendantes, c'est une décision systématique qui est considérée comme arbitraire vis-à-vis de l'expérience linguistique, et le modèle structurel devient exclusif par rapport à la langue elle-même en tant qu'acte de parole et en tant que dicton. En conséquence, il est nécessaire de se référer à une compréhension intégrée du langage par la pensée dans l'unité du langage et de la parole, que Paul Ricœur a tenté d'atteindre en établissant une dichotomie Discours vs

linguistique. Ce fondement philosophique nous permet d'en déduire que la séparation de la parole dans le même périmètre du langage (méthode dialectique) fonctionne pour que le système linguistique se produise comme acte et la structure comme événement, donc cette unité ne devient pas un langage. Cela permet de rencontrer la langue en tant que discours.

Les linguistes sont intéressés à tous les discours, notamment le discours littéraire, dont les approches ont varié, de l'approche contextuelle à l'approche linguistique. Il s'agit d'une approche directe qui génère en nous plus qu'une tendance en s'intéressant à l'étude du discours littéraire. Ces études ont conclu que le discours qui se caractérise par une intensité linguistique et idéologique difficile à limiter à un seul domaine « *l'approche d'une socialité de la texture littéraire et le décryptage idéologique des pratiques discursives* » (Laurence Rosier 2005). Le discours est représenté dans le transfert des connaissances accumulées au récepteur, en particulier ce qui est liée au discours littéraire, ses types, ses origines, son contenu et ses enjeux formels. De manière générale le bénéfice des études axées sur l'analyse d'un discours quelconque est d'amener quelqu'un à avoir le goût de toutes les formes de discours mais cela ne sera pas possible sauf si les outils méthodologiques suffisants sont à sa disposition, fournis par des théories discursives, et notamment des études linguistiques.

Le concept du discours s'est imposé dans les champs littéraires et critiques, et d'autres champs de recherche, ce qui a fortement fleuri avec l'émergence des investigations linguistiques, les recherches méthodologiques et critiques. Cette émergence s'est étendue à d'autres domaines tels que la psychologie, la sociologie et d'autres sciences et savoirs contemporains qui ont fait de l'analyse du discours un pilier essentiel pour comprendre, analyser et discuter les textes, les enjeux et les idées présentés, selon les impératifs des limites et des mécanismes de réception, l'interprétation, la déconstruction et la synthèse, ainsi que les perspectives de dialogue et de communication.

1. Définition idiomatique du discours :

Le discours est un langage à travers lequel s'effectue la communication avec l'autre. Il se présente généralement sous la forme de mots, d'un signe, d'un geste, d'un mouvement ou d'un son destinateur. La visée ultime de ce langage tend à informer le destinataire de quelque chose, d'un événement ou d'une nouvelle, ainsi que de le convaincre d'un certain point de vue. En ce sens, le concept de message en sciences de la communication est une notion qui pose

également un problème car elle est utilisée dans un double sens, exprimant parfois le contenu
Le processus de communication, en revanche ce processus est complet.

Le terme discours est donc une unité de communication (processus de communication) résultant d'une adresse spécifique et dirigée vers une adresse spécifique dans un lieu et un contexte spécifique. Le contexte dans ce concept est la caractéristique la plus importante de cette communication. Le terme contexte est l'un des termes les plus fréquemment utilisés, car chacun le définit de son point de vue. Interne concerne les relations structurelles et sémantiques, et certaines d'entre elles sont externes. Elle est liée aux circonstances dans lesquelles la conversation a été menée, et certaines d'entre elles sont générales et relèvent du concept de contexte culturel, de contexte émotionnel et de contexte social.

Le contexte apparaît comme un élément à travers lequel tous les éléments du processus de communication interagissent, de l'expéditeur au destinataire et au message et un moyen.

Ainsi, le discours se préoccupe d'étudier la dimension sociale du langage et ne se contente pas d'étudier l'aspect structurel interne Et la structure et la sémantique du langage (comme en linguistique).

Le discours est un processus social de fabrication et de reproduction du sens, il est plus proche de la parole au sens trouvé par « De Saussure », la langue telle qu'elle est réellement utilisée par les locuteurs, loin du sens de la langue en termes de système statique de signes, ou comme une structure s enfermée dans un espace neutre.

2. Le concept du discours :

Le concept épistémologique et philosophique du discours a été associé aux écrits de Michel Foucault (1969), dont les recherches sur le discours sont d'une grande importance dans les études culturelles afin de toucher à ce qui est social et extralinguistique. Le concept du discours n'est pas limité à une définition précise mais, la théorie du discours est difficile à comprendre, car elle raite de nombreux sujets différents tel que l'Histoire, la littérature féministe, la langue et le savoir etc. Sara Mills (1997) ne considère pas les œuvres de Foucault comme un ordre intellectuel ou une théorie générale, car elles représentent une variation

énorme des sujets, et il est difficile de le décrire à l'historien, au philosophe ou au psychologue et le critique.

Michel Foucault dans son ouvrage *L'archéologie du savoir* définit le discours comme :

« *L'ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation », Selon lui discours renvoie à un « appareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations)* ». (Foucault, 1969 : 141).

D'après cette citation nous pourrons en déduire trois différentes parties sémantiques ; la première concerne le sens, chaque élément ayant un sens est considéré comme discours qu'il soit oral ou écrit. La deuxième se repose sur la particularité du discours qui est évident à travers sa forme et que chaque discours comporte des structures spécifiques qui le distinguent des autres.

Pour illustrer cette induction nous citons le cas du proverbe russe : « *Yazik moï vrag moï* » (Khadra, 2015 : 48) dans notre corpus sémiotique de recherche *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, ainsi que le cas du discours coranique que nous allons aborder dans la suite de notre recherche. La troisième partie implique l'ensemble de textes régulant les comportements, les relations sociales et les connaissances à titre d'exemple la célèbre phrase de Kadhafi ;

« *Venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » (Khadra, 2015 : 18).

1- Le cas « Yazik moï vrag moï » :

Voici l'énoncé en l'italique dans l'exemple tiré de notre corpus :

> *-Je suis à deux doigts de bondir sur le chef de la Garde populaire et de lui marcher dessus jusqu'à ce que son corps se confonde avec le parterre. Mais je suis fatigué.*
> *-Mansour, lui fais-je, lorsqu'on n'a rien à rien à dire, on se tait.*
> *- Le général est dépassé…*
> *- Mansour, lui répété-je d'une voix caverneuse qui trahit la fureur en train de sourdre en moi,* ***Yazik moï vrag moï*** *avertit le proverbe russe. Ne me force pas à t'arracher la tienne avec une tenaille.* (Khadra, 2015 : 48).

Dans ce fragment on assiste à deux discours différents, l'un celui de l'auteur et l'autre un proverbe russe qui veut dire « ma langue est mon ennemie
». Il s'agit dans cet énoncé d'un dédoublement énonciatif marqué par l'italique pour mettre en exergue le discours d'autrui.

Cette rencontre entre deux discours différents donne une dimension dialogique à l'énoncé ; un dialogue entre les discours marqués par une intertextualité discursive explicite ; il s'agit dans ce cas de figure d'un dialogisme inter discursif, le locuteur a fait recours à une altérité discursive pour donner une signifiance à son discours. L'altérité est de sa part une figure du discours rapporté, marquée dans ce cas par l'italique.

Dans le cas de notre exemple, le proverbe russe a une dimension sémantique dans le discours et le locuteur s'en sert pour exprimer un avertissement ou une mise en garde.

2- Le cas « venelle par venelle bâtisse par bâtisse » P.18

« *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 là-bas, pareil à une pandémie foudroyante, possédant les âmes comme un démon. J'aurais dû l'anéantir dès le premier jour, traquer les insurgés* ***venelle par venelle, bâtisse par bâtisse****, dépiauter les brebis galeuses en place publique pour que chaque malintentionné recouvre ses esprits et s'abstienne de subir le même sort* » (Khadra, 2015 : 18).

Le 22 février 2011, Mouammar Kadhafi a prononcé un discours promettant à ses adversaires qu'il va les poursuivrait, il s'agit d'une répétition d'auto-tonalité.
En prononçant cette fameuse phrase dans son discours, Kadhafi a fait polémique autour de lui dans la sphère politique du monde entiers de manière général et celle du monde arabe de manière particulière.

Dans ce passage nous trouvons une phrase symbolique « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » qui est un extrait de l'un des discours les plus connu de Kadhafi, il insiste sur le

fait de traquer tous les insurgés dans son pays. C'est une expression qui parait aussi claire sur un plan sémantique expressif que sur le plan d'une connotation profonde dans la mesure où il vise de menacer le peuple et de s'imposer en tant que président dictateur. Mais aussi pour suffire sa conscience et libère sa colère contre son peuple.

Dans le roman Yasmina Khadra utilise cette expression en s'adressant à Mostefa un de ses protagonistes en parlant des rebelles libyens. Ou il fait illusion à travers cette expression que la vengeance est un plat qui se mange froid et qu'au final c'est lui le gagnant et il va punir ses antagonistes et ses rebelles par la suite.

Dans cet extrait, la modalisation est d'abord entièrement absorbée dans une écriture de la saturation affective. Dès l'ouverture « *Benghazi ! rien qu'à ce nom, j'ai envie de vomir* » le discours ne passe pas par une description neutre mais par une réaction immédiate et corporelle, où le jugement se confond avec une sensation physique. La violence n'est pas commentée, elle est incarnée dans le langage même, ce qui fait du locuteur un sujet débordé par son propre affect. Cette logique se poursuit sans rupture avec des expressions comme « *ville maudite* » ou « *pandémie foudroyante* », où la qualification axiologique et la comparaison biologique produisent une même dynamique : celle d'une déshumanisation du lieu et des insurgés, intégrés à un champ lexical de la contamination et de l'anéantissement.

Dans le même mouvement discursif, la légitimation de la violence ne se présente jamais comme un raisonnement explicite, mais comme une évidence construite dans le déroulement des phrases. Le passage du constat « *tout est parti là-bas* » à l'action projetée « *j'aurais dû l'anéantir* » se fait sans rupture argumentative, comme si la conclusion s'imposait d'elle-même. Le langage construit ainsi une naturalisation de la répression, où la traque et la destruction apparaissent comme des gestes nécessaires. L'expression « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » joue ici un rôle central : elle installe une logique de quadrillage total du territoire, où chaque espace devient potentiellement suspect. La légitimation ne passe donc pas par un discours de justification explicite, mais par une organisation spatiale du réel qui rend la violence « *logiquement* » inévitable.

Dans cette continuité, les formes injonctives ne prennent pas la forme d'ordres directs adressés à un interlocuteur, mais d'une auto-programmation de la violence. Les verbes à l'infinitif « *traquer* », « *dépiauter* », « *anéantir* » s'enchaînent comme une suite d'actions

impératives intégrées au discours narratif. Il ne s'agit plus d'ordonner à quelqu'un de faire, mais de mettre en scène un pouvoir qui se donne lui-même ses propres consignes, dans une logique de performativité absolue. Même la phrase finale sur « chaque malintentionné » relève d'une injonction implicite à la discipline collective, où la punition est présentée comme exemplaire et dissuasive.

Par ailleurs, le texte fonctionne sur un système de reprises et d'intensification interne. La formule « *venelle par venelle, bâtisse par bâtisse* » constitue une reprise rythmique qui produit un effet d'exhaustivité : elle ne décrit pas seulement une action, elle épouse le mouvement de la traque elle-même, en fragmentant l'espace. Cette logique de reprise est prolongée par des séries verbales qui montent en intensité « *traquer* », « *dépiauter* », « *anéantir* », créant une gradation violente continue plutôt qu'une structure listée. Le discours avance donc par amplification progressive, sans séparation nette entre les procédés.

Enfin, le dépassement énonciatif se joue dans la fusion de deux voix : celle du discours politique originel attribué à Kadhafi et celle de sa réécriture littéraire. L'italique signale cette altérité, mais elle est immédiatement absorbée dans le flux narratif. On n'a pas une citation isolée, mais une réactivation intégrée du discours de pouvoir dans une fiction qui le réinterprète et l'intensifie. Cette polyphonie n'est donc pas juxtaposée : elle est fondue dans un même mouvement énonciatif, où la frontière entre discours réel et discours romanesque devient progressivement indistincte.

Ce passage démontre l'importance de la répétition en tant que moyen d'expression pour clarifier les mystères du texte, révélant la culture de l'énonciateur et son état psychologique, et la répétition dans ses méthodes a révélé ce qui se tenait derrière le discours, et ce qui était dans la personne, de sorte que la répétition est le reflet des positions intellectuelles et idéologique claires en faisant illusion à ce qui s'est passé en Algérie pendant la décennie noir quand les forces de l'état partaient chercher les rebelles au seins de leurs quartiers et leurs maisons.

Cet extrait illustre deux discours différents celui de Kadhafi (le locuteur), l'or de son discours ainsi que celui de Yasmina Khadra. Cette expression provient un dédoublement énonciatif dans la mesure où il Ya une dimension dialogique déjà accentué par une forme typographique qui est l'italique. Cette dimension dialogique est mise en avant par le procédé

de la répétition.

Le locuteur fait recours aune altérité discursive afin de rendre son discours plus crédible et rendre son personnage vivant. Mais d'un autre coté c'est une insistance pour se montrer grand et invincible.

La question de la répétition dans le discours se penche vers plusieurs buts à titre d'exemple on peut l'utiliser afin de confirmer un propos et le laisser au cœur des lecteurs, aussi la répétition peut exprimer une clarification, une promesse, une menace, ou un rappel. D'autant plus un énonciateur ou même un écrivain est représentant de sa communauté.

La répétition consiste à prouver par récurrence et jouer un rôle fixe de redressement au niveau écrit ou oral afin d'acquérir une efficacité poétique et sémantique.

D'autre part le concept de la répétition est considéré comme un des outils de l'organisation textuelle qui permet de donner au texte ou discours une sorte de structure car elle renvoi à « *l'autre du même* » (Genette 1999 : 101) pour présence d'une dimension d'altérité de l'autre.

Nous insistant que chez Mikhail Bakhtine la définition du discours se délimite à une optique communicative que nous aborderont d'un manière plus détaillée dans l'avancement de notre réflexion qui repose sur l'interaction et l'échange ; « *le discours nait dans le dialogue, comme sa réplique vive, il est formé d'une interaction dialogique avec le mot « étranger » à l'intérieur de son objet ; le discours conçoit son objet d'une manière dialogique, ce qui signifie que l'orientation dialogique du discours est un phénomène propre à tout discours.* » (Bakhtine, 1982 : 130- 134).

Le discours est la langue utilisée (ou l'utilisation de la langue), et non la langue en tant que système abstrait, Mais il existe différentes sortes de connotations pour ce terme dans le domaine de la linguistique. Commentant l'utilisation des termes texte et discours, Michael Stubbs évoque dans son livre *Discourse et Aanalysis* publié en 1983, que la définition du discours est souvent ambiguë et confuse, Car le discours suggère souvent qu'il est plus long et il peut inclure ou n'inclut pas d'interaction.

Ainsi, certains linguistes considèrent que le discours qui est prononcé représente l'ensemble du discours, au sens d'un échange verbal d'idées, tandis que d'autres considèrent qu'un seul énoncé est un discours qu'il soit long ou court.

Quant à Gerald Prince, évoque dans son livre *The Dictionary of Narrative Science* publié en 1988 que le discours a deux sens distincts dans le cadre de la théorie narrative : le premier est le niveau expressif du roman, et non le niveau du contenu, c'est-à-dire le processus de narration, et non son sujet, et le second inclut la distinction entre discours et histoire (histoire) et Benveniste utilise le discours et l'histoire dans son livre car le discours, selon les propos de Stubbs, suggère une relation entre un état ou un événement et la situation dans laquelle il implique linguistiquement cet état ou cet événement. C'est-à-dire nous s'appuyant sur la distinction entre l'information et le reportage, ou entre un événement et son reportage, qui est similaire à la différence entre énonciation et énoncé.

Quant à Foucault, considère que le discours représente un grand groupe de dictons ou de phrases dans *L'archéologie de la connaissance* paru en 1972 et entend par là des espaces linguistiques régis par des règles, et ce sont des règles soumises à ce que Foucault appelle des « *possibilités stratégiques* », comme il a affirmé qu'à un certain moment de l'histoire de France, par exemple, il y aura un certain discours (c'est-à-dire la langue) spécifique (pour la médecine. Ici, il entend un ensemble de règles, de normes et de systèmes (systèmes de médiation) qui régissent la méthode pour parler de la maladie et du traitement, quand ? et où ? et par qui ? Mais le problème, toujours présent, est de savoir comment fixer les limites d'un discours particulier.

Un aspect du problème est dû à l'utilisation de l'expression, la Formation discursive d'une manière qui suggère qu'elle peut signifier approximativement ce que signifie « *discours* » ; Car le mot discursif utilise un adjectif de discours, pas dans son sens familier, c'est-à-dire comme adjectif de « *faire demi-tour* ». Cela a amené un autre critique, Jone Frow dans son livre *Marxism and Literary History* (1968) à suggérer d'utiliser une expression alternative pour cela, qui est l'univers du discours. Car pour lui le discours présente des modèles parmi les types religieux, scientifiques, pragmatiques, techniques, quotidiens, littéraires, juridiques, philosophiques, magiques, etc.

Il différencie tout cela et les genres de discours qu'il définit car il s'agit des groupes de caractéristiques formelles, contextuelles et objectives, et des modalités de parole dans une situation.

Michel Foucault soutient l'idée que toute société a ses moyens de contrôler les types de discours qu'elle contient, d'en sélectionner certains, de les organiser et de les redistribuer, et que le but de ce contrôle est d'éviter les dangers et les pouvoirs. Ces moyens contrôlent ce que Foucault appelle les pratiques discursives, les stratégies discursives et les objets discursifs, de sorte que les régularités discursives du discours deviennent claires dans chaque cas.

Si nous regardons le petit lexique joint au livre de Mikhail Bakhtine *L'imagination dialogique* (1981), nous constatons que le mot discours utilise une traduction du mot russe « *Slovo* », qui peut signifier un mot, ou une façon d'utiliser des mots qui suggère un degré d'autorité, Le sens ici n'est pas loin des sens de Foucault, le discours autoritaire est le langage qui a des avantages qui nous viennent du dehors, et nous en sépare, et il est interdit, et ne permet pas le contexte de son cadre à toucher. Quant au discours intérieurement persuasif, c'est le discours qui utilise nos mots et il ne se présente pas à l'image de « *l'autre* », c'est-à-dire comme un représentatif d'une puissance étrangère, elle est étrangère à nous, tandis que le discours anobli est celui qui s'est donné un caractère « *littéraire* » et est devenu sublime et inaccessible à tous.

Plusieurs extraits de ses écrits indiquent les différences entre les différentes significations du mot qu'il a (ou son équivalent en russe) y compris « discours », c'est-à-dire la langue dans son ensemble vivant incarné, et le discours, représente une la langue comme un total incarné phénomène , et « *discours* » « *Vyskazyvanie* » (en russe) Bakhtine insiste sur le fait qu'il signifie la langue vivante incarnée de la complétude dans son livre sur Dostoïevski (1984 :181), et nie que ce soit la langue en tant que sujet d'étude par les linguistes, qu'ils connaissent par Une abstraction nécessaire et légitime de tous les aspects de la vie pratique de la parole.

Ce qui est clair, comme le révèle Hawthorne (1994), c'est que l'idéologie, avec ses diverses définitions, est l'un des « *proches voisins* » du discours selon le concept de Foucault et Bakhtine. Todorov n'a pas oublié d'inventer deux nouveaux termes ainsi pour rattraper la famille du discours, à savoir le discours monovalent et le discours polyvalent. C'est d'un point de vue purement linguistique. Quant au discours dans sa définition idiomatique, telle qu'énoncée dans les livres critiques. Il a été attiré par des directions multiples, dont certaines tombaient dans des écueils qui conduisaient à une confusion entre le concept de discours comme un terme critique, et un discours avec le concept de de Saussure. Quant au texte, c'est une unité de discours complexe, car il n'est pas seulement compris à partir de l'écriture, mais le processus de production du discours dans une œuvre spécifique est compris à partir de celle-ci.

Il existe une relation très forte entre le discours et le texte, Le discours est un ensemble de textes ayant des relations communes, c'est-à-dire une séquence cohérente d'images d'usage textuel auxquelles on peut se référer ultérieurement. Phrase des événements Discours avec des relations communes dans un groupe linguistique ou une société ou un ensemble de préoccupations cognitives qui s'exprimaient dans un certain cadre.

3. Discours et courant français :

Les premières tentatives qui visaient à définir le terme discours, et à en donner un concept précis, ont commencé dans le cadre des efforts faits par le savant français de la linguistique générale (F. De Saussure) au cours de la période (1906-1911) qui a fondé sa réflexion sur le célèbre dicton (langage - parole), pour être à la base de l'émergence de deux sciences différentes dans Orientation, convergente en origine.

Pour Saussure le concept de langage est le fondement de la « linguistique » qui repose sur l'étude de la langue, des systèmes et structure du langage interne (structurelle, grammaticale, morphologique, sémantique, lexicale...). Partir de la pensée structurale, basée sur l'analyse de la structure et de ses contextes internes uniquement, sans prêter attention aux contextes externes, fait de la langue un sujet à part entière de la linguistique et la prend comme critère pour tous les phénomènes linguistiques. Quant au discours, selon de Saussure, il diffère du langage, il est égal à la parole.

Son utilisation, c'est la langue attribuée au moi parlant et étudier la langue en l'utilisant Ce sens pose de nombreux problèmes méthodologiques et épistémologiques qui ont conduit à la complexité de son concept, et aux différentes formes de son étude et de son analyse.

Émile Benveniste considère la prononciation comme un acte de production par lequel il se réfère aux conditions de production du discours, qui varient selon le type de locuteur, chacun est adressé à une méthode d'interprétation spécifique selon chaque type de discours.

Le destinateur a l'intention d'influencer l'autre, et cette influence ne se réalise que par le biais de la langue. Cela signifie que le discours acquiert les attributs de communication et d'influence. Nous ajoutons aussi que la source du discours est l'entité dont le but est de comprendre et d'influencer à travers un produit exprimé. En revanche le locuteur, et le destinataire doit impérativement représenter et comprendre le message contenu dans le discours afin que la communication soit établie.

En s'intéressant à la langue, non pas comme structure mais plutôt entant que « *parole* ». Benveniste a donné une nouvelle vision à la linguistique moderne. Il a défini dans *Problèmes de linguistique générale* publié en 1963 le concept de l'énonciation comme le suivant : « *l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* ». Dans son article *l'appareil formel de l'énonciation*, Benveniste montre qu'à partir du moment où il y a une actualisation de la langue par un locuteur ou un énonciateur la langue devient parole. Il va au-delà de la langue et sa structure, à sa fonction dans le discours car ce dernier est considéré comme lieu de la production de la langue : « *Le discours dira-t-on, qui est le produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est pas seulement « la parole » il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qu'est notre objet.* » (Benveniste, 1963 : 80).

Pour lui l'énoncé n'est qu'un simple produit de l'acte de l'énonciation alors que l'énonciation est l'actualisation du code « langue » par l'individu « *[...] l'énonciation est la réalisation vocale de la langue* » dans des contextes précis.

L'énoncé est le résultat de l'énonciation, pour Aya Ono l'énoncé devient discours une fois qu'il est contextualisé. Dans son ouvrage *La notion d'énonciation chez Benveniste* (2007), elle a défini l'énonciation comme :« *[…] un acte opérationnel qui convertit la langue en discours* » ; tout énoncé proféré par le sujet parlant et vocalisé devient énonciation ou discours. Donc le discours est la « *sémantisation de la langue en discours* ». C'est dans et par le discours que langue a un sens et un contexte.

Selon Aya Ono l'énonciation est très proche de la notion de « *l'instance du discours* » ce sont deux notions qui vont ensemble. L'instance de discours a été évoqué dans l'article *langage et l'expérience humaine dans* lequel Benveniste parle du locuteur, du langage ainsi que de la subjectivité dans le langage comme lieu où toutes les formes discursives apparaissent.

Quant à Jean Dubois, chez lui le concept de discours se varie, d'un point de vue linguistique il pourrait être comme dans la perspective saussurienne un concept qui est venu pour distinguer le langage de la parole, cette dernière représente un produit individuel qui provient de la conscience et se caractérise par le libre choix mais aussi un comportement verbal.

D'autre part Dubois définit le discours comme ;

Le discours s'implique dans le style ou la manière de parler du locuteur, c'est ce qu'on pourrait trouver dans les recherches scientifiques. Si un étudiant en psychologie veut connaître une personnalité, il doit partir des aspects verbaux et stylistiques qui la composent, comme s'il regardait la nature de la phrase, qu'elle soit courte ou longue, ou qu'il ait beaucoup de synonymes verbaux opposés ou communs, ou il préfère la longue phrase complexe écrite ou prononcée.

La parole est donc une caractéristique individuelle qui se distingue par la conscience, le choix, la volonté et la liberté, car sur la base de ces normes linguistiques, chaque individu a créé tout ce qu'il veut et forme sa personnalité verbale, littéraire et stylistique en la façon dont il se sent alaise car l'une des qualités de la parole est la liberté dans créativité.

Exemples :

3- *« Je suis celui par qui le salut arrive ».* (Khadra, 2015 : 12).

4- *« Le seigneur ma élevé par-dessus les étendards et les hymnes pour que le monde entier me voie et m entend* ». (Khadra, 2015 : 12).

5- *« Je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune* ». (Khadra, 2015 : 13).

6- *« Je ferai de leur chair le tapis rouge sur lequel vous marcherez droit sur votre trône ».* (Khadra, 2015 : 70).

7- *« Qui ne m'écoute pas est sourd, qui doute de moi est damné. Ma colère est une thérapie pour celui qui la subit, mon silence est une ascèse pour celui qui le médite ».* (Khadra, 2015 : 81).

8- *« Je suis un être d'exception, la providence incarnée que les dieux envient et qui a su faire de sa cause religion* ». (Khadra, 2015 : 82).

9- *« Je le hais.*

Il m'a blessé.

Il ne mérite pas de marcher sur mes pas. Mon ombre ne serait pour lui qu'une insondable vallée ». (Khadra, 2015 : 25).

Cette série d'exemples représente une seule voie celle de Kadhafi, il s'agit d'un discours qui se caractérise par un langage métaphorique parfois il reflète l'appartenance sociale et culturelle ainsi que la conviction religieuse De Kadhafi. On peut dire qu'il s'agit d'un discours très dogmatique d'un tyran arabe dictateur.

Kadhafi démontre à travers l'ensemble des exemples parodiques un homme fort avec une personnalité spéciale et un discours spécial et rigoureux. Les mots et les expressions utilisés dans les interventions de Kadhafi à travers cette tentative narrative ne font preuve d'un mégalomane. Son discours en tant qu'homme très orgueilleux et parfois insultant sans aucune limite font de lui un être supérieur au peuple.

On peut en déduire que son discours dépend d'un processus mental qui lié à l'activité de l'esprit et de sa réserve cognitive de significations, de perceptions et de croyances.

La place qu'occupe ce discours égocentrique est très remarquable, Kadhafi démontre à travers ses mots la force de sa parole ainsi que son image de Dieu auquel tout le monde obéit.
Kadhafi crée les signifiants via son discours comme un facteur important dans le processus de communication afin de confronter la réalité des problèmes ainsi que représentés la nature de son comportement de l'interaction avec l'autre par rapport à sa situation, son peuple, ses attitudes et émotions mais aussi son ego.

La question de l'ego a occupé la pensée sociologique américaine depuis les pragmatistes et les analyses sociologiques de George Herbert Mead, il est considéré comme une pierre angulaire pour les sociologues interactifs dans la construction de leur théorie.

Selon George Yule, sur un très grand nombre de réunions sociales différentes ou le discours du professeur à ses étudiants en classe est une forme d'interaction, le médecin parle avec son patient à la clinique. L'Avar impliqué dans des poursuites judiciaires, la participation à une réunion du comité, l'achat de timbres au bureau de poste et les nombreuses expériences de personnes dans lesquelles un échange personnel de conversation a lieu, est une sorte d'interaction. Dans la mesure où l'on peut imaginer que tout événement communicatif,

linguistique ou non linguistique entre deux ou plusieurs personnes est une interaction symbolique s'il s'inscrit dans une interaction sociale.

De cette façon l'interaction verbale est l'unité qui définit les relations d'imbrication entre les personnes qui parlent, cela nécessite une rencontre entre deux ou plusieurs personnes où toutes les formes d'interactions sont échangées.

L'interaction non verbale se concentre sur un groupe de comportements résultant de l'activité humaine et représenté dans tous les mouvements émis par le locuteur, tels que le mouvement des mains, le mouvement des bras, la façon de regarder et la nature du rire ainsi que tout ce qui appartient au corps en termes de vêtements et d'autres caractéristiques comme les signes sociaux coutumiers et non coutumiers, la décoration, la mode, les images, les dessins.

Parmi les pionniers les plus marquants de l'interaction symbolique E. Goffman, il traitait l'étude des conversations quotidiennes soumises au respect mutuel entre les interlocuteurs, tout en maintenant le bon déroulement de la conversation. Là où il définit l'interaction comme une interaction face à face. L'influence mutuelle que les participants exercent sur leurs propres actions lorsqu'ils se rencontrent directement physiquement et par une interaction.

E. Goffman part de deux principes sur lesquels reposent les différentes positions et situations dans lesquelles se déroulent les pourparlers ; tout individu dans la société a le droit d'exiger que d'autres, d'un point de vue moral, soient traités d'une manière proportionnée à sa position, et cela conformément au principe de participation dont parlait Harris à longueur qui contrôle la Chaque échange de mots est réussi. C'est à partir de ce principe que la société demande à l'individu d'assumer la position qu'il réclamait. En conséquence, la connaissance sociale est la règle la plus importante à laquelle il est soumis l'échange confirmatifs et correctifs tout en renvoyant au premier sur les syllabes d'ouverture et de fin de la conversation.

Pour Saussure, la langue correspond au « *langage* », qui est un produit social et des humiliations urgentes et nécessaires que le groupe adopte pour le dialogue, la communication et l'échange afin de former la propriété linguistique des individus.

L'analyse linguistique du discours se focalise dans la distinction langage et parole, car cette prémisse fixe des limites afin d'étudier ce qui est linguistique et ce qui ne l'est pas. Parce que la linguistique cherche à traiter les archives de la société, et à examiner son cheminement pour déterminer les règles et les lois du discours, en le décrivant comme une description raisonnable et observable et en réfléchissant sur une série de phrases successives.

Cependant pour Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau le terme discours a été fondé sur la relation avec le récit ;

« *Le discours et le récit ne s'opposent pas seulement par la présence et l'absence d'embrayeurs mais aussi par la modalisation, la manière dont le sujet prend en charge son énoncé : le je présent dans le discours c'est le jeu qui prend en charge l'énoncé ; ce type d'énonciation se caractérisera donc par l'abondance des traces de cette prise en charge (modalités affectives, exclamations, etc.)* » (Maingueneau, 1981 : 51).

Par la suite Patrick Charaudeau considère que le discours est ce qui est lié à la prononciation et son lieu de production, quant à Dominique Maingueneau considère le discours comme une organisation transphrastique qui se développe peu à peu tout en suivant le visé du locuteur dans un contexte précis, ce dernier pourrait se varier en cours de l'énonciation ; « *le discours c'est un énoncé ou un ensemble d'énoncés en situation de communication.* » (Charaudeau, 1990 :101).

4. Les types de discours :

Il existe de nombreux types de discours, chaque discours a sa propre référence ou source, nous pourrons distinguer ; le discours des textes sacré (coranique et biblique ou divin comme dans notre corpus) ainsi que le discours communicatif et ses multiples modèles sont politiques, indicatif, prédicateur, judiciaire, persuasif, social, médiatique… Intellectuel et culturel en particulier, le discours politique et sa focalisation sur la « *laïcité* » et ce qui s'y rapporte, la démocratie et sa problématique, et le discours national, et nous nous sommes concentrés sur la « *cohérence nécessaire* » la problématique que la pensée arabe établit entre l'unité et le socialisme. Enfin, le discours philosophique nous ramène au cœur du problème général du discours Contemporain, et le problème de l'authenticité.

Nous pourrons rajouter un troisième type, qu'on peut l'appeler le discours créateur ou poétique, et ses modèles sont également nombreux, mais il se distingue du premier en ce qu'il s'agit d'un discours fondé sur le principe des genres littéraires.

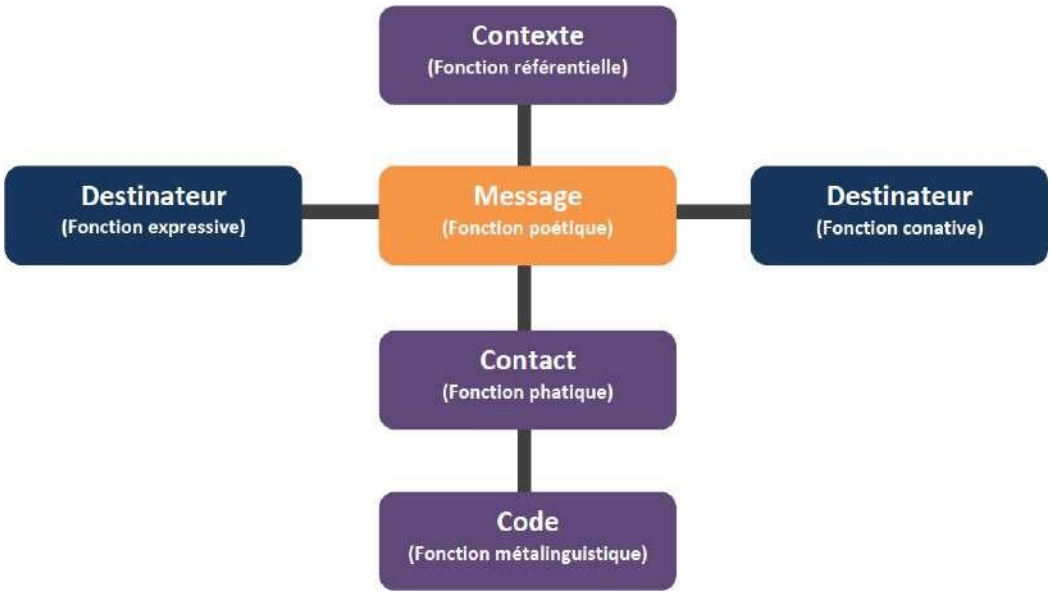
4.1. Le discours communicatif :

Le processus de communication n'est qu'avec la présence des trois sections : le destinateur, le destinataire, le message et le discours de communication est basé sur un langage utilitaire direct. Son langage acquis naturellement, et est soumis spontanément et sans prétention ou action de l'esprit au pouvoir judiciaire des éléments de base reconnus : phonème, grammaire, morphologie, structure, sens et sémantique.

C'est le discours est nécessairement l'acte de parler le discours communicatif s'écarte de cette règle pour 2 raisons car la communication ne peut se réaliser qu'à travers des outils linguistiques où para linguistique aussi la langue n'est pas qu'un simple objectif de communication en soi ni elle fait partie des objectifs de la communication.

Roman Jakobson (1963) propose un schéma de la communication linguistique basé sur six fonctions relatives à six composants. La fonction émotive (émetteur) ; la fonction conative (récepteur) ; la fonction poétique (message) ; la fonction métalinguistique (code) ; la fonction phatique (canal) et fonction référentielle (référent).

Pour lui : « *Le destinateur » envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi le « réfèrent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message). Le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication* » (Jakobson, 1963).



(Source : http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/schema_communication_generale_jakobson.png)

La question de la communication implique deux formes dans l'échange discursif, il s'agit de la question de la conversation et de l'interaction à travers lesquels une scène énonciative se fondent. Il est très important d'évoquer l'importance de ces deux éléments dans le discours oral où écrit afin d'approfondir le processus communicatif du discours ;

Il est indiqué dans le dictionnaire de l'analyse de discours qu'il n'est pas facile de parler de la définition du terme conversation, il est utilisé au sens général pour désigner les véritables échanges verbaux dans la société, et dans un sens plus spécifique, certains types de dialogues peu importe leurs contextes. Le mot, conversation désigne ce qui est simple et spontané, comme ce qui se passe entre les membres de la famille contrairement à ce qui est complexe et préparé à l'avance à titre d'exemple une conférence et un sermon.

L'analyse de la conversation s'intéresse au discours de la vie quotidienne, à travers l'étude de leurs relations avec les échanges individuels dans la société qu'elles soient formelles ou informelles. Par conséquent la conversation en tant qu'interaction verbale nécessite un entretien entre deux personnes ou plusieurs personnes d'un groupe linguistique communicatif unifié. Nous rajoutons l'importance des particularités sociales et psychologiques liées au statut social en général et à la situation dans laquelle l'interaction a lieu ainsi que les nombreux éléments tels que les aspects émotionnels et interactifs, ce qui s'y

chevauche Méthodes argumentatives démonstratives, narratives ou descriptives. Il s'agit une indication des exigences de Différentes émotions telles que : la joie, la colère, continuer ou couper la conversation, en plus des différentes manières de jouer qui accompagnent les différentes positions. Pour cette raison, la conversation signifie l'analyse des activités verbales quotidiennes qui clarifient les relations des individus et des groupes d'un point de vue linguistique et social d'utilisations.

Afin de mieux comprendre les méthodes et les objectifs de l'analyse conversationnelle, nous évoquons la question de l'interaction qui est au centre des recherches linguistique et sociolinguistique afin de justifier les discours de chaque individu et chaque communauté linguistique aussi de comprendre l'idéologie véhiculée à travers le discours ainsi que d'autres paramètres de l'activité langagière peu importe son contexte.

En termes d'interaction, L'interactivité, bien qu'elle prenne l'individu comme règle dans l'approche des faits et des phénomènes sociaux, elle ne la prend pas comme principe d'analyse mais plutôt au niveau de l'analyse, elle prend l'individu dans son action réciproque avec autrui. De même, l'interaction est un champ d'influence mutuelle parce que le social n'existe pas comme un a priori donné sur les acteurs individuels, mais plutôt que le social selon George Zemmel est une forme continue, ou un système négocié pour Strauss.

L'interaction ne se fait pas uniquement par le langage et le discours, mais est également liée à la symbolique des mouvements physiques accompagnant ou non la parole. Selon Joqman, si le sujet peut arrêter de parler, il ne peut jamais arrêter de communiquer par le langage corporel.

4.2. Le discours créatif :

Le discours poétique créatif est basé sur six éléments, tels qu'identifiés par Jacobson, qui couvrent toutes les fonctions du langage, y compris la fonction littéraire. Il a constaté que la principale caractéristique pour laquelle il a trouvé le texte est la communication, et ce texte prend ses propres caractéristiques à travers la hiérarchie des fonctions des éléments de communication, que Jacobson a séparées dans la théorie de la communication, et non par son monopole sur l'un d'entre eux.

Dans la théorie de la communication, Jacobson rappelle le principe des deux axes présentés par Saussure : l'axe des simultanéités, ou axe de sélection, et l'axe des successions, ou axe de combinaison, et ils sont appelés les substitutifs. L'axe (Axe paradigmatique) et l'axe systémique (Axe... (Virtualités), les relations synthétiques sont les données observables de la phrase, tandis que les relations substitutionnelles se situent sur l'axe de sélection comme les verbes de force (Syntagmatique). La sélection se fait sur la base de l'Équivalence, de la Similarité, de la Dissimilarité, de la Synonymie et de l'Antonymie, tandis que la composition est basée sur la Continuité, mais la fonction poétique devient caduque.

Chaque dicton qui se produit tourne autour de ces six orbites, quel que soit le type de dicton, et la différence dans la nature des dictons est qu'ils se concentrent sur l'un de ces éléments plus que sur d'autres.), et Jacobson a identifié ces fonctions Comme suivant :
La fonction informative, pédagogique, explicative, nous parlons pour dire quelque chose, ou pour le savoir.

La fonction expressive, nous parlons non seulement pour exprimer, mais aussi pour parler de nous-mêmes, et le message dans ce cas est concentré sur le destinateur, exprimant sa peur et sa colère, son ironie, sa croyance...etc.

Fonction incitatrice : on peut aussi parler pour inciter, pour motiver l'action, comme si on donnait un ordre ou un conseil, et le message est focalisé sur le destinataire (le destinataire).

La fonction de sociabilité (Phatique) : concerne le message, il n'a d'autre but que d'établir, ou de couper une relation de connexion. Nous ne parlons pas ici pour dire un message, mais plutôt pour échanger avec ce qui nous entoure.

Quant au contexte, c'est un concept lié à des questions d'interprétation, d'idéologie et de tout le monde extérieur, c'est pourquoi en parler dans la textualité nécessite de le limiter au cadre cognitif croisé directement avec le texte. De nombreux processus accompagnant la performance du langage et sa fonction de communication pour chaque producteur et destinataire de la parole.

Le contexte est de deux types, ce sont : le contexte linguistique et le contexte de situation. Rupert Firth (1934) aperçoit que le premier d'entre eux est celui qui donne le mot ou la phrase a sa propre signification dans l'échange ou le texte, et il nie les autres significations qu'il peut avoir dans un autre dialogue ou texte.

Example :

« *Les révoltes arabes m'ont toujours barbé, un peu comme les montagnes qui accouchent d'une souris* » (Khadra, 2015 : 41).

Dans cet extrait, il s'agit d'un proverbe arabe traduit en français à travers lequel Kadhafi vise à dénoncer la situation politique et les positions idéologique des peuples arabes. C'est à l'aide de cette comparaison que la reprise du proverbe prend deux formes sémantiques différentes, la première concerne là le sens expressif de l'énoncé et la deuxième nous révèle implicitement le contexte politico-arabe.

C'est l'idée des révoltes arabes qui n'ont jamais réussi en les comparants à un montage qui accouche d'une petite souris. Le sens de ce proverbe évoque plusieurs points de vue notamment concernant la situation politique chez les nations arabes, leurs incapacités de prendre des positions claires et directes. Il s'approprie donc le proverbe et le mets en avant afin de valoriser son discours et le mets en scène selon son propre intérêt car cela le rend moins vulnérable en termes de crédibilité.

Le contexte est aussi l'énergie de référence, elle représente un arrière-plan pour le message qui permet au destinataire d'interpréter et de comprendre le dicton. C'est l'équilibre civilisationnel du dicton, et il est une substance qui le nourrit. Le message n'a de fonction que si le contexte lui en fournit les raisons et les moyens. Il constitue pour lui un état d'appartenance et un état de conscience et il le précède dans l'existence.

Le contrôle dans chaque lecture est le contexte. La pleine connaissance du contexte est une condition de base pour une compréhension correcte à moins qu'elle ne soit basée sur le principe du contexte, parce que le texte est une génération contextuelle qui découle du processus permanent de citation du référentiel linguistique pour y établir un code spécial Il se distingue en tant que texte, mais il tire son existence du contexte.

Barthes sur le contexte comme une nécessité technique pour effectuer l'efficacité de l'écriture, et l'écriture ne se produit pas isolément ou individuellement, mais est le produit d'une interaction prolongée d'innombrables textes stockés à l'intérieur du créateur. Et cette interaction entre les textes dans leur héritage et leur chevauchement sont ce que les pionniers de la critique dé constructive appellent « *l'intertextualité* ».

La fonction métalinguistique se base sur le contexte qui transmet au destinataire ce qu'est le message, mais cela ne peut être réalisé sans comprendre le code dans lequel le message est formulé. Le code... pour Jacobson est un médium Pas de communication sans elle dans le cas d'un texte littéraire. La connexion ici dans l'équation jacobéenne signifie communiquer avec l'opérateur, c'est-à-dire lire ou écouter des mots écrits.

4.3. Le discours des textes sacrés (coranique) :

Le discours coranique marque fortement sa présence dans notre corpus de recherche La *Dernière Nuit de Rais* de Yasmina Khadra exprimé par la voix de Kadhafi il s'agit d'un discours divin, et personne ne pouvait le nommer, sauf comme Dieu Tout-Puissant l'appelait dans son saint coran (texte sacré), où il l'appelait (le Livre) unique parmi les autres discours et dans tous ses aspects vocaux, lexicaux, structurels, rythmiques. Et les niveaux pragmatiques. Ses voix sont harmonieuses et cohérentes, ses mots sont ceux qui n'acceptent pas la pluralité, et ses combinaisons et rythmes sont absolus et infinis, son discours est unique, "Rien ne lui ressemble"., et personne ne peut proposer un verset comme lui, et le Coran l'a contesté.

La caractéristique la plus importante du discours sacré est sa référence, le Dieu est l'expéditeur, et le Coran est la parole de Dieu révélée par le Messager de Dieu Muhammad. Pour que cela soit révéler et reçu par les récipiendaires.

Le discours divin est infini, par sa structure c'est un discours qui tend vers une triple référence, il y a la référence du signifiant, et le texte est à l'exemple de son expéditeur, les destinataires de tous âges, chacune de ces références est indépendante et sollicite l'autre en même temps. C'est un discours qui n'est prononcé que par son propre mot, car il n'est permis à son lecteur de le lire qu'avec un mot dénotant, même s'ils diffèrent dans les langues de son sens. (Le droit de reproduire le texte religieux de manière cognitive avec la vraie foi.)

Le discours coranique contrairement au discours de la bible ou celui de la torah est écrit en langue arabe, il n'est pas traduit, mais ses implications sont expliquées dans toutes les langues, et personne ne peut le transférer dans une autre langue. Et si le style est parfois défini comme ce qui perd des expressions en les traduisant dans une autre langue, comme cela arrive dans la traduction de la poésie, où son âme et son rythme, c'est-à-dire sa caractéristique, tue

son style avec la traduction, et aussi que le discours coranique par la traduction pourrait perdre son caractère miraculeux.

Le discours coranique se manifeste dans l'ouvrage de Yasmina Khadra *La Dernière Nuit de Rais* plusieurs procédés linguistiques. Il s'agit d'un ensemble de passages prononcé par un personnage principal Kadhafi selon plusieurs situations et contextes par la dimension interculturelle et idéologique.

Nous pourrons citez plusieurs passages dans lesquels le discours coranique est présent à travers plusieurs passages adoptés dans le discours de Kadhafi des sourates du saint coran :

Exemples :

1- *« Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelque heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu »* (Khadra, 2015 : 91).

Dans cette extrait Kadhafi tente de reformuler un verset coranique 63 de la sourate sept *AL CHOAARA* (traduite les poètes) qu'on trouve dans *le saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 èmme Edition révisée et complète 1985 U.SA.* Et l'utilise à sa manière en parlant de lui afin de se mettre en valeur : *« il dit, jamais ! avec moi, en vérité est mon seigneur qui va me guider. Puis nous révélâmes à moise ceci : frappe de ton bâton la mer. Elle se fendit donc, et chaque morceau fut comme une énorme montagne »* (Hamidullah, 1985 : 484).

2- « *Soudain, le Sheikh se réveille et son regard dont sur moi tel un rapace. Pourquoi ne récite-tu pas avec tes camarades ? qu'as-tu fais de ta planchette ? aurais-tu renoncé à ta religion, espèce de chien ? hurle-il en se soulevant dans un geyser d'indignation.* ***À la manière de moise, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissante de toutes ses écailles****, la langue fourchue semblable à une flamme jaillissant des enfers.* » (2015 : 63).

Dans cet extrait tiré de notre corpus, nous trouvons un énoncé marquant se passage par sa valeur parodique. Il s'agit de ; « *à la manière de moise, il jette sa perche…ses écailles* ».

Dans cet énoncé Kadhafi compare son Sheikh (enseignant) de l'école coranique au prophète « moussa » (moise) et évoque de manière directe un verset coranique de la sourate *« T'A HA »* 19 et 20 ; « *alors, dieu jette-le, moise. Alors il le jette : et voilà que c'est un serpent qui se met à courir* » P.407 (*le saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 -ème Edition révisée et complète 1985 U.SA.)*

Aussi le discours religieux est marqué par la présence de ce qu'on appelle dans la doctrine musulmane des hadiths ; tout ce qui a été rapporté par le Prophète, en termes de paroles, d'actes, de déclarations ou d'une caractéristique éthique ou morale. Tout en suivant la Sunna du Messager, cela est considéré comme une obligation pour les personnes musulmanes afin de gagner les récompenses de Dieu.

Exemple :

« Tu veux me faire croire qu'aucun soldat mécréant ne s'était risqué dans notre fief ? Certains endroits portent encore les traces des Panzers de l'Afrika Kops. Il y a des carcasses de tanks à moins de trois kilomètres d'ici. Tu étais déjà père de famille dans les années 1940. Tu as inévitablement croisé ***un chrétien sur ton chemin. Un déserteur ou bien un blessé que le clan aurait recueilli par charité musulmane. Il fit non de la tête, le front plissé****. »* (Khadra, 2015 : 111).

Ce passage prononcé par Kadhafi projette le sens d'un hadit d'une manière indirecte « *Ne méprise aucune bonne action si petite soit-elle, comme le fait d'accueillir ton frère avec un visage souriant* ». [Muslim, riyad as-salihin n°121]

Le sens véhiculé dans l'énoncé tiré du corpus parait plus explicite car il démontre le coté bienveillant, noble et généreux du clan. D'un autre il est implicite par rapport à la parole du messager de Dieu pour sa communauté musulmane, il y a respect et application du testament du prophète, en revanche le sens véhiculé par l'hadith auquel Kadhafi a fait allusion consiste à ne jamais fermer la porte à quiconque même s'il s'agit d'un ennemi. (Confirmation du rapport de causalité « *Par charité musulmane* »).

Aussi la métaphore biblique « *brebis galeuses…* » et coranique « *lune voilée* » ce sont des formes d'intertextualité et d'inter discursivité dans le discours une valeur métalinguistique et une variation c'est mantique très riche. Cela aussi contribue à donner au discours une certaine forme à travers laquelle la nature du discours sera impérativement déterminer.

5. La nature du discours :

Il existe de nombreux concepts et connotations du terme « discours » en raison de la multiplicité des directions de son étude : il peut être relier à la phrase, et comme au texte, ou même au verbal. Aussi le discours peut être distinguer du langage qui constitue un système d'un ensemble de valeurs supposées, et donc l'usage du langage dans un contexte particulier.

Jean Dubois le considère dans L*e Dictionnaire de Linguistique* (1972) comme une unité linguistique égale ou supérieure à la phrase. Il résume le concept de discours dans l'étude du langage verbal, dans lequel la phrase est présentée comme l'unité analytique la plus basse. Benveniste de son côté et comme nous avons pu le voir précédemment, estime que ; chaque énoncé présuppose un locuteur et un auditeur, le premier a l'intention d'influencer le second d'une manière ou d'une autre ainsi, il tend à considérer le discours comme une unité verbale qui accorde une grande attention à l'étude des deux éléments de la communication (l'émetteur et le récepteur) et les circonstances extérieures de temps et de lieu.

Le texte rédiger par une unité totale claire constituée de formes expressives successives émises par un locuteur qui délivre un message. Cette vision tente de considérer le discours dans un concept général et global du point de vue, le texte interagit avec les deux extrémités de la communication.

Cette confusion entre le discours et la compréhension du texte est rejetée par certains chercheurs, car le concept de texte n'exprime que le sens structurel interne qui contredit la proposition du concept de discours et le contexte linguistique externe ainsi que le

non-sens général. Le contexte linguistique (Social, politique, culturel, psychologique...) entraine la différence entre le texte et le discours le cas du discours de Kadhafi dans la dernière nuit du rais et le texte authentique sacré comme nous avons pu le vois dans les exemples précédents.

En regardant certains de ses composants comme les mécanismes internes qui en constituent le fondement. Nous pourrons constater que le texte n'est pas un discours parce que le texte le considère comme des mécanismes structurels internes par lesquels le discours est construit. Quant au texte se distingue par ses autres composantes, telles que les limites de la communication et les conditions de circulation linguistique.

Le discours est une méthode de recherche de matériaux formés d'éléments distincts et interdépendants, qu'ils soient ou non linguistiques. Il s'agit d'une méthode pour traiter des unités linguistiques de structure différente (verbale ou non verbale), avec une structure différente qui est généralement considérée comme son unité analytique. Le minimum est le contexte, et non la partie comme dans la conception linguistique structurale, car c'est un mélange qui combine la composante structurelle interne et les conditions externes (temps et lieu) ainsi que la dimension sociale et culturelle.

Selon Dominique Maingueneau: « *le discours n'est pas un objet concret qui s'offre à l'intuition, mais le résultat d'une construction (...), le résultat d'une pluralité plus au moins grande de structurations transphrastiques, en fonction des conditions de production* » (Maingueneau, 1976 : 16). En d'autres termes, le discours est le résultat d'une construction faite par l'analyste qui englobe des données d'ordre linguistique (le texte oral, écrit ou iconique) et d'ordre situationnel (le contexte).

Le texte est un objet empirique se présente sous forme d'une organisation transphrastique obéissant à des lois qui lui sont propre. Les deux principales lois qui régissent le texte sont la cohérence sémantique et la cohésion syntaxique, en dehors de toute référence à la situation nous schématiserons ceci comme suit : texte = discours -situation.

Le texte et le discours partagent plusieurs points en communs ces deux concepts jouent un rôle primordial qui accompli la fonction informative et communicative, aussi les deux peuvent rapportés verbalement ou par écrit des phrases séquentielles mais aussi sont

deux phénomènes culturels. Ces dénominateurs communs entre les deux termes ont conduit à leur utilisation de manière interchangeable à titre d'exemple Hjelmslev parle du discours afin de désigner le texte. D'autre part ces points n'ont pas empêcher certains chercheurs philosophes et linguistes de les disperser et séparer un texte écrit et un discours prononcé.

Une différence fondamentale peut être trouvée entre le discours et le texte basé sur la définition de Julia Kristeva (1970) qui le concevait comme un dispositif inter-linguistique qui redistribue le système de langue en faisant le lien entre un discours communicatif visant une communication directe, et entre de nombreux types de fichiers précédents ou simultanés avec lui, le texte est alors productif.

Quant au discours, il ne traite que de l'aspect linguistique, ou des unités formées de la langue dans le texte sans aller au-delà de ça. Roland Barthes (1974) ajoute au propos de J-Kristeva en se référant à la théorie du texte qu'il est d'abord une critique directe de tout langage descriptif, c'est-à-dire une revue du processus de discours. Le texte est donc basé sur le discours, et ce qu'il fournit pour son analyse de l'aspect grammatical.

Par conséquent, nous pouvons dire : le texte précède le discours et le suit. C'est ce qui rend le discours confondu avec le texte, mais aussi le fait qu'il soit un lien qui sert d'intermédiaire entre la formation d'une part, et l'analyse ou l'interprétation d'autre part.
Le discours peut être différencier du texte comme suit ;

1- Un discours est une unité linguistique constituée d'une série de phrases.
2- Le discours implique des systèmes et des règles structurées qui peuvent être décrits et spécifiés.
3- Le discours est parlé ou écrit.
4- La source du discours est individuelle et a pour but de communiquer et d'influencer l'auditeur ou le lecteur.
5- Le destinataire du discours doit atteindre l'objectif que le discours véhicule, et implique afin de l'analyser et l'interpréter.

C'est dans le domaine des sciences du langage que nous constatons que beaucoup de recherches et d'études utilisent le terme « *texte* » pour désigner le « *discours* », et que

beaucoup d'entre elles utilisent le discours visant le texte. Cela nous rend plus curieux afin de comprendre la différence entre le texte et le discours.

Le terme « *discours* » pourrait avoir différentes significations, il s'agit d'une unité communicative qui résulte d'un échange entre deux interlocuteurs ou plus dans un cadre spatiotemporel et un contexte donné. Contrairement au terme « *texte* » qui est utilisé en linguistique pour désigner tout écrit ou parlé quelconque.

Le discours exige la présence d'un énonciateur qui le reçoit contrairement au texte qui tend à s'adresser à un récepteur absent, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une activité communicative basée d'abord sur la langue parlée, tandis que le texte est un code écrit. Comme le souligne Laurence Van Nuijs dans son article *La sociologie de la littérature selon Escarpit* (2007), la réflexion de Robert Escarpit permet de penser cette opposition entre les modes de circulation orale et écrite des productions langagières, en les inscrivant dans une approche sociologique de la littérature.

Le discours se limite à l'écoute de l'autre, c'est-à-dire qu'il est lié au moment de sa production, or que le texte est plus au moins lié à une fonction temporelle durable car on peut le lire à tout moment et en tous lieux, par conséquent chacun d'entre eux est déterminé par sa référence productive, le discours ne dépasse pas les deux interlocuteurs et le cadre conversationnel tandis que le texte va au-delà de l'écriture au niveau du temps et de l'espace. Julia Kristeva dans son ouvrage *Linguistique et littérature* (1969) part du principe que le texte est le résultat d'une productivité et sa relation avec la langue est fondé sur un système distributionnel de destruction et construction comme la définit dans son article *Théories du texte* : « *Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques* » (Kristeva, 1969 : 113).

D'un autre coté Paul Ricœur dans son article *le texte, le récit et l'histoire*, paris, considère le texte comme un discours qu'on peut fixer par le biais de l'écriture, « *L'écrit conserve le discours et en fait une archive disponible pour la mémoire individuelle et collective* » (Ricoeur, 2008 : 142).

De ces deux définitions on peut en déduire que le texte et le discours sont deux éléments liés l'un à l'autre car on ne peut pas parler du texte sans évoquer le discours et vise vers ça.

Cette confrontation texte et discours a été traité par plusieurs chercheurs comme Ablali et Achard-bayle dans leurs articles intitulés : *Texte et discours en confrontation dans l'espace européen* (2018) dans lequel différentes approches du texte et du discours se rassemblent. Le but ultime est de rapprocher la perspective textuelle et la perspective discursive des années soixante afin de dépasser le cadre linguistique et culturel ainsi que de démontrer que cette problématique s'inscrit dans un cadre interactionnisme et autre celui de l'analyse textuelle. La raison pour laquelle Achard-bayle repose sur les travaux de Ricœur dans texte-*discours sur fond d'action dans les essais herméneutiques II* (2018) afin de prouver la relation complémentaire entre le texte et le discours ;

« *La complémentarité des notions textes discours et action chez Ricœur montre que celui-ci conçoit le discours comme œuvre. Le texte se définit par rapport au discours et inversement ; le texte devient autonome, alors que les discours et fugace ; le texte et l'action (sensée) s'imbriquent sur le fond du discours.* » (Achard-Bayle, 2018 : 71).

D'après ce qui précède, on peut en déduire que le texte et le discours sont deux éléments Co-indexés par le biais de la sémiotique qui tend à démontrer que le discours n'est qu'un texte actualisé et le principe d'interprétation est un facteur commun permettant une relation de complémentarité entre le texte et le discours. La preuve ultime c'est ce que démontre cette tentative narrative à travers plusieurs rapports entre les textes et les discours, plusieurs procédés linguistiques tel que ; la reformulation, la métaphore, la parodie, l'ironie, la répétition etc. font du discours un centre de discussion et d'analyse à travers ses mystères. Nous évoquons clairement les rapports entre les textes et les discours qui contribuent à la question de la double énonciation mais plus précisément ce que nous appelons l'hétérogénéité discursive.

Ce constat nous mène vers une orientation d'analyse primordiale, il s'agit de la question du dialogisme et la polyphonie ainsi que la place de l'identité et l'altérité dont Kadhafi (Yasmina Khadra) met en exergue à travers ce corpus sémiotique.

6. L'hétérogénéité discursive et identité :

L'hétérogénéité est l'une des plus grandes caractéristiques du discours, elle est fondée sur la différence et la dissonance des points de vue afin de construire une pluralité de

voix. Elle est le pilier de la réussite du discours dialogique et polyphonique, la diversité de points de vue sur un sujet quelconque permet d'instaurer de différentes positions intellectuelles et leurs appartenances. On peut donc comprendre que l'hétérogénéité des idées et des positions au sein du discours génère de nouvelles perspectives et solutions du sujet abordé, aussi elle donne une certaine liberté à chaque voix afin que cette dernière permette l'ouverture sur le fond de l'autre. C'est ce que nous avons bien remarquer à travers les exemples que nous avons évoqués précédemment afin d'illustrer les questions du discours dans *La Dernière Nuit du Raïs*.

Si nous considérons L'activité langagière a commencé avec une motivation religieuse. Et le but était de développer des lois du langage qui régulent la mélodie lors de la lecture des textes sacrés. Le domaine religieux était la raison pour décrire le langage oral ou écrit, Au tournant du XXe siècle, la perception de l'approche de la théorie des langues reconnaît que toutes les langues se valent. Cependant la science ne prend pas en considération les valeurs morales, sociales ou politiques. (La distinction entre langue et dialecte, par exemple, relève de la politique).

Dans le domaine de l'énonciation chez Émile Benveniste, Ducrot et Kerbrat-Orecchioni, on accorde une importance primordiale à la présence du sujet parlant et le contexte dans le discours.

Selon Authier-Revuz le sujet représente une source autonome par sa pensée rationnelle, ses influences ainsi que ses diverses déterminations, d'autre part Bakhtine considère que les mots sont des matériaux de langue « *poreux* » c'est à dire influençables pénétré par des évènements. La raison pour laquelle le discours (écrit ou oral) reconnait un dédoublement énonciatif marqué par l'ambiguïté ou de multiples sens, ce dédoublement énonciatif est caractérisé par la simultanéité de deux positions énonciatives dans le même dictum. C'est exactement le cas du dialogisme et la polyphonie. Robert Vion dans son article *modalisation, dialogisme et polyphonie, 2005* affirme que : « *toute parole est habitée de voix et d'opinions au point qu'elle peut être appréhendée comme des reformulations de paroles antérieures.* » (Vion, 2005 : 149).

Le dialogisme est une interaction qui touche l'aspect énonciatif entre deux ou plusieurs discours qui ont une dimension dialogique entre eux. Cependant l'approche

praxématique cherche les différents aspects dialogiques dans les énoncés à travers les faits de langue. Dans ce cas on cherche à distinguer les différentes voix qui entrent dans un dialogue entre elles.

L'approche praxématique est une nouvelle théorie dans le domaine de la linguistique, elle est introduite récemment par Robert Lafont publié en 1978 dans son ouvrage : *Le travail et la langue*, Flammarion, Paris, avec la contribution des linguistes de Montpellier notamment Jean Marie-Barbéris, Françoise Gardès-Madray et Paul Siblot.

La linguistique praxématique tend à décrire la production du sens en langage. Elle se réclame comme une sociolinguistique ; une linguistique de la parole dans la mesure où elle prend le « *Praxème* » comme une unité de la production de sens, celui-là est mis en place du signe linguistique ; « *C'est contre le principe d'immanence, poser par les questions du social, du sujet, du réel et de la contribution du sens au cœur même du linguistique* » (Brès, 1998 : 45) car le praxème représente les faits linguistiques dans leur réalité, comme le dit Jacques Brès qui, selon lui, le praxis est lié à l'image sociale « *Parler de praxis linguistique, c'est concevoir les phénomènes linguistiques comme activités de production de sens reliés aux autres praxis sociales* » (Brès, 1998 : 46).

Elle est contre la théorie saussurienne du signe « *Clos* ». Le praxème comprend deux formes, une forme linguistique et autre réelle (l'objet que la forme linguistique présente). Son objectif préliminaire porte sur la recherche des procédés de signification dans les œuvres littéraires écrites au début de son travail et par la suite elle s'est focalisée sur l'analyse des conversations orales (production).

Dans son article intitulé *La praxématique en son temps : deux propositions théoriques* publié en 1994. Robert Lafont affirme que la praxématique est une théorie matérialiste, dialectique et sociale, car elle s'est inspirée à la fois de la théorie marxiste (matérialisme) le langage et le social, la psychanalyse freudienne et lacanienne (théorie du sujet) et la théorie du temps de Gustave Guillaume qu'elle a pu donner une autre perception du temps et sa relation avec le langage comme référence de l'espace (tonogenèse) et à une durée (chronogénèse). Cependant, le langage est une interprétation du réel, il ne peut renvoyer qu'à une réalité concrète ; c'est dans cette réalité que la parole se manifeste comme activité décrivant l'activité humaine. On crée les mots pour référer à une utilisation dans le monde (la société), c'est là où se voit le dynamisme de la langue dans la production du sens ; « *Le praxème est le*

lieu d'articulation dialectique, instaurée entre une valeur d'usage et une valeur d'échange. » (Gardes Madray Françoise, 1984 : 87).

En revanche la polyphonie linguistique énonciative est porteuse de différentes voix appartenant aux différents responsables entre locuteur, énonciateur et sujet parlant. Cela en déduit par excellence le dédoublement énonciatif.

Chaque concept pourrait avoir plusieurs champs lexicaux, mais cela dépend de la vision personnelle du chercheur. C'est le cas de la question de « *la pluralité des voix* » ou « *le dédoublement énonciatif* » dans le discours. C'est à l'aide d'un aspect sous-jacent qu'on pourrait établir une « *hétérogénéité énonciative* » dans le discours.

Le dialogisme et la polyphonie ont mis plusieurs chercheurs dans une position de diversité des visions qu'ils portent sur ces deux concepts. Cette diversité serait transmise de plusieurs ongles d'analyses et d'interprétation afin qu'elle soit claire. Les positions sont le résultat d'un contraste intellectuel, idéologique ainsi que philosophique.

Par exemple Mikhail Bakhtine justifie la présence de plusieurs voix dans le discours par le contexte idéologique.

La question de l'hétérogénéité discursive fait preuve de présence des éléments extralinguistique qui jouent un rôle séné qua non dans le discours entant qu'objet empirique d'étude. L'ouverture sur l'autre se focalise sur l'aspect culturel et idéologique dont l'énonciateur ou l'écrivain met en place afin d'aboutir à un résultat de production lucratif. La présence du discours coranique et biblique ainsi que les discours qui font un rapport direct dans notre corpus de recherche avec la culture arabo-musulmane reflètent l'identité de Kadhafi ainsi que l'impact interculturel de son discours.

L'identité est une force interne qui lie un individu ou un groupe à une langue spécifique, cette dernière se décline comme une identité linguistique individuelle, qui est le sentiment d'appartenance à un groupe verbal. C'est une identité linguistique sociale et ethnique. Elle est porteuse de patrimoine culturel et historique hérité des ancêtres, et c'est un outil discursif qui garantit la préservation, la continuité et le développement ainsi que la formulation de sa production culturelle. Si le discours est une composante de l'identité sociale, alors l'identité linguistique est la prise de conscience des membres du groupe de cette

composante. Cette prise de conscience développe une sorte de fierté langagière et de son usage, et renforce en eux le désir de la montrer visant la développer et à la promouvoir. L'identité linguistique est également touchée D'autres identités telles que l'identité religieuse positivement ou négativement.

Exemples :

1- *« Touchez donc mon cœur ; il cadence déjà la débandade programmée des félons…**Dieu est avec moi !** »* (Khadra, 2015 : 12).

2- *« **Dieu veille sur moi**. Je n'en doute pas une seconde… »* (Khadra, 2015 :91).

3- *« Je ne connaitrai pas ton sort, Hussein. Mon destin est entre mes mains. Et Dieu aussi. **Dieu n'est avec personne. N'a-t-il pas laissé mourir son fils sur la croix** ? Il ne viendra pas à ton secours. Il te regardera crever comme un chien sous les éboulis. Et quand tu rendras ton âme, il ne sera même pas là pour l'accueillir. Tu erreras dans le noir, comme moi, jusqu'à ce que tu deviennes une térèbre parmi les ténèbres. ».* (Khadra, 2015 : 123).

Dans les exemples précédents Kadhafi utilise L'expression « ***Dieu*** *n'est avec personne. N'a-t-il pas laissé mourir son fils sur la croix »*, « ***Dieu*** *veille sur moi* » et « ***Dieu*** *est avec moi* » en parlant avec lui-même pour satisfaire sa conscience et se donner cette image de l'homme musulman dans toute sa splendeur. Aussi pour faire illusion à ce que dieu le béni, ce qui fait de lui un être exceptionnel pas comme les autres. A travers cette métaphore aussi Kadhafi évoque la deuxième partie du verset coranique 24 de la sourate *AL ANFAL (Les dépouilles)* dans *le saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 èmme Edition révisée et complète 1985 U.SA.* Qui dit : *« Ho, les croyants ! cherchez à répondre à dieu et au messager lorsqu'il vous appelle à ce qui donne la vie, et sachez que, oui, Dieu s'interpose entre l'homme et son cœur, et que vers lui vous serez rassemblé »* (Hamidullah, 1985 : 230).

Nous assistons à deux niveaux sémantiques différents ; un sens expressif simple et claire et un autre implicite qui fait entendre plusieurs points de vue avec un contexte extralinguistique.

L'expression « *dieu est avec moi* » est utilisé même dans le langage usuel des personnes appartenant à une certaine doctrine, c'est une sorte de croyance de l'existence d'un dieu qu'on ne voit jamais. Mais qui est présent avec nous.

Une dimension interculturelle discursive et idéologique à la fois fait son apparition à travers les exemples cité, en revanche l'interculturel recouvre un sens très riche. Elle a fait l'objet d'étude de plusieurs chercheurs dans le domaine des sciences du langage et plus particulièrement en analyse du discours. De nombreux linguistes associent l'interculturel à l'éducation en lui accordant une place privilégiée. Cette notion a été introduite pour designer :

« *Un mode particulier d'interactions et d'interrelations qui se produisent lorsque des cultures différentes entrent en contact ainsi que l'ensemble des changements et des formations qui se résultent* » (Clanet, 1993 : 21).

C'est bien dans le domaine de l'enseignement que l'interculturel est apparu en France, durant les années 70, dans le cadre du français langue maternelle « *dans une pédagogie de compensation destinée aux enfants de migrants* » (Abdallah-Ptetceille, 2004 : 45). La différence culturelle des enfants des travailleurs migrants était considérée comme une source d'enrichissement mutuel. L'éducation interculturelle vise donc à construire une articulation entre ces porteurs de différentes cultures. Elle doit favoriser chez les membres des groupes, la compréhension des problèmes sociaux et éducatifs, en relation avec la diversité culturelle.

Nous pouvons dire que l'interculturel est caractérisée par une interaction entre des cultures différentes, et hétérogènes générées par la confrontation de différents groupes sociaux. Abdallah Pretceille met l'accent sur l'addition des différences, sur la juxtaposition de ces groupes pour déboucher sur « *une conception mosaïque de la société.* » (Pretceille : 1998 : 36) d'où son impact sur les pratiques linguistiques entre les groupes sociaux.

L'interculturel représente un lieu de socialisation, d'interaction et de communication visant communication visant la transmission des connaissances sur diverses cultures. L'un de ses objectifs est d'éviter l'enfermement dans une culture et de s'ouvrir sur cette diversité culturelle, afin de construire un individu capable de raisonner par lui-même et le préparer à vivre dans une société pluriethnique. (Ministère de l'Éducation nationale, 2008).

Le dialogue interculturel entre les individus, instaure des effets hétérogènes sur le langage d'autrui. D'où l'apparition de plusieurs phénomènes sociolinguistiques ; le bilinguisme, le plurilinguisme, la diglossie etc.

« *L'emploi du mot interculturel implique nécessairement, si on attribue au préfixe inter sa plein signification, interaction, échange, élimination des barrières, réciprocité´ et véritable solidarité. Si on reconnait toute sa valeur au terme culture, cela implique reconnaissance des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquelles les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception du monde* » (DE Carlo, 1998 : 40).

L'interculturel nous semble comme un axe pragmatique, face à la diversité culturelle, qui caractérisé les sociétés contemporaines, car sa reconnaissance par des individus ayant des racines différentes se traduit toujours par l'interaction de différentes cultures et langues. Les relations qu'ils entretiennent et le sentiment que chacun éprouve envers l'autre contribuent à l'enrichissement de connaissances et l'évolution de la culture personnelle.

La situation interculturelle c'est un contexte dans lequel se rencontrent et interagissent des locuteurs issus de différentes cultures. Elle est basée sur l'individu en tant que sujet, et consiste à développer chez lui la capacité à relativiser ses valeurs pour qu'il puisse les traduire par la suite à travers son langage ou le discours qu'il produit.

Nous pouvons dire que l'interculturel se réalise à partir de soi et de l'autre. Il faut qu'il y ait un processus de rencontre en miroir, pour avoir une démarche interculturelle. Ce que nous voyons chez l'autre nous mène à poser des questions sur nous, et à découvrir d'autres aspects de notre personnalité. Il faut comprendre l'autre pour bien comprendre sa culture. La dimension étrangère ou ce qu'on appelle « l'altérité » joue un rôle très important dans la reconnaissance de l'autre. Selon Levinas (1967) :« *l'altérité est la reconnaissance de l'autre dans sa diversité culturelle et religieuse* ». Il s'agit d'une référence culturelle à travers laquelle l'étranger est représenté par un autre. C'est là où le phénomène des représentations sociales et stéréotypes font leur apparition immédiate, c'est ce qu'on trouve dans la littérature comparée qui s'ouvre à des horizons considérés parfois comme peu opératoires dans l'analyse et les jeux herméneutiques comme la géographie, l'histoire, la philosophie, et l'anthropologie.

Nous ajoutons aussi que l'interculturel est considéré comme une façon d'analyser la diversité langagière car présente une visée sociolinguistique. Nous pouvons dire que l'interculturel s'intéresse particulièrement au respect mutuel grâce à la diversité culturelle. De plus, il consiste à mettre en valeur la culture et le langage, et qu'elle soit comprise pour permettre un échange collectif de manière efficace.

L'interculturalité joue un rôle primordial dans l'activité discursive, ce qui permet de créer une diversité culturelle très riche. C'est à travers cela que le principe de contextualisation devient compréhensif. Il s'agit des traces d'altérité ou d'une dimension étrangère par laquelle on trouve la reconnaissance de l'autre (son discours), cela englobe aussi le coté idéologique d'un énonciateur comme le cas de notre corpus de recherche dans lequel l'aspect culturel et la tendance religieuse sont présent à travers la voix de Kadhafi. Il faut ajouter aussi que cet aspect permet d'entretenir une hétérogénéité discursive et de donner au discours une dimension plus au moins hétérogène grâce à la création des procédés discursifs et aussi au dialogisme et la polyphonie. Enfin l'interculturel est un élément très important dans le discours, c'est un facteur essentiel par lequel le processus d'interprétation se réalise.

7. Le discours dialogique et polyphonique :

La présence du dialogisme et la polyphonie dans le discours lui permet d'atteindre une pluralité de voix, différentes perspectives, langues, dialectes, styles et genres rhétoriques comme nous avons pu le voir de manière brève dans les exemples cités précédemment. Il faut préciser que ces deux concepts existent en tant que discours qu'on pourrait reconnaitre à travers une analyse rhétorique grâce à l'interaction entre l'énonciateur et le récepteur. Cette interaction à ce niveau fait du discours ou du roman l'outil par lequel elle se réalise.

L'ouvrage *La Dernière Nuit du Raïs* écrit une réponse à une question (ce qui s'est passé où ce qui peut arriver), destiné à des lecteurs ou des récepteurs afin d'influencer son origine, sa nature ainsi que les règlements de son fondement. De cet aspect on peut dire qu'il s'agit d'un discours qui aborde un travail langagier avec une visée sémantique déclarative.

Si le principe d'interaction (auteur-lecteur) serait un point de départ, il est également vérifiable dans la forme opposée. Car Yasmina Khadra à travers ce livre n'est pas le seul à

produire son discours, c'est aussi le lecteur ou le destinataire qui le recois et l'accepte. Cela renvoie à plusieurs facteurs tels que ; le choix du sujet du discours abordé (interaction et satisfaction), aussi le style d'écriture ; ses tendances, ses idéologies etc.

Le dialogisme et la polyphonie occupent une place très importante dans le discours, c'est un lieu principal d'écriture et de lecture. Ces deux concepts font un ultime résultat d'interaction implicite et explicite entre le producteur (Yasmina Khadra) et nous récepteur avec un processus linguistique de large influence. Il n'est strictement pas facile de se rendre compte de cette interaction car elle se réalise au niveau de l'esprit productif du discours ainsi que du contexte politique, historique, culturel et idéologique.

Le roman est un espace pour la diversité sociale des langues et la multiplicité des voix ainsi que celle des positions litigieuses et conflictuelles. Cependant La langue n'est plus le format cohérent, mais la rhétorique de la parole et de la conscience raisonnée, qui ne reflète pas tant l'intention de l'auteur que le modèle des relations entre les personnalités. Aussi il voit que le roman en tant que genre ouvert et il n'est donc pas étonnant qu'il se préoccupe d'analyser le discours d'autrui à l'aide de différentes méthodes, telles que le multilinguisme de la diversité des récits et la formulation du discours d'autrui, ce qui est utile pour absorber l'expression l'intentions de l'auteur mais aussi pour en faire une expression indirecte.

Cette diversité ne se manifeste pas par la multiplicité des voix imposées par le caractère Kadhafi et la diversité des personnalités de différents niveaux intellectuels et collectifs même si cette tentative narrative décrit un segment social unique. Mais il maintient une disparité relative au niveau de conscience et le comportement, sous cet angle on peut parler d'un dialogisme autre que le monologue ce qui pourrait démontrer une diversité de voix d'un côté et d'un autre masquer la domination d'une voix ultime dans le discours.

Cette diversité de voix et de positions intellectuelles et idéologique permet une diversité de formules, de styles et de méthodes. Partant d'une certaine vision idéologique précise et la faire pondérer pour diminuer les autres idéologies et les rendre complètement abstraites intellectuellement. Cela en raison de connaissances du destinateur qui contrôle le discours afin d'influencer le destinataire.

8. Entre le Discours et l'Analyse de Discours :

Dans plusieurs ouvrages inspirés du linguiste Michael Halliday qu'on comprend que la terminologie de l'analyse du discours est d'exposer et d'expliquer les relations entre la régularité du langage et ses connotations et les buts exprimés à travers le discours même. Mais nous n'avons pas à penser voir dans l'analyse du discours, car nous ne sommes pas confinés à l'analyse du texte en tant qu'analyse linguistique, ni à une analyse sociologique ou psychologique, selon la vision de Maingueneau le discours n'est pas un sujet d'analyse mais plutôt est une régulation textuelle en soi, non le lieu de communication. Il faudrait plutôt tenir compte des mécanismes de prononciation qui se rapporte à une organisation textuelle spécifique d'une communauté sociale spécifique. De ce point de vue, l'analyse du discours a un lien particulier avec les genres de discours. Et comme l'analyse du discours fait partie de l'art de l'étude du discours, il peut s'agir des mêmes théories que celles de la sociolinguistique et de l'analyse conversationnelle.

Dans les sciences humaines, l'analyse du discours est instable. Dans ce domaine il y a des analyses du discours qui sont dominées par un ton social, d'autres par une linguistique, et des autres par une psychologie, et cette ramification s'ajoute entre les courants qu'il y a des conflits.

En regardant les choix de tel ou tel chercheur, nous constatons qu'il y a un attrait naturel entre certaines sciences sociales, et certains arts de l'analyse du discours, entre les chercheurs dans les médias, la sociologie, la psychiatrie et la psycho-sociologie, et l'érudition' histoire ou la philosophie. De notre côté, nous pouvons en déduire que les perceptions précédentes ne reflètent pas la vérité des études menées sous le nom d'analyse du discours, ni ne montrent la difficulté que le chercheur trouve à distinguer entre les différentes approches et la multiplicité des méthodes utilisées dans l'analyse.

On peut mentionner à cet endroit que J-M-Adam a dénombré six approches dans l'analyse du discours, une approche linguistique, une approche interactive pour parler, l'approche générale, l'approche stylistique, e l'approche textuelle, et la convergence. L'approche linguistique ne comprend que de nombreux courants et tendances, dont le plus connu est l'approche d'analyse sémantique du discours narratif.

Enfin on peut dire que l'analyse du discours se caractérise par un aspect global, ce qui a amené de nombreuses disciplines à affirmer qu'elles font l'objet de la linguistique sociale, de psychologique, philosophique et de la linguistique statistique. Les personnes intéressées à représenter ces différentes études concentrent leur recherche sur divers aspects discursifs. C'est pourquoi nous avons trouvé des analystes de la parole de diverses disciplines, y compris des sociologues et les linguistes et les psychologues ont produit beaucoup d'approches discursives. Par conséquent, la majorité des chercheurs affirment que le champ de l'analyse du discours ne s'écarte guère de la relation entre le texte et contexte.

Le contexte est un élément nécessaire pour réaliser l'interaction entre le destinateur et le destinataire mais aussi entre l'écrivain et son texte, puis entre le destinataire et le texte. Par conséquent, c'est une caractéristique majeure de la reconnaissance de texte, car elle s'étend pour inclure toutes les parties constitutives du processus de communication et sa capacité procédurale à comprendre et à interpréter dans le domaine littéraire, étant donné l'importance du contexte et son rôle dans le sujet du texte, ainsi que le chevauchement de nombreux textes, qui sont difficiles à identifier ou même à identifier leurs contextes. Ces derniers vont inévitablement nous renvoyer au destinataire et le texte ou le discours afin d'y accéder à plusieurs points de vue (pragmatique, culturel…). Le cas de Van Dyck cherche à établir le contexte, en approchant les opinions émises sur (vers le texte), et le texte est pris par lui dans un sens général qui va au-delà de la phrase, qui se cristallise dans le discours. Les propositions de Van Dyck s'inscrivent dans le cadre de contexte car il ne s'arrête pas aux structures superficielles et structurelles du texte, mais les dépasse pour lier le texte à des structures externes. Dans notre corpus sémiotique le contexte arabo-musulman et politico-social domine fortement et c'est à travers cela qu'on puisse rapprocher les visions de l'énonciateur Yasmina Khadra.

L'analyse du discours a connu aussi une évolution majeure ces derniers temps, et son développement a conduit l'expansion de son système conceptuel et idiomatique, qui a fait que la majorité des chercheurs incluent de nombreuses connaissances sous son nom, qui a créé un espace colossale caractérisé par une sorte de communication et de dialogue entre de nombreuses directions et courants. Certains d'entre eux traitaient de l'analyse du discours comme étude de l'interaction sociale du discours, Alors que d'autres ont vu qu'il s'agit d'une étude de toutes ses formes, aussi une troisième tendance l'a consacrée à l'étude des emplois

Rhétorique selon sa position idéologique, et un quatrième courant axé sur le suivi des organisations textuelles du discours.

Conclusion :

Toute technique cherche à établir les connexions générales et formelles entre les unités linguistiques du discours parlé ou écrit, à un niveau supérieur au niveau de la phrase. Cas n'est pas soumis aux obstacles du système linguistique tel que défini par De Saussure.

Selon les idées de Dominique Maingueneau l'analyse du discours, peut être choisie comme L'un des arts qui étudie le discours, et chacun de ces arts est régi par un centre d'intérêt spécifique, et le centre d'attention du discours est son approche en tant qu'articulation de textes et de positions sociales. Avec une position sociale et un centre d'intérêt spécifique.

Le concept de l'analyse du discours, tel que le conçoit Dominique Maingueneau le présente comme un espace intermédiaire avec une problématique identitaire, toujours et en quelque sorte entre d'autres arts et d'autres disciplines. Lier à des courants différents, mais soumis à son propre point de vue, en liant le texte au système social. Le texte lui-même est semblable à sa société par son auteur, sa culture et Son sujet n'est que l'analyse du contenu.

Le but ultime de cette petite partie est d'évoquer la question du discours et la manière dont -il est abordé à travers plusieurs exemples tiré du corpus afin de démontrer l'impact du contexte extra linguistique et implicite sur la production langagière et énonciatives. À travers les exemples nous avons constaté plusieurs procédés linguistiques qui preuve d'un discours proprement dialogique et polyphonique. Un très grand intérêt est accordé au concept du dialogisme et polyphonie ainsi que le soubassement idéologique aurait un très grand impact sur la question de l'hétérogénéité discursive, la question de l'altérité au la dimension étrangère, la place de l'interculturel qui joue un rôle très important dedans. Le domaine de l'analyse du discours nous ouvre le champ d'analyse afin de pouvoir aborder le dialogisme et la polyphonie la question de l'argumentation à travers plusieurs procédés ainsi que la question de l'idéologie dans une perspective profonde et détaillé que nous allons traiter dans le chapitre suivant.

Chapitre II : La métaphore, acte de création et réception de sens

Introduction :

Depuis l'Antiquité, l'analyse de la métaphore a revêtu une importance majeure dans les domaines de la rhétorique et de la littérature. Diverses approches théoriques s'efforcent de répondre à la question suivante : la métaphore constitue-t-elle simplement un embellissement linguistique ajouté au sens, ou en est-elle une composante intrinsèque ?

Depuis Aristote, les savants ont apporté diverses réponses à cette question. Aristote adoptait une double perspective, considérant la métaphore à la fois comme un embellissement du sens, tandis que Coleridge la voyait comme une entité unique et intraduisible, capable de créer des mondes. Les approches cognitives de l'étude de la métaphore ont pris leur essor avec la publication en 1980 du livre marquant de George Lakoff et Mark Johnson, intitulé Les *métaphores dans la vie quotidienne*. Ce cadre théorique a été enrichi dans les années 90 par Paul Wirth, qui a introduit le concept de méga-métaphore dans ses travaux.

Au cours des deux dernières décennies du XXe siècle, le système de linguistique cognitive s'est développé. Initialement perçu comme vulnérable face au système de linguistique générative associé à Chomsky, ce domaine a, au fil des années et avec la maturation des idées, évolué pour devenir une théorie indépendante.

La linguistique cognitive s'est particulièrement penchée sur la métaphore, la considérant comme une caractéristique fondamentale de l'usage quotidien du langage. Elle s'appuie sur l'un des principes de base de la théorie cognitive, à savoir l'existence d'interprétations multiples d'une situation linguistique. Ces interprétations émanent de diverses approches de la pensée, chacune associée à des métaphores différentes. La métaphore sert d'outil permettant de conceptualiser un domaine d'information en termes d'un autre. Ainsi, elle démontre que le langage et la pensée sont inextricablement liés.

Lakoff et Johnson ont démontré, par le biais d'une discussion théorique appuyée par une étude appliquée, que la métaphore est au cœur de la pensée, se manifestant à travers l'utilisation de formes métaphoriques dans le langage courant. Selon ce postulat, nous parlons des choses

de la manière dont nous les percevons, car elles constituent et façonnent notre expérience et notre culture. En effet, notre système mental de base est essentiellement de nature allégorique.

La théorie du langage et des processus cognitifs propose deux niveaux de métaphore : l'un mental, dont la base est cognitive et sémantique (elle permet de conceptualiser des idées abstraites à travers des expériences concrètes.) et l'autre linguistique, qui se manifeste sous des formes écrites ou parlées (traduisant les métaphores mentales en expressions verbales).

Dans cette partie, nous aborderons la métaphore sous trois angles distincts. Tout d'abord, nous explorerons son fonctionnement linguistique en tant qu'objet d'étude tangible, en analysant son rôle et son impact au sein de la langue, et en mettant en évidence comment elle contribue à la construction du sens et à l'enrichissement du discours. Ensuite, nous étudierons la complexité stylistique de la métaphore à travers plusieurs thèmes. Cette analyse approfondie nous permettra de dépasser une simple présentation ou un cadre théorique approximatif, en dévoilant les multiples facettes et subtilités de l'utilisation métaphorique dans divers contextes discursifs et communicationnels. Enfin, une sous-partie sera consacrée à la question de la traduction, mettant en lumière les défis et enjeux liés à la transposition des métaphores d'une langue à une autre. Nous démontrerons comment la métaphore reflète des aspects culturels et idéologiques spécifiques, particulièrement dans les discours politique et religieux, et nous analyserons l'impact de ces dimensions sur la traduction et la compréhension interculturelle.

1. La métaphore comme procédé linguistique :

Le langage possède une nature universelle : lorsqu'on nomme un objet, il se limite à l'idée de cet objet plutôt qu'à l'objet lui-même. Les mots tels que (personne, porte ou arbre) ne se réfèrent pas spécifiquement à moi, toi, lui, à cette porte, ou à cet arbre, mais plutôt à des concepts abstraits. Ainsi, bien que le langage soit à la fois totalisant et abstrait, il confère néanmoins un sens unique à chaque notion.

D'autre part, la métaphore, en tant que figure de style, constitue une représentation sémantique. La langue possède une structure grammaticale propre, et chaque mot occupe une place spécifique dans la construction de la phrase.

La métaphore a longtemps captivé l'intérêt des penseurs, des rhéteurs et des critiques, devenant le centre d'attention de diverses tendances et disciplines. Elle constitue un terrain

fertile en raison de son rôle crucial dans la transmission des significations du texte, en tant que pilier fondamental. Ainsi, les études sur la métaphore visent à révéler son essence et à comprendre les mécanismes de son fonctionnement, en établissant un concept linguistique spécifique qui en définit les caractéristiques propres.

La métaphore résulte d'un rapport d'analogie et de comparaison, et est perçue comme un procédé de ressemblance à un sens original. Certains linguistes la considèrent comme une forme de comparaison. Une métaphore est décrite comme l'une des nombreuses méthodes rhétoriques artistiques par lesquelles un sens est exprimé différemment de son sens original. Elle consiste à transférer sémantiquement une idée d'un contexte réel à un contexte imaginaire, fictif, ou même réel, afin d'atteindre un certain degré d'éloquence. Il s'agit d'utiliser un style langagier particulier au lieu d'un autre pour introduire une relation similaire, c'est-à-dire l'utilisation d'un mot de manière différente de son usage initial afin de créer un rapport d'analogie ou de ressemblance.

1.1. Définition idiomatique de la métaphore :

Linguistiquement parlant, la métaphore implique l'utilisation d'un mot d'une manière différente de son usage habituel dans la terminologie de la communication, afin de créer une relation d'analogie. Autrement dit, dans l'usage linguistique de la parole, la métaphore trouve son origine dans l'analogie, la ressemblance et l'outil de comparaison. La ressemblance explicite est supprimée et remplacée par ce qui suggère cette ressemblance, en choisissant un mot ou certains de ses dérivés qui indiquent le semblable dans le discours. Cette opération affirme que le comparé appartient à un genre, un type ou une catégorie particulière.

Selon le dictionnaire Larousse (2024), la métaphore (n. fém.) désigne un changement du sens propre d'un mot vers un sens figuré, qui découle d'une comparaison elliptique. Elle rapproche deux termes en omettant le signe explicite de comparaison.

Dans sa Poétique, traduite par Barthélémy en 1858, Aristote définit la métaphore comme le transport du sens d'un mot à un autre de manière différente, soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit par analogie.

Par exemple, dans l'expression « *un bras de mer* », le mot « *bras* » est utilisé pour désigner une étendue d'eau qui s'avance dans les terres, transportant ainsi le sens du mot de son usage original (partie du corps) à une nouvelle utilisation (partie d'un ensemble géographique), illustrant ainsi la métaphore par analogie.

Pour Chesneau Dumarsais (1818), la métaphore est principalement une figure de style qui consiste à transférer la signification propre d'un mot vers une autre signification. Ce transfert ne devient approprié que par le biais d'une comparaison qui se forme dans l'esprit.

1.2. Métaphore vs comparaison :

La comparaison établit un rapport de ressemblance entre deux objets afin d'évoquer l'un par l'autre, en utilisant un outil de comparaison (tel que « *tel* », « *comme* », « *ainsi que* », etc.). En revanche, la métaphore implique un changement du sens propre d'un mot vers un sens figuré, basé sur une comparaison implicite. Elle rapproche deux termes sans utiliser de signe explicite de comparaison.

En d'autres termes, la comparaison nécessite la présence des deux éléments : le comparant et le comparé. En revanche, la métaphore peut se contenter d'un seul élément, soit le comparant, soit le comparé. Par ailleurs, le sens figuré est plus général dans sa portée que la métaphore. En d'autres termes, chaque métaphore constitue un sens figuré, mais tous les sens figurés ne sont pas des métaphores.

Pour mieux appréhender la distinction entre la comparaison et la métaphore, nous allons présenter deux exemples illustratifs de ces concepts. Tout d'abord, nous analyserons la comparaison suivante tirée de notre corpus de recherche, La *Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra : « *les révoltes arabes m'ont toujours barbé un peu comme les montagnes qui accouchent d'une souris* ». (Khadra, 2015 : 41).

Cette citation est un proverbe arabe qui exprime une déception ou une frustration vis-à-vis des révoltes arabes, comparées à des montagnes qui accouchent d'une souris, c'est-à-dire des événements qui promettaient beaucoup mais qui, selon Kadhafi (personnage principal), n'ont pas donné les résultats escomptés.

L’histoire du proverbe :

Dans la culture arabe, On raconte qu'il était une fois un groupe de bédouins nomades décidèrent de se reposer dans une vallée après avoir été fatigués à la suite d'un tremblement de terre. Quand les montagnes sont sur le point de s'effondrer, les nomades se sont enfuis.

Au bout d'un moment, ils virent une souris sortir d'une des fissures de la montagne et s'en éloigner rapidement, alors tout le monde se mit à rire de la peur qui les frappa. L’aîné parmi les nomades dit : « *La montagne accouche d’une souris.* » Depuis cette phrase est devenu très connue.

Il s’agit d’un proverbe typiquement arabe, très peu utilisé en langue française. C'est un exemple donné à quelqu'un à qui on attend beaucoup mais ce dernier n’est pas à la mesure de sa taille ou à la hauteur de ce qu’on attend de lui. Le sens de cette expression est que malgré la grandeur et la force de la montagne a sorti une souris. C'est une preuve d'un manque de réussite et de déception après beaucoup d’espérance.

Cet énoncé est prononcé en attendant quelque chose, une grande réalisation et un grand travail d'une personne, d'une institution, d'un groupe quiconque, mais en retour rien d'utile, et la réalisation n'a pas été aussi importante que l'effort malgré le temps passé pour cela.

Par d’un simple élève qui inspire son entourage et étudie beaucoup. Il ne manque jamais de lire ses livres d’école et suit très bien ses cours. Alors quand la fin de l'année arrive, on le voit couronner la liste des échecs. C’est parce’ il se prétend sérieux, rigoureux et tellement impliqué dans ses études que tout le monde se fourvoyaient sur son compte. Cette expression illustre une comparaison.

Dans l’exemple cité il y a trois éléments primordiaux et obligatoirement précisés afin de mieux comprendre le sens de cette comparaison ;

Le comparant : *les révoltes arabes*.

Le comparé : *les montagnes qui accouchent d’une souris*.

L’outil de comparaison : *comme*.

Il s’agit d’une traduction littérale d’un proverbe arabe visant à critiquer la situation politique et les positions idéologiques des peuples arabes. Grâce à cette comparaison, le proverbe prend deux dimensions sémantiques distinctes : la première concerne le sens expressif de l'énoncé, tandis que la seconde révèle implicitement le contexte politico-arabe.

Dans un premier temps, Kadhafi tente de démontrer que les révoltes arabes n'ont jamais abouti, en les comparant à une montagne qui accouche d'une petite souris. Ensuite, il aborde divers points de vue à travers cette comparaison, notamment la situation politique des nations arabes. Il critique leur incapacité à prendre des positions fermes et insiste sur la faiblesse des présidents arabes. En utilisant l'outil de comparaison « *comme* », il établit un rapport de ressemblance.

Contrairement à la comparaison la métaphore est considérée comme un champ libre dans sa formulation et dans sa conception, et aussi dépendante de tout ce qui la constitue morphologiquement. En d’autres termes la métaphore reconnait plusieurs types comme ; la métaphore annoncée, la métaphore directe, la métaphore pure ainsi que la métaphore filée.

La métaphore se distingue par son caractère innovant, permettant d'exprimer et de clarifier une idée en profondeur. Elle offre une représentation actualisée du signifié, enrichissant ainsi la compréhension et la perception de l'idée exprimée.

La métaphore joue un rôle crucial en redonnant vie à des concepts rigides et en mettant en évidence des idées de manière claire, transportant ainsi le destinataire dans un univers imaginaire apprécié par l'âme, touchant le cœur, émouvant les émotions et captivant l'auditoire. Ce style rhétorique et esthétique confère au discours une puissance, une splendeur, une clarté, une emphase et une richesse imaginative incomparables.

Pour mieux illustrer ces propos, nous proposons l’exemple suivant : « *Yazik moï vrag moï* » traduit, « *Ma langue est mon ennemi* » (Khadra, 2015 : 48).

Cet énoncé est un proverbe d'origine russe, utilisé dans la langue française depuis plusieurs siècles. Son sens est principalement symbolique, car il est souvent employé dans des poèmes, comme ceux de V. Grossman (« *The Cook* »).

Le sens sémantique de ce proverbe réside dans la communion du corps et de l'esprit. La langue, en tant qu'organe, est l'un des moyens permettant d'exprimer ses pensées. Lorsque la langue d'une personne ne hiérarchise plus correctement ses pensées, il est dit que « *la langue de cette personne est son ennemi* ». Cela se produit lorsqu'une personne ne peut s'empêcher de dire ce qu'elle a sur le cœur ou à l'esprit, même si cela peut lui porter préjudice. Ce genre de réaction est souvent dû à un état émotionnel fort ou à un énervement plus ou moins accru. Cette métaphore est généralement associée à des expressions telles que « *garde ta langue dans ta poche* » ou « *mieux vaut tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de parler* », qui soulignent l'importance de réfléchir avant de s'exprimer en public.

En effet la métaphore remonte de l'époque de l'Antiquité, lors des nombreuses discussions philosophiques qu'entreprenaient les grands philosophes. Juvénal, un satiriste romain, affirma que la tendance à trop parler ne résultait que bien trop souvent à en dire peu voire pas du tout. De ce fait, les débats se voyaient freinés voir interrompus car la passion, en sortant de l'esprit grâce à la langue, devenait l'ennemi de ce qui l'utilisent. Or, les philosophes se devaient de rester formel et de ne pas mélanger science et passion.

Le silence est alors mis en abysse, lui donnant ainsi une valeur éducative dans certains textes philosophiques. En outre, savoir contenir ses dires et les paroles superflues permettent de se protéger.

Le contexte dans lequel cette métaphore est produite revêt une importance capitale pour en comprendre la visée et le but. Dans ce fragment, deux discours distincts sont présents : d'une part, celui de l'auteur et, d'autre part, un proverbe russe signifiant « *ma langue est mon ennemie* ». Ce dernier illustre un dédoublement énonciatif, où l'auteur cite un proverbe pour renforcer son propos. L'utilisation de l'italique sert à mettre en exergue le discours d'autrui, distinguant ainsi clairement les paroles empruntées du commentaire de l'auteur. Ce procédé stylistique souligne l'importance de la métaphore dans le discours, en accentuant le poids des mots et des expressions empruntées pour enrichir la réflexion philosophique.

Cette interaction entre deux discours distincts confère à l'énoncé une dimension dialogique, instaurée par une intertextualité discursive explicite. Le locuteur utilise une altérité discursive pour renforcer la signifiance de son propos. En intégrant le proverbe russe « *ma langue est mon ennemie* », il enrichit son propre discours, renforçant ainsi l'idée qu'il souhaite

transmettre. Cette stratégie rhétorique met en valeur la diversité des voix et des perspectives, ajoutant une profondeur et une complexité supplémentaires à l'argumentation.

Dans cet exemple, le proverbe russe revêt une dimension sémantique significative au sein du discours. Le locuteur, Kadhafi, l'utilise pour formuler un avertissement ou aussi une mise en garde. Cette utilisation stratégique du proverbe permet de renforcer l'impact du message en tirant parti de la sagesse et de l'autorité inhérentes à l'expression proverbiale. Ainsi, Kadhafi ne se contente pas de s'appuyer sur ses propres mots, mais intègre également une sagesse populaire pour souligner la gravité et l'importance de son avertissement, enrichissant son discours d'une profondeur et d'une nuance supplémentaires.

À travers ce qui précède, il apparaît clairement que la métaphore est une expression détournée et indirecte visant à préserver la beauté du texte et la profondeur de l'idée. En recourant à des images et des comparaisons, la métaphore exige une imagination vaste et puissante, capable de combiner le contexte avec les mondes naturels, culturels, sociaux et autres qui nous entourent. Cette richesse d'évocation permet de créer des liens subtils et profonds entre des concepts variés, enrichissant ainsi le discours et facilitant une compréhension plus nuancée et émotionnelle de l'idée exprimée.

D'autre part, la métaphore permet d'éviter de prononcer des mots qui pourraient contredire les valeurs sociales. Elle a la capacité de transformer les sentiments du destinataire et sa perception d'un fait, en lui révélant des aspects cachés pour les rendre évidents et clairs dans son esprit. Ainsi, elle peut amener le destinataire à admirer ce qu'il considérait auparavant comme scandaleux, ou au contraire, à s'ennuyer de ce qu'il trouvait autrefois beau. Cette capacité de la métaphore à moduler les émotions et les perspectives en fait un outil puissant dans l'art de la communication et de la persuasion.

Exemple : « *cette vie n'est qu'un rêve dont notre mort sonne le réveil* » (Khadra, 2015 : 167).

Cette phrase exprime une perspective philosophique sur la vie et la mort. En comparant la vie à un rêve et la mort au réveil, elle suggère que notre existence terrestre est transitoire et illusoire, semblable à un rêve. La mort, en tant que réveil, représente la fin de cette illusion et le retour à une réalité plus authentique ou à une autre forme d'existence. Cette image poétique

et puissante invite à réfléchir sur la nature éphémère de la vie et sur ce qui pourrait exister au-delà de notre expérience actuelle.

La compréhension de cette métaphore ne se limite pas à connaitre les significations lexicales de cet énoncé chargé de sens. Par exemple nous savons tous que le réveil est un objet avec lequel nous pourrons émettre un son à une heure prédéterminée, et la vie est un passage temporel entre la naissance et la mort de chaque être humain. Dans cet énoncé, l'image graphique est attribuée à la mort, une expression métaphorique que l'oncle Kadhafi utilise dans son discours. Le rôle du contexte est important dans la compréhension de cette métaphore car dans sa globalité nous pourrons en déduire plusieurs images rhétoriques : telles que la fin de la vie de quelqu'un, la fin d'une période de guerre ou la mort proche etc. son ambiguïté ne peut être déterminée que dans un contexte précis.

Les deux unités sémantiques qui composent cette métaphore sont « *la vie* » et « *la mort* ». Le rapport analogique entre le réveil et la mort est caractérisé par le son émis au moment du réveil. Ainsi, cette métaphore est réalisée en incorporant l'unité sémantique « *la mort* » dans l'unité sémantique « *réveil qui sonne* ». Cette combinaison donne lieu à la naissance d'une nouvelle unité lexicale évoquant des concepts tels que la renaissance, le renouveau, ou le retour. Cette fusion de sens crée une image poétique qui suggère une transition ou un passage vers une nouvelle réalité ou un état d'existence différent après la fin de la vie.

D'après ce qui précède, nous comprenons que l'oncle de Kadhafi compare la mort au réveil pour secouer son neveu et le pousser psychologiquement à se révolter. Cette métaphore, par la liaison et le chevauchement complexe entre les deux champs ou espaces mentaux, vise à multiplier les sens. Elle reproduit le texte en y incorporant une dimension imaginaire, reliant ainsi le champ source « *la vie* » et le champ cible « *la mort* » par une connectivité dans l'esprit des destinataires. Cette technique permet de créer des liens subtils et profonds entre des concepts différents, enrichissant le discours et facilitant une compréhension plus nuancée et émotionnelle de l'idée exprimée.

2. La métaphore comme procédée stylistique :

Dans le domaine rhétorique, la métaphore a bénéficié des nouvelles théories développées par les méthodes critiques contemporaines et postérieures à la révolution

linguistique opérée par Ferdinand de Saussure. Les fondateurs de la nouvelle rhétorique ont exploité l'impulsion des concepts et des procédés issus des champs de l'analyse du discours, de la sémiotique, de la pragmatique ainsi que de la théorie de la lecture. Cette approche a permis de cerner la métaphore dans une vision plus large, transcendant les insuffisances des perspectives rhétoriques traditionnelles en ce qui concerne sa fonction, son mécanisme de fonctionnement et ses dimensions sémiotiques et pragmatiques.

Pour aller au-delà de ce postulat, il est essentiel d'évoquer la conception de la métaphore par Umberto Eco et de la relier à sa fonction cognitive. Umberto Eco, un éminent sémioticien, a mis en lumière le rôle de la métaphore non seulement comme un ornement stylistique, mais aussi comme un outil essentiel pour la cognition. Il a souligné que la métaphore permet de structurer et de comprendre notre expérience du monde en reliant des concepts disparates de manière créative et significative. En ce sens, la métaphore ne se contente pas d'embellir le langage, elle joue un rôle crucial dans la formation de nos pensées et de notre compréhension du monde, facilitant ainsi de nouvelles perceptions et insights.

La métaphore a suscité l'intérêt de nombreux spécialistes, notamment les linguistes, les philosophes du langage, les sémioticiens, les psychologues et les anthropologues. En raison de la diversité des approches, la théorisation, l'analyse et l'interprétation de la métaphore ont considérablement varié en fonction des perspectives adoptées. Ce concept a été élaboré au travers de deux grandes théories fondamentales : la théorie de la substitution et la théorie interactionniste.

La théorie de la substitution considère la métaphore comme un moyen linguistique permettant de décrire des similitudes préexistantes entre deux éléments du monde. Ces éléments entretiennent un rapport similaire, fondé sur des principes qui remontent à la philosophie grecque et demeurent pertinents jusqu'à nos jours, reposant sur la définition aristotélicienne et sa stabilité stratégique. Selon cette théorie, la métaphore est vue comme une déviation parasitaire affectant la langue et, de ce fait, dépourvue de signification cognitive. Toutefois, elle joue un rôle important dans le discours rhétorique et esthétique, ainsi que dans les théories interactives.

En revanche, la théorie constructiviste s'impose pour diverses raisons, notamment en raison de développements purement scientifiques et de changements dans les programmes des

sciences humaines et littéraires. Cette approche considère la métaphore non seulement comme un moyen de décrire, mais aussi comme un outil pour comprendre et créer la réalité.

2.1. La théorie de la substitution :

Il est bien connu que la vision d'Aristote de la métaphore a été formée dans des étapes historiques successives, la base de nombreuses études à la fois anciennes et modernes. Des études récentes et contemporaines ont confirmé que le mot grec « *Métaphore* » se réfère à la définition du processus linguistique dans la compréhension de la métaphore, c'est-à-dire déplacer et porter du sens en un autre sens en passant d'espèce au genre, et de genre à espèce, espèce à espèce et transfert par proportion[1]

Ainsi, les structures métaphoriques selon Aristote se caractérisent par un processus de substitution basé sur l'axe de similarité, comme l'a souligné Umberto Eco. En effet, la métaphore, en transférant le sens d'un genre à un autre, fonctionne comme une forme de synonymie, ce qui lie sa production et son interprétation à un cadre logique et hiérarchique, souvent comparé à un arbre stratégique. Par conséquent, nous faisons face à une définition où le genre ne suffit pas à déterminer le type spécifique. Ainsi, affirmer que l'animal est un être humain constitue une inférence incorrecte.

Quant au deuxième style, Eco le considère plus acceptable, car il représente un modèle correct. (Utiliser milliers dans l'article beaucoup) C'est un genre dont des milliers forment une espèce, mais la question semble moins convaincante du point de vue du langage naturel car « *milliers* » est nécessairement une grande quantité seulement si nous prenons un arbre purpurique qui appartient à une échelle de quantités spécifique. Ainsi, nous pouvons imaginer une autre échelle dans laquelle il y a des quantités énormes dans lesquelles les « *milliers* » sont une très petite quantité, selon laquelle Eco demande comment Aristote ne s'en rend pas compte ? En conséquence, le chercheur pense qu'il est possible de répondre à cela, étant donné que l'expression / milliers / dans la terminologie de la langue grecque au IVe siècle avant JC était très dosé et signifiait autrefois une grande quantité.[2]

[1] Éric Bordas, les chemins de la métaphore, PUF, 2003, P. 36.
[2] Umberto Eco, sémiotique et philosophie du langage, PUF, 1984, P. 247.

2.2. La théorie interactionniste :

Armstrong Richards et Max Black ont critiqué le concept de substitution pour élaborer une théorie interactionniste. Selon cette approche, la métaphore n'est pas simplement une question linguistique, mais plutôt un produit de la pensée et de l'interaction de divers facteurs sociaux et culturels. Cette perspective a été enrichie par les contributions de Paul Ricoeur, George Lakoff et Mark Johnson.

2.2.1. La vision de M. black :

En ce qui concerne la métaphore, Black (1954-1955) distingue le mot métaphorique qu'il appelle « *focus* » et le reste de la phrase, qu'il a appelé « *frame* », et il en donne un exemple : « *Le président a explosé pendant la discussion.* » On remarque dans cette structure qu'il y a au moins un mot qui est utilisé au sens figuré et est dans toute phrase métaphorique, représenté par le mot « explosé ». Il y a aussi un autre mot qui est utilisé littéralement et représenté par le reste des éléments de la phrase, donc le mot « *explosé* » est appelé un focus métaphore, et le reste des mots de la phrase entourant la métaphore et l'interaction entre eux commence. Ce qui fait de la métaphore un processus mental entre deux pensées actives, aboutissant à un nouveau générateur. On peut percevoir la chose insolite des deux côtés de la métaphore par autre chose.

Ainsi, la théorie interactive de la métaphore met l'attention sur le destinataire dans le processus de compréhension et d'interprétation, dans laquelle les conditions contextuelles et externes jouent un rôle central pour révéler cette interaction. Aussi elle prend en considération le différent pour former le tout comme une unité.

Prenons l'exemple de la métaphore suivante : Analyse de la Métaphore « *Le diable t'emporte* » (Khadra, 2015 : 34).

Focus (mot métaphorique) : « *Le diable t'emporte* ».

Domaine source (diable) : Le diable est traditionnellement perçu comme une entité maléfique, associée à la damnation, à la corruption et à la destruction. L'idée d'être « *emporté* » par le diable évoque une perte de contrôle et une immersion dans le mal ou le chaos.

Domaine cible (le sujet de la métaphore) : La situation ou la personne décrite est en train de subir une perte de contrôle ou une influence négative, souvent dans un contexte de détresse ou de péril.

Concernant l'interaction et la compréhension ;

Les connaissances préalables : Le destinataire de la métaphore doit être familier avec les connotations négatives associées au diable. Cette connaissance lui permet de comprendre que « *t'emporter* » par le diable signifie être soumis à une force malveillante ou destructive.

Transfert de caractéristiques : Les caractéristiques du diable (comme le pouvoir destructeur, la corruption et la perte d'âme) sont transférées à la situation ou la personne décrite. Cela enrichit la compréhension en ajoutant des nuances de menace et de fatalité. Aussi les conditions contextuelles et externes ; Le contexte culturel et religieux : La signification de cette métaphore peut varier en fonction du contexte culturel et religieux du destinataire. Dans les cultures où le diable est un symbole fort de mal, la métaphore peut évoquer des images très puissantes de damnation ou de perte totale.

Le contexte émotionnel : L'interprétation peut être influencée par l'état émotionnel du destinataire. Si la personne est en détresse ou en difficulté, la métaphore peut accentuer la perception de danger ou de désespoir.

La combinaison des éléments : En associant « *le diable* » (domaine source) à la situation décrite (domaine cible), la métaphore construit une image où la personne ou la situation semble inéluctablement attirée vers un sort néfaste ou désespéré. La métaphore illustre une perte de contrôle et une influence négative qui dépasse la simple difficulté.

Interprétation : Cette métaphore offre une vision dramatique et émotionnelle de la perte de contrôle ou de l'influence destructive. Elle permet de voir la situation cible sous un jour plus menaçant, en soulignant la profondeur et la gravité des conséquences possibles.

En conclusion, selon la vision de Black, la métaphore « *le diable t'emporte* » fonctionne en enrichissant la compréhension de la situation en cours en utilisant les caractéristiques et les

connotations du diable comme cadre d'interprétation. Cela permet de rendre les aspects négatifs de la situation plus saillants et plus dramatiques.

2.2.2. La vision de A. Richards :

La conception de Armstrong Richards, développée dans son ouvrage *The Philosophy of Rhetoric* publié en 1936, critique la perspective traditionnelle qui considère les similitudes comme un talent possédé par certaines personnes et non par d'autres. En réalité, selon Richards, nous vivons et parlons en percevant des similitudes. Il souligne que nous acquérons notre capacité à utiliser la métaphore de la même manière que nous apprenons à nous distinguer en tant qu'êtres humains. Partant de ce postulat, Armstrong Richards rejette l'idée que la métaphore soit un outil exceptionnel réservé à certains usages. Au contraire, il affirme qu'elle n'est pas un simple écart par rapport à l'usage habituel, mais qu'elle constitue un principe fondamental dans une activité linguistique libre. D'autre part, il reconnaît que la métaphore est un problème naturel dans le langage et dans la pensée humaine. Cela peut être démontrer par une observation abstraite. Nous ne pouvons pas formuler trois phrases dans un discours ordinaire sans recourir à la métaphore ; C'est un phénomène présent même dans le discours scientifique, dont on ne peut se passer.

Armstrong Richards construit sa vision sur deux idées de base :

- La critique de la croyance que l'on appelle le mythe du sens spécial : voit que les mots ont des sens fixes et spécifiques. Armstrong Richards a rejeté cette limitation des mots dans un cadre unique et codifié et a appelé à la nécessité d'ouvrir le champ aux sens multiples et différents. Comme la façon dont nous utilisons la langue, nos mots transforment sens selon le contexte dans lequel ils ont été mentionnés.

- L'interaction du langage et de la pensée : Armstrong Richards rejette la séparation entre le langage et la pensée et insiste sur L'interaction entre les deux parties qui conduit à sa définition de la métaphore comme un ensemble de deux idées différentes qui fonctionnent ensemble et sont basées sur un mot ou une phrase, dont le sens est le résultat de l'interaction des idées. Ainsi, l'expression métaphorique est une belle caractéristique du style car elle nous révèle deux idées, nous trouvons une grande diversité de modèles d'interaction entre les idées à travers le chevauchement des différentes parties des structures absentes. À partir de là, Armstrong Richards propose le rôle du récepteur dans la révélation des aspects des contextes, le sens du mot diffère de l'un à l'autre En fonction de nos compétences et capacités cognitives.

Partant de cette perspective, Armstrong Richards souligne le rôle du récepteur dans la révélation des aspects contextuels. Le sens d'un mot varie d'une personne à l'autre, en fonction de nos compétences et capacités cognitives.

Analysons la métaphore « *le diable l'emporte* » selon la vision de A. Richards, en tenant compte de ses concepts sur le sens des mots et leur interaction avec la pensée :

Les significations multiples, Diable : Traditionnellement, le terme « *diable* » fait référence à une entité maléfique ou démoniaque dans diverses traditions religieuses et culturelles. Il peut aussi symboliser des forces du mal ou des tentations.
Emporte : Ce verbe signifie généralement prendre ou transporter quelque chose d'un endroit à un autre.

Dans la métaphore « *le diable l'emporte* », la signification littérale du « *diable* » comme une entité démoniaque n'est pas directement impliquée. Au lieu de cela, « *le diable* » est utilisé pour symboliser une force ou une influence qui prend quelque chose ou quelqu'un, souvent en évoquant des connotations négatives ou destructrices.

Le contexte joue un rôle crucial dans la transformation de la signification. Ici, « *le diable* » est employé non pas dans un sens religieux ou littéral, mais pour représenter une force ou une influence pernicieuse qui a des effets préjudiciables. Cela peut signifier que quelque chose de précieux, de souhaité, ou de bon est perdu ou pris par des forces négatives ou par des circonstances défavorables.

L’interaction du langage et de la pensée comprend deux idées différentes : Diable Comme mentionné, il symbolise souvent le mal, la tentation ou la destruction. Et emporte : Ce verbe indique une action de prise ou de transport.

En combinant ces deux idées, la métaphore « *le diable l'emporte* » crée une nouvelle signification. Ici, le diable est perçu comme une force qui arrache ou s'empare de quelque chose,

souvent de manière injuste ou malveillante. Cela donne l'impression que ce qui est pris est perdu à cause de cette force néfaste.

La métaphore fonctionne en appliquant les caractéristiques négatives associées au diable (comme l'avidité, la destruction, la tentation) au concept d'emporter. Cela peut suggérer que la perte ou la destruction de quelque chose est le résultat d'une influence malveillante ou d'une situation inévitable et destructrice.

Le récepteur de cette métaphore doit comprendre que le diable n'est pas pris au sens littéral, mais comme une force symbolique. La manière dont le récepteur interprète « *l'emporter* » est également influencée par ses propres perceptions des forces négatives ou des influences destructrices dans sa propre vie ou culture.

La métaphore « *le diable l'emporte* » illustre comment le sens des mots peut changer en fonction du contexte métaphorique. Le terme « *diable* » est utilisé pour évoquer une force malveillante ou destructive, et « emporte » exprime l'idée de perte ou de prise. Cette interaction entre les idées crée un sens profond, suggérant que quelque chose de précieux est pris ou détruit par une influence négative. La compréhension de cette métaphore dépend de la capacité du récepteur à interpréter ces symboles et leur interaction dans le contexte donné.

2.2.3. La vision de P. Ricoeur :

La première étape pour comprendre la métaphore selon Paul Ricœur consiste à abandonner la théorie de l'analogie ainsi que celle de la substitution, qui réduisent la métaphore à un processus stérile. Pour cette raison, Ricœur refuse d'adhérer aux postulats de ces théories. En revanche, il considère que la théorie interactive est le modèle capable de soutenir la métaphore et d'en faire un processus d'innovation sémantique, permettant ainsi d'apporter de nouvelles informations.

Dans son ouvrage *De l'interprétation* publié en 1965, Paul Ricœur soutient que la métaphore concerne principalement la sémantique de la phrase plutôt que celle du mot isolé. C'est la première révélation de son approche sémantique de la métaphore. Selon P. Ricœur, la métaphore n'acquiert du sens que dans le contexte d'une phrase complète, devenant ainsi un phénomène

d'attribution. Elle ne se limite pas aux mots pris individuellement, mais émerge de leur interaction au sein d'une phrase.

Quant au rôle de la similarité, Paul Ricœur estime qu'il a souvent été mal compris car le rapport de similitude réside dans la rencontre des lointains. C'est ce qu'Aristote voulait démontrer à travers l'idée de l'immersion dans la métaphore novatrice nécessite un œil pour capter les similitudes divergentes, ce qui fait que la métaphore donne une image spécifique aux idées et réduit le choc généré par deux idées contradictoires. La métaphore donc établit un nouveau rapport moral, émergeant du vocabulaire que les systèmes de classification ignoraient ou ne permettaient pas.

Paul Ricœur donne un exemple de Shakespeare ; Lorsqu'il qualifie le temps de « *mendiant* », il nous apprend à voir dans le temps comme si c'était un mendiant, de sorte que deux classes qui étaient auparavant éloignées se rejoignent, et dans cette rencontre des distances née le travail de similarité afin de les rapprocher et proposer une nouvelle idée qui n'était pas connue auparavant.[3]

Paul Ricœur conclut, en décrivant le travail de similarité que la métaphore ne signifie pas la substitution simple mot à mot car elle ne représente aucune innovation sémantique, alors que la tension entre les énoncés dans la métaphore vivante ou plus précisément, entre les deux interprétations (l'une littérale et l'autre métaphorique) évoque au niveau de la phrase entière une véritable création de sens que la rhétorique traditionnelle ne remarque pas Sauf ses effets et ses conséquences.

Nous ne pouvons pas expliquer la création de sens mais dans la théorie interactionniste reconnaît l'existence d'une tension dans la métaphore, une nouvelle signification émerge qui inclut en elle toute la phrase et en ce sens la métaphore pour Ricœur est une création automatique et une innovation sémantique. Elle représente le surplus de sens et de sa fonction. L'ouverture du texte à de nouveaux mondes et de nouveaux modes d'existence dans le monde, et donc la métaphore pour Ricoeur ressemble à une solution d'énigme plus

[3] Paul Ricœur, Théorie de l'interprétation, P. 90

qu'une association similaire basée sur comme parce qu'elle consistait à l'origine en Résoudre l'énigme de la dissonance sémantique.[4]

Avec cela, Paul Ricœur relie la métaphore au symbole, deux concepts complexes qui rendent difficile l'approche directe de la structure du double sens. Le premier dilemme réside dans le fait que les symboles appartiennent à des domaines de recherche très variés et complexes, tels que l'analyse psychologique, qui les relie aux rêves et aux luttes psychologiques profondes. De plus, la poétique les considère comme des images artistiques privilégiées dans un poème particulier ou des motifs récurrents qui dominent l'œuvre d'un auteur, devenant des métaphores récurrentes par lesquelles une culture entière s'identifie. Le deuxième dilemme, selon Paul Ricœur, est que la notion de symbole combine deux dimensions, englobant à la fois le domaine linguistique et le domaine non linguistique. Cette dualité externe des symboles a poussé Ricœur à tenter de les interpréter à la lumière de la théorie de la métaphore. En associant métaphore et symbole, P. Ricœur cherche à explorer comment ces deux notions participent à la création de sens en naviguant entre les discours linguistiques et non linguistiques.

Cela se réalise sous trois étapes ;

- Déterminer le noyau sémantique qui caractérise chaque symbole, quelles que soient les différences, sur la base de la structure du sens existant dans les énoncés métaphoriques.
- L'action allégorique du langage permet d'isoler le coté extralinguistique des symboles et de dégager un principe dispersé par la méthode comparative.
- Cette nouvelle compréhension des symboles sera la source de développements ultérieurs de la théorie de la métaphore.

Avec cette connexion entre la métaphore et le symbole, la théorie des symboles nous permettra de compléter une théorie de la métaphore. Paul Ricoeur suppose que ces développements nous donneront suffisamment d'étapes pour nous permettre de combler le fossé entre les métaphores et les symboles. À cet égard, il affirme que la métaphore est l'élément révélateur et approprié pour éclairer l'aspect symbolique qui a un impact sur le langage. Elle cherche des signifiants possibles ce qui se traduit par un surplus sémantique, c'est ainsi que fonctionne le symbole.

[4] Paul Ricœur, Théorie de l'interprétation, P. 94. 95.

En conséquence, Paul Ricœur établit une théorie des symboles sur la théorie de la métaphore, les métaphores restent des faits en quelque sorte dans le discours, et la comparaison de la métaphore avec une énigme ou une énigme tend à limiter l'analyse à ce que le discours présente de métaphores individuelles. Aussi se contenter du côté éphémère du langage qui fait pour lui de la métaphore une innovation sémantique, quand elle est abstraite la métaphore à son statut dans la langue établie. Ce n'est qu'un incident rhétorique pour arriver à la conclusion que la métaphore lorsqu'elle est abordée par la communauté linguistique le mot devient vulgaire puis se transforme en métaphore morte.

D'autre part, les symboles étendent leurs racines dans les domaines de la vie, du sentiment et du monde parce qu'ils ont une stabilité exceptionnelle à penser que le symbole ne meurt pas, mais seulement se transforme. Dès lors, si l'on s'en tient au critère de la métaphore, les symboles doivent être des métaphores mortes. Cependant, P. Ricœur estime que le travail de la métaphore est incomplet et tout à fait inadapté comme moyen d'exprimer la temporalité différente des symboles. Chaque métaphore en appelle une autre, et chacune reste vivante en préservant sa capacité à Générer un réseau de signes puisés dans les différents domaines de notre expérience et un nombre illimité d'interprétations implicites au niveau conceptuel.

Paul Ricœur conclut qu'il faut accepter deux questions opposées par rapport à la relation entre métaphores et symboles : d'une part, on voit qu'il y a plus dans la métaphore que dans le symbole, puisqu'elle fournit au langage une sémantique implicite des symboles et ce qui reste mélangé dans le symbole est la fusion de quelque chose. En d'autres termes, la juxtaposition infinie entre les éléments se manifeste dans la tension d'énonciation allégorique.

D'autre part, nous constatons que le symbole inclut plus que ce qui est inclus dans la métaphore, car la métaphore n'est rien d'autre qu'un procédé linguistique qui emmagasine une force symbolique et le symbole reste un phénomène bidimensionnel. Il est donc limité de manière que la métaphore ne soit pas liée, de sorte que les symboles ont des racines dans notre intervention pour des expériences mystérieuses. Tandis que les métaphores ne sont rien d'autre que des surfaces linguistiques des symboles, mais les métaphores de Paul Ricœur à

symboles se caractérisent ensemble par une tension sémantique. Entre ce qu'il contient et ce qu'il déclare, entre ce qui existe et ce qu'il promet d'exister dans le futur.[5]

Analysons la métaphore « *lune voilée* » selon la vision de Paul Ricœur implique d'examiner comment cette métaphore fonctionne pour créer un sens nouveau, tout en explorant la tension sémantique et les dynamiques entre métaphore et symbole. Voici une analyse détaillée :

La signification Littérale concerne le mot « *lune* » : L'astre qui éclaire la nuit et est souvent associé à la beauté, la clarté et la lumière dans le ciel nocturne. Et le mot voilé : Ce terme décrit quelque chose qui est couvert ou caché par un voile, ce qui implique un obscurcissement ou une dissimulation.

L'interprétation Métaphorique introduit une comparaison : Dans la métaphore « *lune voilée* », la lune n'est pas réellement couverte par un voile. Au lieu de cela, « *voilée* » est utilisé pour symboliser un obscurcissement ou une perte de clarté. Cela peut évoquer une lune qui n'est pas entièrement visible, comme lorsqu'elle est partiellement cachée par des nuages ou une éclipse.

Le sens Métaphorique : Cette métaphore peut être utilisée pour décrire une situation ou un état d'esprit où quelque chose de clair ou de lumineux (comme la lune) est obscurci ou rendu moins visible. Cela peut symboliser des sentiments d'incertitude, de mystère, ou des aspects cachés de la réalité ou de la personnalité.

La création de Sens : La métaphore « *lune voilée* » fusionne les concepts de lumière (la lune) et d'obscurcissement (voilée). Cela crée une nouvelle signification où la lumière est partiellement cachée, suggérant une situation où la clarté ou la compréhension est diminuée ou entravée.

La tension entre la signification littérale (la lune comme source de lumière) et l'idée de quelque chose de voilé (obscurité ou dissimulation) est source de création de sens. Cette tension pousse à réfléchir sur la manière dont des éléments normalement clairs et visibles peuvent être obscurcis ou cachés, enrichissant la compréhension du phénomène décrit.

[5] Paul Ricœur, Théorie de l'interprétation, P.105.

La dynamique *métaphore-symbole,* Selon Paul Ricœur, « *lune voilée* » est une métaphore vivante car elle génère un surplus sémantique. Elle ouvre un champ d'interprétations sur les thèmes de la clarté et de l'obscurité, de la visibilité et de la dissimulation, et invite à explorer comment ces éléments interagissent dans divers contextes.

L'interprétation Contextuelle concerne la compréhension de cette métaphore qui peut varier selon le contexte. Par exemple, dans un contexte émotionnel, « *lune voilée* » pourrait symboliser des sentiments de confusion ou de tristesse. Dans un contexte esthétique, elle pourrait évoquer une scène poétique ou mélancolique, où la beauté est partiellement cachée.
Relation avec le Symbole : La métaphore peut évoluer en un symbole plus large de mystère, de dissimulation ou d'ambiguïté. Elle peut représenter des aspects universels de l'expérience humaine, comme les secrets, les non-dits, ou les dimensions cachées de la réalité. La métaphore « *lune voilée* » illustre la vision de Ricœur en combinant des concepts de clarté et d'obscurcissement pour créer une nouvelle compréhension de la situation décrite. Elle utilise la tension entre la lumière de la lune et le voile de l'obscurité pour offrir une perspective enrichie sur des thèmes tels que la dissimulation, le mystère, et la perte de clarté. Cette métaphore vivante permet des interprétations variées et encourage une réflexion profonde sur la nature des choses cachées et révélées.

2.2.4. La vision de Lakoff et Johnson :

George Lakoff et Mark Johnson (1980) cherchent à faire de la connaissance un outil pour une compréhension plus profonde des faits et de la conscience, et en prêtant attention à ce qui est implicite. L'effort des chercheurs peut être considéré comme un effort de sensibilisation destiné à construire une nouvelle prise de conscience et à triompher pour différentes significations en analysant le langage et la pensée, et en créant un langage qui repose sur une nouvelle pensée. Pour cette raison, George Lakoff et Mark Johnson ont réfuté la perception qui isole l'esprit et le corps humains du reste des éléments du monde extérieur et exclut de la considération du corps, de l'imagination et de la culture dans l'organisation du monde, comme ils considèrent que l'homme est en interaction continue et permanente avec le monde extérieur. Il ne suffit de répéter ce qui existe dans le monde et ses phénomènes mais plutôt comprendre le fonctionnement de la pensée Basé sur la participation avec l'environnement dans la réalisation de diverses activités. Cela fait de l'esprit une machine de création de la réalité, et pas seulement une représentation.

Les deux philosophes ont appelé leur perception le terme « *approche expérimentale* » dérivé des idées de la théorie de la Gestalt. La dimension empirique est utilisée par George Lakoff et Mark Johnson au sens large, incluant la dimension sensorielle-kinesthésique, la dimension émotionnelle, la dimension sociale et d'autres expériences de ce type sont accessibles à tous les êtres humains normaux. Le concept d'expérience ne se réfère pas fondamentalement à des expériences individuelles qui n'arrivent qu'à un type spécifique de personnes. Le regard qu'on a tous, Les êtres vivant au sein d'une société Humaine, nous interagissons toujours et nous créons des expériences différentes qui expriment notre environnement naturel, social et culturel. Ainsi s'organise le monde du point de vue de G. Lakoff et M. Johnson où les expériences sont un facteur actif constant avec les éléments du monde extérieur.

Cette dimension cognitive, que les chercheurs ont ajoutée à la signification, a fait de la métaphore un outil cognitif dont l'efficacité est similaire à l'efficacité des expériences humaines et permet d'aborder comment les significations, leurs motivations et la façon dont elles fonctionnent par rapport à la spécificité de la perception humaine et des facteurs d'expérience qui y agissent. Lakoff et Johnson ont dérivé cette dimension cognitive à travers les propositions de Jackendoff, et ce qu'on appelle la signification des cadres qui ont été fondés et défendus par Fillmore et la théorie des espaces mentaux qu'il a présentée Fauconnier.

À travers les multiples visions des pionniers présidents nous proposons l'analyse de l'exemple suivant afin de mieux illustrer leurs propos et établir une analyse fondée sur l'aspect pragmatique, sémantique cognitive et démontrer l'écart entre le sens premier et le sens communiqué des énoncés dans le but de classer la métaphore. Est-elle une question d'émotion ou une illustration.

La métaphore « *lune voilée* » peut être analysée selon la vision de George Lakoff comme une illustration riche des mécanismes cognitifs derrière l'utilisation des métaphores. Dans cette métaphore, la lune symbolise généralement la clarté et la lumière, tandis que le terme voilé évoque une dissimulation ou un obscurcissement. En fusionnant ces deux concepts, la métaphore ne décrit pas littéralement une lune physiquement recouverte par un voile, mais plutôt une situation où quelque chose de clair et significatif est partiellement caché ou difficile à percevoir. Cette conceptualisation repose sur notre expérience visuelle commune : lorsque la lune est obscurcie par des nuages ou un voile, elle apparaît moins claire, un phénomène que nous avons vécu et observé à maintes reprises.

Selon George Lakoff, cette métaphore illustre une conceptualisation où les idées de clarté et d'obscurité sont intégrées pour comprendre des états plus abstraits de la réalité. En utilisant des images de la nature et des expériences visuelles, elle transforme des notions abstraites comme la confusion ou la dissimulation en concepts plus tangibles. Les cadres sémantiques associés à cette métaphore incluent des éléments comme la visibilité, la lumière et l'obscurité. Ces cadres structurent notre compréhension en assimilant des concepts de lumière (la lune) et d'obscurité (le voile) pour interpréter des situations ambiguës ou complexes.

La métaphore « *lune voilée* » crée un espace mental où le domaine de la clarté est partiellement obscurci par un voile, permettant une navigation entre la lumière et l'obscurité. Cela facilite une compréhension plus profonde des situations où quelque chose est caché ou non complètement visible. Cette interaction entre clarté et obscurité montre comment les métaphores exploitent des expériences corporelles et perceptuelles pour structurer notre pensée et interpréter des concepts abstraits. En résumant, la métaphore « *lune voilée* » démontre comment les images visuelles et les expériences quotidiennes façonnent notre compréhension de la dissimulation et de la confusion, soulignant que les métaphores sont des outils cognitifs essentiels pour organiser et enrichir notre perception du monde.

Analysons l'exemple suivant tiré du corpus ;

« *Mansour cesse d'examiner ses ongles. Il regarde à droite et à gauche en quête de ne sais quoi, se trémousse entre les accoudoirs, parait se demander où il se trouve. Lorsqu'il recouvre ses repères, il s'enfonce de nouveau dans son fauteuil, se prend les tempes entre le pouce et le majeur, secoue la tête de façon énigmatique. Au bout d'un long malaise intérieur, il reporte son attention sur le général et lui lance* ***d'un ton satirique*** *:*
Tu vois quelque chose dans ta boule de cristal *?*
Quelle boule de cristal ? grogne le général sans retourner.
Ta carte. ***Ça fait une demi-heure que tu la cuisine, elle a bien fini par cracher le morceau.***
Je suis en train d'étudier les différentes possibilités de repli vers le sud. » (Khadra, 2015 : 47).

Dans ce passage, Mansour, visiblement ennuyé et nerveux, cesse d'examiner ses ongles et regarde autour de lui en quête de quelque chose d'indéterminé. Son agitation physique, se trémoussant entre les accoudoirs et se demandant où il se trouve, révèle un profond malaise

intérieur. Finalement, après avoir secoué la tête de manière énigmatique, il reporte son attention sur le général et, d'un ton satirique, lui demande ce qu'il voit dans sa « *boule de cristal* », une métaphore pour la carte que le général examine depuis une demi-heure. Cette remarque sarcastique souligne l'impatience et la frustration de Mansour face à l'indécision du général. En réponse, le général, irrité, grogne qu'il étudie les différentes possibilités de repli vers le sud, indiquant une situation de crise nécessitant des décisions stratégiques cruciales. Ce dialogue met en lumière la tension entre les deux personnages, reflétant une atmosphère de stress et d'urgence.

On assiste à une présence de plusieurs énoncés à ton ironique, il s'agit de la manière dont Kadhafi s'adresse à Mansour. Tout en attendant une réponse de sa part, il essaye de lui faire comprendre qu'il, ne sert à rien et qu'il est dans un état de coupable en disant ; « *tu vois quelque chose dans ta boule de cristal* », « *…ça fait une demi-heure que tu la cuisines* ».

Kadhafi compare Mansour a un voyant ou médium qui voit le futur dans sa boule de cristal afin de le rabaisser et démontrer son incapacité de trouver une réponse. Deux énoncés ironiques dont le tyran libyen vise de critiquer et en vouloir Mansour. Il s'agit d'une superposition de plusieurs points de vue dont le sens discursif connoté et dénoté se diffèrent.

Le premier PDV relève du sens direct expressif dont Kadhafi se moque de Mansour de manière très sérieuse, et la deuxième relève d'un sens plus implicite afin de remettre l'énonciateur à sa place et le pousser à se remettre en question.

Le rapport de ressemblance entre Mansour et le médium était établi par un langage direct à travers lequel Kadhafi il traduit la réalité de la situation sous une forme d'image se permets de rapprocher la position de Mansour à cette dernière.

Dans cet extrait on assiste à une métaphore qui touche à l'aspect émotionnel, Kadhafi insiste et essaye de mettre un coup de pression à Mansour afin de le secouer psychologiquement et impacter sa manière de penser.

Il est important de connaître le cadre indiciel dans lequel chaque métaphore se produise, Cela permet à la métaphore d'interagir directement avec les éléments du texte Afin de poser des relations de ressemblance ou d'analogie. Pour développer ces propos nous allons aborder sa

problématique sémantique dans le discours et comment les thèmes abordés vont jouer un rôle important De sa transition de sens multiples et ambigus.

2.3 La construction interactive du sens métaphorique :

2.3.1. Le sens dans le texte :

Le sens interactif est construit dans le texte à la suite de l'interaction sémantique entre les mots dans le contexte et rapport d'isomorphisme entre eux. Cette soustraction nie ce qui est venu dans les études traditionnelles qui considérait le sens comme une donnée fixe qui ne change pas. Cela est dû selon ce que Ivor Armstrong Richards reconnaissait à ce qu'il appelait la superstition propre du sens dont la théorie nominale. Cette dernière démontre que les mots ont des significations fixes qui ne changent pas et ce qui régit la validité de ces significations, c'est bien la doctrine de l'usage.

Pour sortir de l'impasse du sens figé, Ivor Armstrong Richards insiste sur la nécessité de la fonction de la rhétorique aristotélicienne qui reposait sur l'idée de persuasion et l'influence. La nouvelle fonction de la rhétorique étant une étude de cas de l'incompréhension et les moyens d'y remédier. Dans cette nouvelle perspective, I. A. Richards travaille sur les fondements d'une rhétorique sémantique logique dans laquelle la théorie des métaphores occupe le centre de gravité.

Dans son livre *La philosophie de la rhétorique* (1936) un nouveau concept découle d'une conception sémantique qui est un précurseur de ce que les nouveaux rhéteurs appellent aujourd'hui. Il estime qu'il donne vie à un lieu ancien basé sur une nouvelle analyse linguistique, puisque la rhétorique a une étude des méthodes de compréhension et d'incompréhension linguistiques. Par ailleurs on note que cette perspective diffère non seulement de la rhétorique antique par son ambition intense, mais va au-delà vers la tournure générale de toute tendance nominative. En effet, il n'y a aucune tentative dans l'étude de Richards pour classer les formes rhétoriques, parler métaphore occupe la première place sans aucune concurrence de la métonymie ou d'autres formes rhétoriques.

La rhétorique sémantique de Richards traite le sens comme une variable soumise au contexte refusant que les mots aient des sens prédéterminés, que les mots n'aient que des sens spécifiques, et que le discours ne soit qu'un système de ces sens. Par conséquent, Richards

préfère que nous traitions de la signification qui se forme sur la base de l'interaction du mot avec d'autres mots dans le contexte. Chaque mot acquiert des caractéristiques des autres mots et dans cette horizon un nouveau sens est formé. Les mots ne sont pas seulement les mots prononcés, mais également les mots non prononcés (activité alternative de signification). C'est le contexte joue un rôle important dans la formation de la sémantique.

Le contexte exerce son rôle dans le processus d'interaction, principalement sur la focalisation de la métaphore pour évoquer des significations. Cela signifie que dans le cadre d'un discours spécifique donné les mots prennent un sens nouveau qui n'est pas leur sens originel dans les usages littéraires. De sa part, Ivor Armstrong Richards a montré que la métaphore n'est pas seulement une transformation ou une citation verbale de certains mots. C'est aussi une interaction entre différents contextes sur la base d'un ton unique. Tout mot ne peut être déterminé que sur la base de sa relation avec ses mots voisins.

La métaphore a dominé la rhétorique de I. A. Richards parce qu'elle est l'unité contextuelle de la signification. Lorsque le mot est l'alternative à une combinaison d'apparences et que ces mêmes apparences sont des parties incomplètes de leurs différents contextes, le principe de métaphore est une conséquence de cette situation linguistique. La signification est le produit de cette interaction, la raison pour laquelle la description correspond à l'unité théorique de sens. Cela nous mène à dire que la métaphore reste dans le même sens simple avec deux parties incomplètes de deux contextes sémantiques différents. À partir de là, il ne s'agit plus d'un simple transfert du mot mais plutôt d'un échange entre les idées (interaction entre contextes).

Si la métaphore est une indication de compétence et de talent, le don de pensée et de la rhétorique de Richards consiste à contempler ce talent par une traduction de connaissances distinctes. D'autant plus que la métaphore s'intéresse aux causes génératives et explique leurs fonctions réelles de sorte qu'elle ne peut être considérée seulement comme le mot, mais comme tout le discours. Dès lors, la théorie de la métaphore doit nécessairement être une théorie de la production de sémantique et discursive.

Nous concluons que la théorie interactive considère le sens comme un bâtiment dont les caractéristiques ne sont complètes que dans l'exhaustivité textuelle. En revanche la recherche du sens du mot ne nécessite pas d'identifier son identité dans le dictionnaire, mais plutôt la recherche du sens que ce mot a acquis dans son interaction avec d'autres mots dans le contexte

textuel. Cette nouvelle perspective sémantique a permis de cerner la métaphore avec une vision qui transcende les limites aristotéliciennes.

Pour mieux illustrer la question de l'interaction des mots dans la métaphore dans le but de fonder une ou plusieurs significations nous proposons l'analyse d'exemples tirés de notre corpus de recherche.

La présence de la métaphore dans le cadre des discours littéraires est connue par sa récurrence. Cette tendance fortement remarquable dans notre corpus à traves la voix de Kadhafi contrairement à son personnage mégalomane et égoïste.

Selon Max Black la métaphore est : « *Une figure par laquelle on transporte [...] la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit* » (Black, 1993 : 27).

Le thème de l'amour a suscité une place grandiose dans les écrits modernes et contemporains malgré la tendance de l'écriture en général aux questions politiques, historiques et sociales imposées. C'est dans cette tendance que l'amour se mêlait au contexte politique, révolutionnaire ainsi que les conditions sociales.

Tout d'abord, nous présentons un passage dans lequel Kadhafi aborde implicitement le thème de l'amour en évoquant sa fille Khadija.

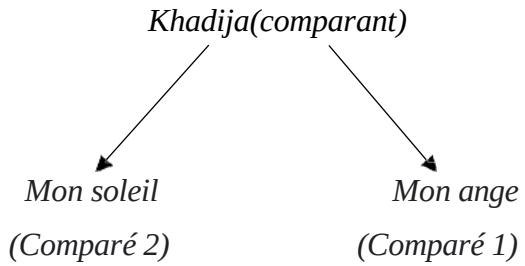
« Pour Khadija mon ange et mon soleil » (Khadra, 2015 : 37).

Cet extrait exprime avec une grande profondeur l'amour et l'affection de Kadhafi pour sa fille Khadija. En qualifiant Khadija d'« *ange* », il souligne sa vision d'elle comme une figure de pureté et de protection, quelqu'un qui incarne la bienveillance et l'idéal. Le terme « *ange* » évoque une affection profonde et un immense respect, montrant que Khadija est chérie et admirée. De plus, en l'appelant « *mon soleil* », Kadhafi met en avant son rôle essentiel de source de lumière, de chaleur et de joie dans sa vie. Le soleil, indispensable à la survie et au bien-être, symbolise ici l'importance centrale de Khadija dans son univers émotionnel. Cette métaphore indique qu'elle est irremplaçable et vitale pour lui. À travers ces termes poétiques et tendres, Kadhafi révèle non seulement son amour inconditionnel, mais aussi sa profonde admiration et

sa fierté envers sa fille. En somme, cette citation est une déclaration d'amour filial intense, illustrant que Khadija est une bénédiction et une source constante de bonheur et de réconfort pour lui.

Cet énoncé désigne une idée réelle de la relation entre un papa et sa fille. C'est une traduction sous une forme d'image. Dans ce fragment le thème de l'amour est abordé comme dans la poésie. Le comparant est Khadija à qui l'on a considéré comme un ange et un soleil.

Le rapport d'analogie dans cette métaphore est lié à la question de l'émotion comme fonction discursive par laquelle Kadhafi parle de sa fille.



Le mot « *ange* » et « *soleil* » présentent un cadre sémantique abstrait, car Khadija fille de Kadhafi (un être humain) fait l'objet d'une métaphore établi par un rapport affectif. Kadhafi à travers son discours nous fait comprendre que Khadija est une personne très chère et précieuse en la comparant aux anges et au soleil. Cependant l'écart entre le sens littéral du mot et le sens communiquer dans l'énoncé est explicite. Le rapport de ressemblance entre Khadija et le soleil ou Khadija et l'ange n'est qu'une transposition sémantique cognitive de la manière dont Kadhafi estime sa fille, son innocence, sa pudeur, ainsi que l'importance du rôle qu'elle occupe dans sa vie.

Le thème de l'amour est exprimé de manière sous-jacente car on assiste à un mouvement lexical qui tend à remplacer Khadija par un objet lumineux et un chérubin. Dans cette optique Khadija acquiert le rôle du le soleil et l'ange de Kadhafi par amour et lien familiale.

D'après ce qui précède, on peut affirmer que les éléments de la métaphore sont présents dans l'énoncé. Il s'agit donc d'une métaphore in présentia. Dans un deuxième temps, Nous avons constaté que le thème de l'amour ne concerne pas uniquement la fille son papa mais aussi Kadhafi et sa femme.

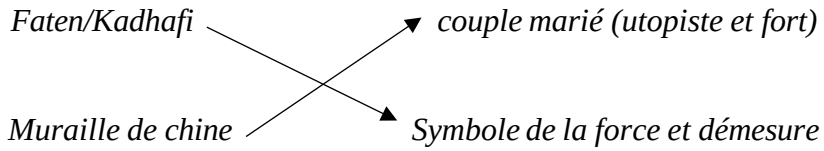
« Faten et moi, était aussi infranchissable que la muraille de Chine » (Khadra, 2015 : 54).

Dans ce passage on assiste à la présence d'une métaphore puissante pour décrire la relation entre Kadhafi et sa femme Faten. En comparant leur lien à la Muraille de Chine, Kadhafi souligne la solidité et la durabilité de leur union. La Muraille de Chine est célèbre pour sa robustesse et sa capacité à résister aux assauts extérieurs, symbolisant ainsi une relation extrêmement solide et résistante aux épreuves. De plus, la notion d'infranchissabilité de la muraille évoque l'idée que rien ni personne ne peut briser ou pénétrer leur relation, la rendant inviolable et indépassable. Cette comparaison suggère également une dimension protectrice, où Kadhafi et Faten se soutiennent mutuellement contre les adversités externes, formant un front commun, uni et fort. La durabilité de la muraille reflète une relation qui a traversé le temps sans se détériorer, indiquant que leur union est pérenne et résistante aux défis. En décrivant leur relation comme infranchissable, Kadhafi met en avant leur grande complicité et leur unité inébranlable, soulignant que leur amour est un domaine privé et exclusif, réservé uniquement à eux deux. En somme, cette métaphore illustre la force, la protection, la durabilité et le caractère exclusif de leur amour, rendant leur union comparable à une forteresse solide face aux épreuves du temps et aux influences extérieures.

Si nous analysons le rapport établi par cette métaphore dans cette phrase, nous constatons que la fonction langagière dominante est l'illustration.

Connu comme un président dictateur, et personnage mégalomane dans le roman, Kadhafi donne une image idéaliste de sa relation forte avec Faten.

La représentation du rapport d'analogie entre les éléments de la métaphore est la suivante :



Ce chevauchement sémantique instaure une illustration cognitive et une représentation imagée de Kadhafi et Faten afin de véhiculer l'image qu'il souhaite exprimer. Un couple très

solide et identique tel que les murs de chine transcrit littéralement l'amour des deux personnages.

Le sens figuré exprimé dans les deux métaphores jouent un rôle important dans la construction sémantique des énoncés évoqué. Cela donne au discours une dimension interprétative variée dans la construction des points de vue véhiculés à travers les mots utilisé.

On peut en déduire que la première métaphore consiste à valoriser Khadija par une fonction poétique et la deuxième contribue à donner une illustration utopiste de Kadhafi et sa femme. Deux métaphores aborder différemment Dans lesquels Kadhafi exprime son sentiment et son émotion envers ça sa fille et sa femme afin de communiquer son amour envers ces deux personnes. Son discours est basé sur l'émotion et le fonctionnement des deux métaphores citées tend à donner une illustration et exprimer un sentiment.

2.4. La manifestation de la métaphore dans le discours :

La manifestation de la métaphore dans le discours implique deux idées : la première est que la présence de la métaphore dans le discours est l'un des aboutissements de la nouvelle perspective rhétorique. C'est-à-dire en limitant sa présence uniquement dans le discours poétique, car ils la considèrent comme une caractéristique rhétorique qui est présente dans tous les discours. Parmi ces derniers se trouve le discours littéraire dans lequel la métaphore se manifeste de manière intense et son utilisation va au-delà du niveau du mot et de la phrase, vers un niveau plus large celui du texte et du discours dans son ensemble.

Le discours narratif en général est une structure linguistique signifiante, ou une formation linguistique narrative indicative qui formule un monde particulier dans lequel les langues, les styles, les événements, les personnes, les relations, les lieux et les temps diffèrent, sans éliminer cette limitation. La pluralité et le désaccord dépendent de la spécificité de ce monde, et de son unité signifiante, c'est plutôt elle qui l'institut. L'intérêt pour la langue non comme moyen d'écriture mais comme fin en soi c'est-à-dire qu'il constitue un sujet d'écriture devenant ainsi un vaste espace de créativité.

La littérature algérienne moderne se distingue des autres à travers une caractéristique singulière que l'on trouve rarement dans une littérature d'un autre pays aussi bien ancienne que

moderne. C'est la distinction entre un complexe de caractères créé par un processus historique inévitable intervenant dans la formation de la littérature algérienne à travers les âges.

Ce qui crée la structure du roman, c'est sa capacité à raconter, à se multiplier et à interagir, puis à combiner les discours. La coordination de manière que la langue de l'écrivain soit l'une des méthodes, visions et expressions de la réalité d'une manière esthétique et artistique entre les langues de leurs caractères, et également adoptée de différentes manières le discours.

Afin de bien justifier nos propos théoriques nous proposons des analyses métaphoriques selon des thèmes abordés dans notre corpus de recherche. Le thème du pays fortement présent et le thème de l'animal. Il s'agit pour nous de démontrer le caractère esthétique du discours, et comment le style discursif se déploie pour créer la coindexation entre le sens métaphorique et le sens réel.

2.4.1. La métaphore à thème du « pays » :

Le pays est un sujet qui revient souvent dans le discours de Kadhafi, et cela dépend du contexte politique de la Libye à cette période-là (octobre 2011). Kadhafi dans son discours parle de son pays à plusieurs reprises afin d'exprimer son sentiment envers sa patrie, ce pays dont il a été au pouvoir pendant plus que 41ans.

Dans l'ouvrage on trouve les énoncés suivants :

- *« Ce pays que vous avez édifié deviendrait le dépotoir des abjurations, le cimetière des serments et des prières »* (Khadra, 2015 : 78).
- *« Cette terre sainte serait vouée au malheur et à la honte »* (Khadra, 2015 : 82).

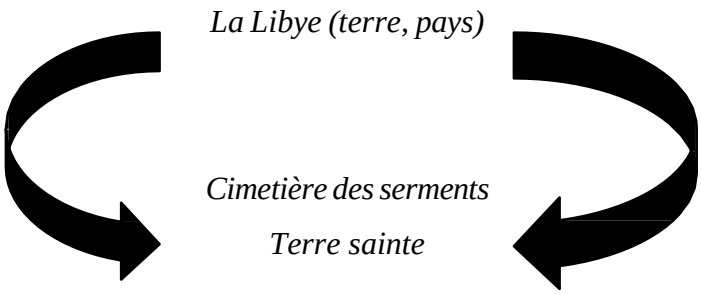
Les deux citations expriment un sentiment profond de désillusion et de désespoir quant à l'avenir du pays, utilisant des métaphores puissantes pour souligner la gravité de la situation. Dans la première citation, « *Ce pays que vous avez édifié deviendrait le dépotoir des abjurations, le cimetière des serments et des prières* » (page 78), l'auteur dépeint un avenir où le pays, autrefois construit avec espoir et détermination, est devenu un lieu de renoncements et de désespoir. La métaphore du « *dépotoir des abjurations* » suggère une dégradation extrême où les valeurs et convictions fondamentales sont abandonnées comme des ordures. Le « *cimetière des serments et des prières* » indique que les promesses solennelles et les

expressions de foi et d'espoir sont désormais mortes et oubliées, reposant dans un lieu de désolation.

La deuxième citation, « *Cette terre sainte serait vouée au malheur et à la honte* » (page 82), renforce ce sentiment de désolation en prophétisant un avenir sombre pour une terre considérée comme sacrée. La « *terre sainte* » implique un lieu de grande importance spirituelle et morale, digne de respect. Cependant, cette terre est désormais destinée à un futur rempli de malheur, de tristesse et de souffrance, ainsi qu'à une dégradation morale entraînant un sentiment collectif de honte et de culpabilité.

En synthèse, ces deux citations illustrent un tableau apocalyptique où le pays, autrefois construit sur des idéaux élevés, se transforme en un lieu de renoncements, de désespoir et de dégradation morale. L'auteur met en avant la transformation tragique d'une terre sacrée et respectée en un lieu marqué par le désespoir, le malheur et la honte, soulignant la profondeur de la déception et du pessimisme quant à l'avenir de cette nation.

Dans ces fragments Kadhafi exprime un sentiment de regret et de mécontentement c'est à cause du contexte conflictuel du pays. Le thème principal dans cet énoncé est « *la Libye* » ou on trouve une variété d'éléments comparants.



Kadhafi adopte un discours métaphorique afin d'illustrer la situation dans laquelle la Libye se retrouve, une situation de combat qui oppose les fidèles aux rebelles de son régime.

Dans le premier énoncé le pays est comparé au Cimetière, ce dernier désigne le lieu où l'on enterre les morts. Il y a un rapport de similitude entre le sens premier mot « *cimetière* » et le sens communiqué dans la phrase. C'est à dire il y a beaucoup de morts à cause de la guerre et le cimetière n'est que le seul endroit où on enterre les morts.

Dans le deuxième énoncé, Kadhafi parle de son pays en la qualifiant de « terre sainte ». Le mot terre sainte représente un lieu religieux dans la culture arabo-musulmane qui est la Mecque par son histoire et sa tradition islamique. C'est le lieu de la naissance du prophète Mohamed ou Mahomet ainsi que le lieu où nous retrouvons la Kaaba (tombe de Abraham). Kadhafi a travers son discours véhicule l'idée d'un pays vénérable et de la paisible contrairement à la réalité.

Cette dimension pragmatique permet aux deux énoncés d'acquérir une trame sémantique qui va au-delà d'un sens figuré. L'aspect culturelle et idéologique jouent un rôle *sine qua non* dans l'interprétation de cette métaphore. Cependant la théorie de la polyphonie s'impose d'une manière indirecte dans la mesure ou les points de vue se croisent afin d'assurer la traduction de la réalité à travers le discours métaphorique.

Sur le plan syntaxique, les deux énoncés se caractérisent par une structuration hypothétique et projective, marquée par l'emploi du conditionnel « *deviendrait* », « serait vouée », qui inscrit le discours dans une temporalité prospective et dramatique. Cette modalisation confère à l'énonciation une dimension prophétique, voire eschatologique, où l'avenir du pays est envisagé sous le signe de la fatalité. Par ailleurs, la construction phrastique repose sur une prédication attributive « *ce pays […] deviendrait* », « *cette terre […] serait vouée* », qui permet d'opérer une requalification sémantique du référent « *Libye* » à travers des syntagmes nominaux fortement connotés. Sur le plan lexical, on observe la mise en place d'un réseau isotopique structuré autour de la dégradation et du sacré déchu : des lexèmes tels que « *dépotoir* », « *cimetière* », « *abjurations* », « *serments* », « prières », « *malheur* » et « *honte* » participent à la construction d'un champ sémantique de la désacralisation et de la perte des valeurs. Ce réseau est renforcé par une tension interne entre sacralité « *terre sainte* », « *prières* » et profanation « *dépotoir* », « *honte* », produisant un effet de contraste particulièrement signifiant. D'un point de vue pragmatique, l'intention discursive de Kadhafi s'inscrit dans une stratégie de dramatisation visant à susciter une réaction émotionnelle forte chez le destinataire, en construisant une représentation catastrophiste de la réalité politique. Enfin, l'interprétation de ces métaphores ne saurait être dissociée de leur dimension idéologique et polyphonique : elles traduisent non seulement le point de vue du locuteur, mais intègrent également, en creux, les voix adverses et le contexte conflictuel, ce qui confère au discours une profondeur dialogique où s'affrontent différentes visions du devenir national.

2.4.2. La métaphore à thème de « l'animal » :

Le thème de l'animal est fortement présent dans le corpus travers différentes formes discursives. C'est une manière dont laquelle Kadhafi illustre la réalité en transformant le discours en action afin de persuader où convaincre l'autre. À travers son discours poétique Kadhafi exprime sa position politique, identitaire et idéologique.

Afin de mieux expliquer ces notions et aller au-delà de la simple analyse classique de la métaphore nous proposons les métaphores suivantes : En parlant de Ben Ali, ex-président tunisien ;

« Misérable Ben Ali, fière de son embonpoint de maquereau endimanche et quand tentant de prostituer son pays au plus offrant » (Khadra, 2015 : 39).

- *« Ce type n'est qu'un coq en pates, il prendrait le pet d'une vache pour un coup de mousqueton »* (Khadra, 2015 : 40).

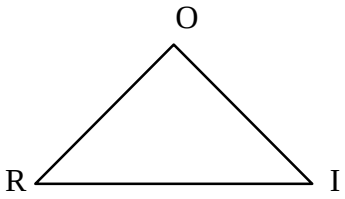
La première citation, « *Misérable Ben Ali, fière de son embonpoint de maquereau endimanche et quand tentant de prostituer son pays au plus offrant* » (page 39), emploie des termes péjoratifs pour dénoncer la corruption et l'arrogance perçues de Ben Ali. Le terme « *misérable* » exprime un mépris profond, suggérant que Ben Ali est digne de pitié ou de dédain. L'expression « *embonpoint de maquereau endimanche* » dépeint Ben Ali comme un personnage vaniteux et dégradant, comparable à un maquereau (un terme péjoratif pour désigner un proxénète) qui se donne des airs de sophistication le dimanche, symbolisant une façade de respectabilité. En qualifiant ses actions de « *tenter de prostituer son pays au plus offrant* », l'auteur accuse Ben Ali de vendre les intérêts nationaux au plus offrant, illustrant ainsi une corruption extrême et un manque de loyauté envers le pays. La deuxième citation, « *Ce type n'est qu'un coq en pattes, il prendrait le pet d'une vache pour un coup de mousqueton* » (page 40), utilise des métaphores pour critiquer la crédibilité et la compétence de Ben Ali. L'expression « *coq en pattes* » désigne une personne qui, bien que prétentieusement fière ou arrogante, est en réalité insignifiante ou sans valeur. La comparaison avec « *le pet d'une vache* » et « *un coup de mousqueton* » souligne une méprise grotesque, suggérant que Ben Ali est tellement ignorant ou naïf qu'il confondrait un bruit insignifiant avec un événement significatif ou menaçant. Cette citation critique ainsi la perception que Ben Ali a de lui-même et de sa situation, en montrant qu'il est à la fois ridicule et incompétent.

Ces citations mettent en lumière le mépris de Kadhafi pour Ben Ali, en critiquant son arrogance, sa corruption, et son manque de crédibilité et de compétence. Elles utilisent des images fortes et des métaphores pour dénoncer ses actions et son comportement en tant que dirigeant, dépeignant un portrait très négatif de son règne.

Sur le plan syntaxique, ces énoncés se distinguent par une construction fortement expressive et évaluative, reposant sur des structures assertives brèves « *ce type n'est qu'un…* » et des expansions qualificatives à forte charge axiologique. L'emploi de groupes nominaux métaphoriques « *embonpoint de maquereau endimanché* », « *coq en pâte* » s'inscrit dans une logique de prédication dépréciative, où le référent « *Ben Ali* » est reconfiguré à travers une série d'attributs dévalorisants. Cette structuration syntaxique favorise une immédiateté discursive et renforce l'effet de stigmatisation. Sur le plan lexical, le discours s'organise autour d'un réseau isotopique de l'animalisation et de la dégradation morale, mobilisant des termes appartenant à des champs sémantiques hétérogènes mais convergents : celui de l'animal « *maquereau* », « *coq* », « *vache* » et celui de la corruption ou de la trivialité « *prostituer* », « *pet* ». Cette hybridation lexicale produit un effet de dissonance qui accentue la violence symbolique du propos. D'un point de vue pragmatique, l'intention discursive de Kadhafi relève d'une stratégie polémique et disqualifiante visant à délégitimer son adversaire en affectant son ethos, en le réduisant à une figure grotesque et moralement condamnable. Enfin, l'interprétation de ces métaphores s'inscrit dans une dynamique idéologique et contextuelle où le recours à l'animalisation fonctionne comme un procédé de déshumanisation, permettant de traduire une prise de position politique radicale. Ce processus s'appuie également sur une dimension polyphonique implicite, dans la mesure où ces images convoquent des représentations collectives partagées, facilitant ainsi l'adhésion du destinataire au jugement porté.

Dans les deux extraits, Kadhafi exprime sa colère envers l'ex-président tunisien Zine el Abidine Ben Ali en le comparant à maquereau et un coq en pâte par rapport à sa vie confortable de président loin des soucis. La relation entre le comparant (ben Ali) et le comparé (maquereau, coq) est farfelue dans la mesure où le premier énoncé est complémentaire au deuxième sur le plan sémantique. Pour une analyse interactive de la métaphore nous proposons le tableau suivant :

Ben Ali	Président tunisien en 2008
Maquereau	Animal (plusieurs espèces de poisson)
Coq en pate	Animal, mal adulte des espèces d'oiseaux



D'après le schéma la relation causale est déclenchée par l'indice (signe matériel R) qui est Ben Ali, en suite le rapport analogique est établi à travers l'icône (I) en le comparant à un maquereau et un coq. Enfin le symbole (O) met en interface la signification réelle de cette relation sémiotique pour démontrer l'image péjorative de Ben Ali en faisant illusion à son discours télévisé ou il supplie son peuple de rentrer à la maison. Aussi sa fuite de la Tunisie le 14 janvier 2011 à la suite du début du printemps arabe pour aller se réfugie en Arabie saoudite.

La relation établie dans les énoncés métaphoriques oppose le sens explicite au sens implicite afin d'argumenter le point de vue De Kadhafi. Le contexte politique permet de démontrer que l'ambiguïté du discours va au-delà d'une simple comparaison et le processus sémiotique occupé un rôle de base. En termes de communication le discours s'ouvre à plusieurs points de vue et la question de l'émotion de l'auditeur ainsi que le message contribue à convaincre à travers ce trajet qui va du discours vers l'action.

Prenant un autre exemple lié au thème de l'animal dans le corpus de recherche ;

En parlant des arabes Mansour affirme en s'adressant à Kadhafi : *« Vous les mépriser vilipendiez, humiliez. Vous les traitiez de bétail pouilleux avec des chiens serviles à leur tête »* (Khadra, 2015 : 76).

Dans cette citation, Mansour décrit Kadhafi comme ayant agi avec un profond mépris et une cruauté envers les Arabes. L'utilisation des verbes « *mépriser* », « *vilipendiez* » et « *humiliez* » indique que Kadhafi a systématiquement dénigré et rabaissé les Arabes, les traitant avec un manque de respect flagrant. Ces termes renforcent l'idée que l'attitude de Kadhafi était non seulement critique mais aussi injustement sévère et oppressive.

Les métaphores « *bétail pouilleux* » et « *chiens serviles* » ajoutent une dimension particulièrement dégradante à cette critique. En qualifiant les Arabes de « *bétail pouilleux* », Kadhafi est accusé de les considérer comme des animaux inférieurs et sales, réduisant leur dignité humaine à celle des animaux de ferme. La métaphore « chiens serviles à leur tête » suggère que les leaders ou représentants parmi les Arabes étaient perçus comme des êtres lâches et soumis, ce qui renforce l'idée d'une déshumanisation et d'une insulte à leur leadership.

Cette citation dépeint Kadhafi comme un dirigeant méprisant et dégradant, qui a traité les Arabes avec une cruauté et un manque de respect extrêmes. Les métaphores employées soulignent la profondeur de ce mépris, en présentant les Arabes comme des êtres inférieurs et leurs leaders comme des serviteurs lâches, accentuant ainsi la critique sévère de l'attitude de Kadhafi.

Sur le plan syntaxique, l'énoncé se caractérise par une structuration cumulative et rythmique, reposant sur une succession de verbes à l'imparfait « *méprisiez* », « *vilipendiez* », « *humiliez* » qui traduisent la répétition et la durativité de l'action. Cette accumulation verbale confère au discours une intensité croissante, renforçant l'effet d'accusation et inscrivant les faits dans une temporalité itérative. Par ailleurs, la construction binaire de la phrase « *vous les traitiez de bétail pouilleux* », « avec des chiens serviles à leur tête » repose sur une double prédication métaphorique qui associe le groupe humain à un univers animal dégradé, opérant ainsi une requalification axiologique du référent. Sur le plan lexical, le discours s'organise autour d'un réseau isotopique de l'animalisation et de la souillure, à travers des lexèmes tels que « *bétail* », « *pouilleux* », « *chiens* » et « *serviles* », qui participent à la construction d'un champ sémantique de la déshumanisation et de l'abjection. Ce réseau est renforcé par la présence de termes évaluatifs négatifs « *mépriser* », « *vilipender* », « *humilier* », inscrivant l'énoncé dans une logique de disqualification morale. D'un point de vue pragmatique, l'intention discursive de Mansour consiste à dénoncer et à condamner l'attitude de Kadhafi en construisant un contre-discours accusatoire, visant à inverser les rapports de pouvoir symboliques. Enfin, l'interprétation de ces métaphores s'inscrit dans une dynamique

polyphonique, où la voix de Mansour se superpose à celle attribuée à Kadhafi, tout en mobilisant des représentations collectives liées à l'animalisation comme procédé de domination. Cette configuration confère à l'énoncé une portée argumentative forte, où le langage ne se contente pas de représenter la réalité, mais participe activement à sa reconfiguration idéologique.

Mansour blâme la manière dont Kadhafi considère les présidents arabes pour nourrir sa frustration. Ce personnage connu par son caractère dictateur et fantasque, compare les arabes aux animaux à travers l'expression « *bétail pouilleux* ». Le sens métaphorique véhiculé dans cet énoncé établi une relation analogique entre les animaux et ceux qui se réjouissent de sa débâcle. La fonction poétique est marquée implicitement par le mépris et le regret. L'expression « *bétail pouilleux* » démontre la position politique de Kadhafi vis-à-vis des peuples arabes par rapport à sa situation critique et le contexte conflictuel de son pays. La stratégie argumentative dans cette métaphore est établie à travers les position politique et idéologique réelle de Kadhafi. Le sens figuré est aussi proche du sens propre dans la mesure où le discours est mis en action par rapport à une réalité existante. Cette traduction de la forme réelle attribue une dimension polyphonique à l'énoncé en question. C'est une forme argumentative par laquelle l'énonciateur instaure un processus communicationnel basé sur des éléments linguistiques et extralinguistiques dont le lien sémantique forme l'interprétation de la métaphore et la mettre en action directe avec la réalité.

On peut en déduire que la connotation générale des deux métaphores analysées tend à dévaloriser l'image de l'homme par rapport à son caractère symbolique dans la réalité. Le travail interprétatif marque l'objectif à travers lequel la métaphore se constitue Avant de donner l'écart et la relation entre le sens figuré et le sens propre.

2.5. L'interprétation de la métaphore :

Le concept d'interprétation occupe une place centrale dans les études sémiotiques contemporaines afin de l'opérer dans différents domaines de la connaissance. Ce concept a été largement présent dans l'ensemble de sciences comme l'analyse psychologique, l'anthropologie, la sémantique et la sémiotique. Dans ses diverses directions, la prise en compte de la pluralité sémantique entourant la question de l'interprétation.

Le concept d'interprétation a été largement utilisé par un ensemble de sciences qui l'ont enrichi et élargi le concept de la métaphore. La multiplicité sémantique entourant la question de l'interprétation et l'utilisation fréquente de celle-ci ont occupé Umberto Éco dans l'un de ses ouvrages les plus importants *The Open work* publié en 1962. Dans cet ouvrage, il se concentre sur le concept d'ouverture qui nécessite une interaction entre l'œuvre d'art et le destinataire ayant lieu lors de sa tentative de découvrir et de comprendre les signes est conditionné à une culture. Les goûts et les inclinations spécifiques qui le dirigent vers un horizon propre à lui, alors il va au point que l'œuvre d'arts même si elle présente une forme finie fermée et organisée. Elle est ouverte à différentes interprétations, et cela se réalise comme un objectif donné et le soi génère différentes lectures d'un même texte.

La métaphore par sa nature, elle s'ouvre à une série d'interprétations qui varient selon le contexte, où les conditions. Les buts et les objectifs culturels et psychologiques sont pris en compte aussi. Pour cette raison, nous nous arrêterons au contexte délibératif qui occupe un rôle central dans la compréhension et l'interprétation de la métaphore dans laquelle le destinataire est un élément actif. En plus de la sémiotique qui à son tour s'intéresse à l'importance de l'encyclopédie, les connaissances et les expériences dans le processus d'interprétation et de la révélation du fonctionnement discursif.

De nombreux chercheurs ont souligné l'importance de la pragmatique dans le fonctionnement et la croissance de la métaphore et sa composition. La présence simultanée du

locuteur et l'énonciateur ainsi que la situation d'énonciation, de sorte qu'à travers l'interaction et l'argumentation nous aboutissons au sens.

2.5.1. La théorie de l'énonciation :

En réorientant l'étude de la langue non pas comme une structure fixe mais comme un acte de « *Parole* », Émile Benveniste a profondément influencé la linguistique moderne. Dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale,* il introduit et définit le concept d'énonciation, qu'il décrit comme « *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »[6]. Cette définition met en lumière le caractère dynamique et contextuel de l'énonciation, qui ne se limite pas à des règles abstraites, mais englobe l'usage concret de la langue par des individus.

Dans son article L'appareil formel de l'énonciation, Émile Benveniste illustre que la langue devient « *parole* » lorsqu'elle est actualisée par un locuteur ou un énonciateur. Cette actualisation se produit lorsqu'un individu utilise la langue dans un contexte spécifique, ce qui confère à la langue une dimension vivante et interactive. Benveniste montre ainsi que l'énonciation est au cœur de la langue en tant qu'acte de communication réel et individuel, et non simplement une structure préexistante.

Il dépasse l'analyse de la langue en tant que structure pour se concentrer sur sa fonction dans le discours, ce dernier étant considéré comme le lieu de la production effective de la langue :

« *Le discours dira-t-on, qui est le produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est pas seulement « la parole » il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qu'est notre objet.*[7] »

Selon Émile Benveniste, l'énoncé ne constitue qu'un produit dérivé de l'acte d'énonciation, tandis que l'énonciation elle-même représente l'actualisation dynamique du code linguistique par l'individu. Autrement dit, l'énonciation est le processus par lequel le code abstrait de la langue est activé et concrétisé par l'utilisation concrète que fait l'individu de la langue dans un contexte spécifique ; « *[...] l'énonciation est la réalisation vocale de la langue* »[8]

[6] Benveniste, EMILE, Problèmes de linguistique générale, tom 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 8.
[7] Benveniste, EMILE, Problèmes de linguistique générale, tom 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 8.
[8] Id

L'énoncé est le produit de l'énonciation. Selon Aya Ono, l'énoncé se transforme en discours lorsqu'il est contextualisé. Dans son ouvrage *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Ono définit l'énonciation comme « *[...] un acte opérationnel qui convertit la langue en discours* [9] ». Autrement dit, tout énoncé produit par le locuteur et exprimé vocalement devient une énonciation ou un discours. Ainsi, le discours représente la « *sémantisation de la langue en discours* [10] ». C'est à travers le discours que la langue acquiert un contexte et un sens spécifiques.

Selon Aya Ono, l'énonciation et la notion d'« instance du discours » sont deux concepts étroitement liés et complémentaires. L'énonciation est définie comme le processus par lequel la langue est actualisée en discours dans des contextes spécifiques, tandis que l'instance du discours se réfère à la dimension où ces actualisations prennent forme. L'instance du discours est explorée en détail dans l'article *Langage et expérience humaine* de Émile Benveniste. Dans cet article, Benveniste aborde le rôle du locuteur, du langage, et la subjectivité dans le discours. Il y décrit comment le langage, lorsqu'il est utilisé par un locuteur, devient le vecteur de la subjectivité et du contexte spécifique de l'énonciation. Cette instance du discours est le lieu où toutes les formes discursives apparaissent, mettant en lumière que c'est à ce niveau que la langue acquiert son sens et son contexte spécifiques. En d'autres termes, l'instance du discours est le cadre où le langage se manifeste de manière concrète et subjective, intégrant les dimensions personnelles et contextuelles de l'énonciation.

Umberto Eco dans son ouvrage *Les limites de l'interprétation* publié en 1992, se positionne sur l'aspect pragmatique de la métaphore et pose la question de son acceptabilité. Le point de vue de la véracité ou de la possibilité d'extraire des connotations vraies de l'énoncé métaphorique, la question de ce qui lui est acceptable est liée à sa possibilité d'être soumis aux règles de la conversation.

Dans le processus communicatif, Herbet Grice a adopté la nécessité de l'intentionnalité, que John Searle a liée à la métaphore lorsqu'il demande ce que nous voulons s'exprimer en utilisant des métaphores au lieu d'utiliser un langage ou discours explicite.

[9] Ono, AYA, La notion d'énonciation chez Benveniste, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, p. 31.

[10] Id

John Searle réfute l'hypothèse qui consiste a donné un double sens à la phrase, dans la distinction entre le sens littéral et le sens métaphorique où l'enjeu est que la phrase n'a que son sens et quand on parle d'un sens métaphorique on parle des intentions possibles du locuteur. Sa volonté de dire quelque chose d'une manière qui s'écarte de ce que la phrase signifie elle-même. Pour cette raison le problématique de la métaphore est au niveau linguistique générale. C'est l'interprétation de la façon dont le locuteur s'isole du sens de la phrase, ce qui ne correspond pas à son intention.

De ce qui précède on peut distinguer deux sens [11] :

- Le premier correspond à l'énoncé du locuteur.
- Le deuxième correspond à l'énoncé même.

Ainsi, le sens métaphorique est toujours le sens de l'énoncé du locuteur. Et sur cette base selon le concept présenté par Searle pour établir une théorie de la métaphore, il faut identifier les principes qui lient le sens littéral au sens métaphorique de l'énoncé. Ces principes ne sont pas liés à la capacité sémantique au sens traditionnel du terme, mais plutôt la question liée au fonctionnement de la métaphore dans le discours et sa la signification.

Dans le cas de l'énoncé littéral le sens du locuteur et le sens de la phrase sont identiques, mais dans le cas de l'énoncé métaphorique, les conditions de la véracité de l'énoncé ne sont pas déterminées par le sens général. Pour comprendre les énoncés métaphoriques, l'auditeur a besoin de plus de connaissances dans la mesure de comprendre la visée ambiguë de l'énoncé.[12]

La métaphore selon John Searle n'est pas liée au sens de la phrase mais plutôt à l'intention du locuteur, son analyse de la métaphore entre deux principes en supposant un processus de comparaison entre certaines métaphores afin d'expliquer le sens de ce qu'énonce le locuteur et le sens de l'énoncé :

- Le principe sémantique qui s'attache à confirmer le sens du dicton d'une manière ou une autre. Aussi afin d'en tirer une comparaison pertinente toute comparaison avec d'autres métaphores est liée à un contexte précis.

[11] J. R. Searle, sens et expression, les éditions de minuit, Paris 1979, P.121, 122.
[12] J. R. Searle, sens et expression, P.130.

- Le principe pragmatique qui se focalise sur l'interprétation de la métaphore à travers une procédure comparative et un processus qui consiste à la recherche rechercher les caractéristiques communes et préciser les caractéristiques visées par le locuteur.

Dans le même sens, Umberto Eco (1992) considère que comprendre la métaphore, c'est aussi comprendre pourquoi le choix de son utilisation. La construction du monde intérieur de l'auteur (en tant qu'auteur typique) est une construction d'un acte d'interprétation métaphorique et non une réalité psychologique (qui ne peut être trouvée en dehors du texte) qui justifie l'interprétation elle-même. Cela conduit à un retour à l'intentionnalité, mais Umberto Éco confirme L'intention du locuteur n'est pas déterminante pour reconnaître le ses métaphorique de l'énoncé.

Afin de démontrer les qualités communes entre l'intention du locuteur et l'objet nous proposons d'analyser l'exemple suivante ;

« *Au dernier sommet de la ligue, tandis qu'ils se cachaient derrière leurs sourire condescendant, je les avais avertis ; ce qui était arrivé à Saddam Hossein les menaçait eux aussi. Tous avaient ricané sous cape. Et* ***ben Ali, mon dieu ! ben Ali … cette chiffe molle en costard de caïd*** *qui roulait des mécaniques au milieu de ses sbires et qui s'écrasait comme une crêpe devant le dernier des émissaires venus d'occident ! il était en face de moi, la figure écarlate à force de contenir le fou rire. Je l'amusais. J'aurais dû quitter la tribune pour lui cracher à la figure.* » (Khadra, 2015 : 38-39).

Dans ce passage, Kadhafi exprime son mépris pour les dirigeants arabes présents à un sommet de la Ligue arabe. Il évoque leur hypocrisie et leur manque de courage en se cachant derrière des sourires condescendants tout en faisant preuve d'ironie et de raillerie. Kadhafi se souvient avoir averti ces dirigeants des dangers qu'ils pourraient affronter, similaires à ceux rencontrés par Saddam Hussein. Il critique particulièrement Ben Ali, le président tunisien de l'époque, en le décrivant comme une figure ridicule et peu fiable, qu'il considère comme un hypocrite ayant montré du mépris pour les questions importantes. Le passage illustre le ressentiment de Kadhafi envers ses pairs et sa frustration face à ce qu'il perçoit comme leur duplicité et leur lâcheté.

Du point de vue syntaxique, le passage se caractérise par une structuration fortement expressive, marquée par une alternance entre phrases longues, saturées de propositions subordonnées, et séquences brèves à forte charge émotionnelle. Cette hétérogénéité syntaxique traduit une tension énonciative et mime le flux d'une parole spontanée, proche de l'oralité. La répétition du nom propre « *Ben Ali… Ben Ali…* », associée à l'usage des points de suspension et des exclamations, participe d'une dramatisation du discours, tout en focalisant l'attention sur la cible de l'attaque. Par ailleurs, la construction métaphorique « *cette chiffe molle en costard de caïd* » repose sur une apposition dépréciative qui requalifie le référent à travers une juxtaposition de termes antithétiques, opposant l'apparence d'autorité « *costard de caïd* » à une essence jugée faible « *chiffe molle* ». Cette tension syntaxico-sémantique est renforcée par l'enchaînement de propositions relatives et circonstancielles, qui accumulent les traits dévalorisants et contribuent à construire une image dégradée du personnage.

D'un point de vue pragmatique, Kadhafi adopte une stratégie polémique visant à discréditer son interlocuteur en atteignant son ethos. Le recours à une parole imagée et subjective transforme le discours en acte de dénonciation, où l'attaque personnelle sert à se légitimer face à des dirigeants jugés hypocrites. Sur le plan interprétatif, cette séquence relève d'une dynamique polyphonique articulant plusieurs points de vue (Kadhafi, ses pairs, le narrateur). La métaphore « *chiffe molle* » dépasse ainsi la simple invective pour exprimer une critique idéologique des rapports entre apparence politique et réalité du pouvoir.

Il y a une répétition flagrante c'est le nom de l'ex-président tunisien Ben Ali qui a été renversé par le printemps arabe qui a été exilé en Tunisie, d'après le contexte de ce passage Kadhafi évoque Ben Ali en le traitant de chiffe molle afin de démontrer son dégout envers lui par rapport à sa faiblesse et son impuissance en tant que personne. Dans un sens beaucoup plus implicite Yasmina Khadra essaye de nous donner un autre point de vue implicite c'est par rapport aux positions politiques que Ben Ali osé pas prendre sur le plan international et surtout devant les pays d'occident que Kadhafi lui-même hais.

Dans un sens plus général l'élément (A) qui est Ben Ali est présenté par un élément (B) chiffe molle Ou lui sert de substitut. Cette représentation ou substitution Implique une attention de communication de la part de Kadhafi, son but est de dénoncer implicitement la

mauvaise farce de l'ex-président tunisien. Les liens entre l'élément (A) et l'élément (B) indique qu'il y a un lien conversationnel ou discursif (Z) en cohérence avec le caractère réel.

Dans une perspective plus large, cette configuration métaphorique et discursive peut être envisagée comme un dispositif de reconfiguration du réel, où le langage ne se limite pas à représenter une situation politique, mais participe activement à sa construction symbolique. La métaphore « *chiffe molle* » fonctionne ainsi comme un opérateur cognitif et idéologique, permettant de condenser en une forme brève et imagée un jugement complexe sur la faiblesse politique, la dépendance et la perte de souveraineté. En ce sens, elle relève d'un processus de catégorisation qui dépasse la simple analogie pour s'inscrire dans une logique de cadrage interprétatif du réel. Par ailleurs, l'interaction entre les différents niveaux du discours (syntaxique, sémantique, pragmatique et contextuel) révèle une dynamique où la subjectivité du locuteur se projette dans le langage tout en mobilisant des représentations collectives partagées. Cette articulation confère à l'énoncé une valeur heuristique, dans la mesure où elle permet de saisir les mécanismes par lesquels le discours politique construit des figures, produit du sens et oriente l'interprétation du destinataire. Dès lors, l'analyse de cette métaphore invite à dépasser une lecture strictement stylistique pour interroger les rapports entre langage, pouvoir et idéologie dans une perspective discursive élargie.

Ainsi, l'analyse des constructions métaphoriques et de leurs implications discursives met en évidence la nécessité de dépasser une lecture strictement linguistique pour intégrer les savoirs partagés et les cadres culturels qui conditionnent l'interprétation ; c'est dans cette perspective que s'inscrit le recours à la notion d'encyclopédie, envisagée comme un horizon de connaissances mobilisé par le locuteur et le destinataire dans la co-construction du sens.

2.4.1. Le symbolisme de la métaphore chez Julia Kristeva :

Julia Kristeva (1974) pose la question de la métaphore en définissant sa conception du texte, qui le considère comme une production, car il ne se contente pas de représenter la réalité mais participe plutôt à la déplacer et à la transformer. À la lumière de ce concept, le texte devient un champ de pratiques signifiantes. Les divers rapports subjectifs et sociaux s'y rencontrent et s'y opèrent sans arrêt, où les principes de la métaphore existent pour les tendances contenues dans le texte. Cela fait de la métaphore un élément symbolique qui opère dans le texte et émerge

au sein d'un groupe et les concepts sociaux-linguistiques.[13]

Le style du discours chez Julia Kristeva est narratif ou de poétique ou de toute forme discursive selon laquelle la sémiotique et le symbolique remplissent une fonction particulière. Le symbolique, selon sa vision est lié à la relation du signifiant (le mot) / et du signifié (la perception) dans laquelle le moi se déplace vers différentes positions du sujet parlant. La théorie freudienne de l'inconscient, à travers la théorie de la pulsion instinctive on accède à ce que J. Kristeva appelle la sémiotique.[14]

On peut en déduire que la métaphore de Julia Kristeva porte toutes les charges imposées par la structure familiale et sociale. C'est un signe de stagnation des impulsions et des tendances que le locuteur énonce séquentiellement, ce qui lui permet de limiter ses tendances, comme les compulsions de la structure sociale et biologique. (La chora).[15]

Exploitant ce que Julia Kristeva a mis en avant, la métaphore devient un moyen efficace pour définir le fonctionnement de la structure Social, avec tous ses systèmes économiques, culturels et psychologiques. Son étude de la poésie de Mallarmé dont le langage est métaphorique, est une découverte de soi qui a produit à travers des espaces symboliques. Ce qui nous amène à dire que le processus d'interprétation et de révélation des formes de ces systèmes nécessitent l'imbrication de diverses sciences, afin de découvrir la face matérielle qui recouvre la métaphore.

Dès lors, le sujet parlant (producteur) selon Julia Kristeva devient un discours qui porte tout Ses caractéristiques et ses inclinations, puisqu'elles s'y grave de manière symbolique et expressive. Ainsi, la métaphore contribue à se substituer à ce sujet parlant symbolisant la réalité avec laquelle il interagit de sorte que toutes ses complexités opèrent en lui. Cette perception nous amène à considérer que l'interprétation est liée aux forces internes et externes des connaissances avec une structure contextuelle.

---

[13] Julia Kristeva, la révolution de la langage poétique, l'avant-garde à la fin du 19eme siècle : Lautréamont et Mallarḿé, édition du seuil 1974, P.28.
[14] Julia Kristeva, la révolution de la langage poétique, l'avant-garde à la fin du 19eme siècle : Lautréamont et Mallarḿé, édition du seuil 1974, P.22.
[15] Julia Kristeva, la révolution de la langage poétique, P.30.

2.5. L'interprétation et l'encyclopédie :

Umberto Eco dans son ouvrage *Les limites de l'interprétation* (1992), insiste sur la nécessité de faire la différence entre l'interprétation du texte et son utilisation. Il est possible selon Eco de lire un texte en relation avec de multiples contextes culturels. Le texte peut également être utilisé à des fins personnelles (telles que l'autoréflexion), nous devons respecter son bagage culturel et linguistique qui l'a produit. Ce qui mène à considérer que l'interprétation diffère selon les cultures tout comme elle varie selon le nombre des lecteurs. C'est ce qu'il appelle « *l'encyclopédie Culturelle* ».

L'encyclopédie culturelle chez Umberto Eco relève d'abord dans le cadre d'un groupe de concepts de base afin de définir l'action interprétative entre le lecteur et le texte ; Le fait que le texte soit une machine qui impose une action socialiste au lecteur pour remplir les espaces explicites et implicites. C'est un axiome sémiotique qui inclut la totalité des données culturelles diffusées dans un contexte socioculturel limité auquel le lecteur doit se référer au cours de son processus d'interprétation du texte littéraire. Il s'agit d'une collection d'interprétations objectivement conçue comme une bibliothèque.

C'est aussi une archive de toutes les informations non verbales comme les peintures rupestres, jusqu'aux cinémathèques. Cela fait référence à l'équilibre des connaissances sous ses diverses formes, et reste un postulat qui ne peut pas être décrit dans son intégralité. Ce qui est difficile selon Umberto Eco, le texte comprend une série d'interprétations non définie et ne peut être classée. Il comprend également un ensemble d'interprétations contradictoires qui changent et évoluent selon son activité, ce qui le rend incohérent.

Un système objectif qui n'inclut pas toutes les connaissances possibles que les individus ont possédées au fil du temps, mais fait plutôt référence aux connaissances que ses différents utilisateurs possèdent de différentes manières.

2.6. La métaphore et l'encyclopédie :

La métaphore été le sujet qui occupait Eco par sa mise en relation avec l'encyclopédie. Ce concept a reçu l'attention et l'étude de différents points de vue philosophiques, linguistiques, il s'agit de discuter l'activité rhétorique avec toutes ses complexités. Eco estime qu'il défie chaque introduction de n'importe quelle encyclopédie. C'est l'objet des réflexions

philosophiques, linguistiques, esthétiques et psychologiques. Pour lui ressemblance de la métaphore comprend principalement deux caractéristiques ou deux propriétés sémantiques dans ses deux versants sémantiques, en d'autres termes ces caractéristiques sont désignées par les mêmes interprétations qui les unissent. La raison pour laquelle la compréhension de la métaphore ne nécessite pas de se référer au contenu des expressions qui la composent. Cette perception nous permet de faire des inférences très complexes basées sur l'encyclopédie culturelle Cela a accompagné l'émergence de cette expression, car partir d'une sémantique sous forme de dictionnaire ne suffit pas à déterminer l'accumulation du sens commun dans la société au fil des années même avérée dans l'encyclopédie, pour cela il faut mettre en avance des caractéristiques encyclopédiques en adéquation avec le contexte et inclure d'autres. Ainsi, l'interprétation métaphorique émerge de l'interaction entre l'interprète et le texte dans lequel l'encyclopédie est vraisemblablement présente. En effet l'interprétation diffère selon la différence des cultures, des buts et des objectifs ainsi que la nature de la métaphore.[16]

Cette perception a poussé Umberto Eco à diviser les métaphores tout dépend de leurs niveaux cognitifs. Un type de métaphore riches et d'autre pauvre. Dans ce contexte, U. Eco finit par déduire cinq règles qui doivent être suivies afin d'arriver à l'interprétation de la métaphore.

Ces règles sont les suivantes :

1- Il faut construire une mise en page qui affiche les significations (Sémème)du comparant. Uniquement les caractéristiques importantes dans le contexte tandis que d'autes sont absentes. Ce processus représente la première tentative chez U. Eco.
2- Il faut choisir un groupe des différentes caractéristiques afin de superposer un arbre purpurique. La raison pour laquelle les versants opposés se rejoignent.
3- Le comparant et le comparé ont une relation importante, puisque la convergence des diverses caractéristiques ou traits de la métaphore seront construit ; Ils indiquent le contexte et l'interprétation possible de la métaphore.

A partir d'une métaphore supposée, on peut noter de nouvelles relations sémantiques qui enrichit la capacité encyclopédique et cognitive de la métaphore.[17]

[16] Interpretation Between Semiotics and Deconstruction p.160.
[17] Eco la sémiotique et la philosophie du langage p. 300-304.

On peut en déduire que la théorie de la substitution a fourni des éléments de base pour comprendre la métaphore à travers des composants. Cependant, la nature et la richesse de la langue, et l'inclusion du contexte et de l'environnement extérieur y compris les connaissances qu'elle contient montrent les lacunes de la vision classique dans l'analyse de la métaphore. Elle se focalise sur les limites du lexique ce qui fait la prédominance de la théorie cognitive car elle ouvre le champ de l'interprétation en intégrant toutes les connaissances et expériences liées au contexte en plus des finalités de et les objectifs du destinataire. Cela fait que l'interprétation de la métaphore varie selon la culture et les différentes capacités cognitives du récepteur.

L'interprétation d'une métaphore nécessite l'intervention du destinataire et du contexte dans lequel elle s'appuie sur une encyclopédie associée avec sa culture. Peut-être son concept apparaît clairement à la fois chez Charles Sanders Peirce dans le processus d'interprétation et l'intervention d'expériences et de divers systèmes socio-économiques et culturels dans la production du texte selon Julia Kristeva, ce qui rend le processus d'interprétation ouvert et différent.

Le facteur socioculturel et idéologique jouer un rôle séné qua non dans l'interprétation de la métaphore, le savoir encyclopédique à son tour impact le rôle interprétatif du discours métaphorique dans l'analyse sémantique de chaque élément lié à une culture quelconque. Pour cela nous proposons d'analyser deux exemples Dépendant du thème religieux Afin de mieux éclaircir les propos précédents. Le discours religieux était toujours au centre de l'attention des rhéteurs. Sa profondeur sémantique et esthétique a permis de découvrir des significations et des images qui peuvent ne pas apparaître à la personne non avertie. La métaphore dans le discours religieux est l'une des images rhétoriques les mystérieuses qui attire l'attention de plusieurs chercheurs.

Le thème religieux est abordé de manière récurrente dans notre corpus d'analyse, cela dépend du contexte idéologique de Kadhafi en tant que personnage principale de l'ouvrage. Un homme politique arabo-musulman. Dans son discours nous trouvons plusieurs métaphores à thème religieux comme :

« Ma pleine lune à moi. Jamais égratignée. Jamais voilée » (Khadra, 2015 : 10).

Dans cet exemple, emploie la pleine lune comme une puissante métaphore de perfection personnelle et d'intégrité. La pleine lune est traditionnellement perçue comme un symbole de beauté, d'harmonie et de complétude, représentant un état de plénitude idéale. En affirmant « *ma pleine lune à moi* », le locuteur exprime une revendication personnelle et un profond sentiment de fierté envers un aspect de lui-même ou de sa vie qu'il considère comme totalement pur et parfait. L'ajout de « *jamais égratignée* » et « *jamais voilée* » accentue l'idée que cet aspect est resté immaculé, sans défaut ni altération, malgré le passage du temps ou les défis rencontrés. Cette description souligne non seulement la notion d'intégrité immuable, mais aussi un sentiment de propriété exclusive, comme si le locuteur possédait une qualité ou une vision qui est à la fois rare et inaltérable. En somme, la citation évoque une vision d'idéal personnel, une sorte de perfection constante qui est profondément ancrée dans l'identité du locuteur.

Le prisme religieux en utilisant la pleine lune comme un puissant symbole de pureté et de perfection spirituelle. Dans diverses traditions religieuses, notamment l'islam, la lune, et plus particulièrement la pleine lune, revêt une grande importance. Elle symbolise la lumière dans l'obscurité, la guidance spirituelle, et le temps sacré, puisque le calendrier islamique est lunaire. En affirmant que sa pleine lune n'est « *jamais égratignée* » et « *jamais voilée* », le locuteur exprime une aspiration à une pureté spirituelle et à une intégrité morale. Cette métaphore de la pleine lune représente non seulement un idéal de perfection personnelle mais aussi un désir profond de préserver une forme de sainteté ou de clarté spirituelle. Ainsi, la citation reflète une quête de pureté et de perfection en résonnant avec les valeurs et les aspirations des traditions religieuses, qui mettent en avant l'importance de maintenir une intégrité immuable et une dévotion pure.

Dans cet énoncé Kadhafi décrit ce qu'il voit à chaque fois qu'il levait les yeux au ciel, une lune jamais voilée. Kadhafi compare la lune à une femme qui n'a jamais porté le voile, ce dernier un symbole religieux que la femme musulmane porte pour cacher une partie du corps contrairement la lune qui apparait perceptible pour tous les êtres humains. Il faut préciser que le genre grammatical de la lune (alkamar) en langue arabe et masculin, mais dans son utilisation générale il serait lié Ce qui est beau et lumineux. En langue arabe nous pourrons comparez les deux genres masculin et féminin à la lune. Le contexte est très important dans la mesure où cela la métaphore est une réponse de Kadhafi pour donner suite au discours de son oncle qui disait : « *il y a un astre pour chaque brave sur terre* » et puis il avait désigné la lune avec son doigt. Donc nous pourrons dire que la lune jamais voilée peut désigner son succès. L'interprétation de

la métaphore ici pose deux éléments contradictoires la lune et le voile. Cela nécessite une analyse sémantique approfondie :

Nous avons le sens littéral :

La lune ⟶ *Cinquième satellite naturel du système solaire*

Voile ⟶ *Un tissu qui cache quelque chose*

Puis le sens contextuel religieux :

La lune ⟶ Le début ou la fin d'une période sacrée tel que le ramadan.

Voile ⟶ Signe religieux, obligatoire pour cacher le corps de la femme.

D'après cette distribution lexico-sémantique nous affirmons qu'il n'y a aucun rapport de ressemblance ou de similitude entre la lune et le voile, dans cette métaphore Kadhafi parle de lui-même car il se considère comme l'homme courageux contrairement à la femme voilée qui est vulnérable de sa nature.

Dans ce même contexte Kadhafi décrit de sa nuit à syrte en affirmant que l'un de ses grades disait : *« … dans l'obscurité dire que nous étions en train de vivre la nuit du doute »* (Khadra, 2015 : 11).

Kadhafi utilise la métaphore de la nuit pour décrire une période de confusion et d'incertitude. Le terme « *nuit du doute* » symbolise un moment où l'obscurité et le manque de clarté prévalaient, suggérant une phase de grande difficulté et de questionnement. Cette expression illustre une période critique où les événements semblaient incertains, et où les décisions étaient remises en question. En faisant référence à « *l'un de ses grades* », Kadhafi évoque la perception collective de ses proches ou collaborateurs, soulignant que le doute et l'anxiété étaient ressentis de manière partagée parmi ses subordonnés. Cette citation peut également refléter les défis auxquels le leadership était confronté, en mettant en avant la complexité et les tensions liées à la gestion de la situation durant cette phase troublée. En utilisant la métaphore de la nuit, Kadhafi accentue la gravité de l'incertitude et des obstacles auxquels il faisait face, tout en donnant une dimension symbolique à la lutte pour surmonter les défis politiques ou historiques rencontrés.

L'expression « *nuit du doute* » complète l'analyse sémantique de la métaphore qui précède, en marquant l'écart entre les deux sens de la phrase. Le sens véhiculé dépend de la nuit et de l'incertitude de ce qui pourrait arriver à Kadhafi et ses protagonistes. Une situation de torture et d'inquiétude non voulu. Il compare cette nuit à ce qu'on appelle « *la nuit du doute* » dans la doctrine musulmane.

C'est le trentième de mois de Chabane (le huitième mois du calendrier musulman), la nuit ou les musulmans hésitent à entamer le mois béni de ramadan, car ce mois peut être de vingt-neuf jours comme de trente jours selon l'apparition de la lune quelque part dans le pays.

Nous avons donc ;

Le mot	**Sens explicite**	**Sens implicite**
La lune	Satellite naturel, astre de la nuit.	Signe religieux du début ou la fin de ramadan. (Parole de dieu dans la doctrine musulmane)
Le voile	Vêtement traditionnel ou religieux.	Élément de reconnaissance de la femme en islam
La nuit du doute	Une nuit d'incertitude.	La nuit qui marque la fin du mois lunaire.

L'aspect sémantique est marqué dans les deux métaphores par un lien idéologique. Le chevauchement des points de vue est marqué dans le premier énoncé par Kadhafi qui affirme l'apparition de la lune pleine et en même temps fait appel à un verset coranique dans la surate 54 « *la lune* » (Alkmaar) dans le saint coran : « *l'heure approche et la lune se fend* ». Dans le deuxième énoncé le rapport entre la lune et la nuit du doute est fait par un lien analogique concret, on trouve dans le livre musulman le verset 185 de la surate « *la vache* » (Albakaara) : « *…comme guidée pour les gens et en preuves de guidée et de discernement. Donc, quiconque d'entre vous est présent à ce mois…* ». En revanche ce verset indique le mois de ramadan qui commence par l'apparition de la lune pleine. Ce moment est appelé ; le jour du doute, la nuit du doute ou même le soir du toute. D'après ce qui précède, on peut en déduire que la présence implicite de ces voix extérieures donne au discours métaphorique une dimension polyphonique et idéologique proprement dite. Cette dimension de double énonciation marqué par des faits

extralinguistiques sera développée plus précisément dans la partie suivante, la métaphore en tant que procédé de traduction afin de démontrer comment l'aspect idéologique et culturel impacte le discours et le rends hétérogène.

3. La métaphore comme procédé de traduction :

La notion d'ouverture s'applique à la métaphore car il s'agit d'un signe sémiotique qui entre dans un processus infini d'interprétation. Le monde du discours limite l'activité du mouvement sémantique au niveau de l'interprète.

La métaphore s'ouvre à une série d'interprétations différentes et multiples dans nombreux contextes. Les conditions, les buts et les objectifs culturels et psychologiques jouent un rôle important dans l'interaction métaphorique. Le discours et le texte dans lesquels l'encyclopédie est présente contribue à différer l'interprétation selon les différentes cultures. Ce qui fait que l'interprétation de la métaphore diffère d'une culture à une autre. Cela est dû au fait que l'encyclopédie culturelle à son tour diffère selon les différents interprètes.

Par exemple la question qui interpelle le chercheur dans l'analyse du discours politique est de savoir les points de départ sur lesquels il fonde son analyse, et quels sont les mécanismes et les procédures qu'il emprunte pour en révéler son efficacité.

Le discours politique se définit d'abord comme un discours argumentatif, car il utilise un ensemble de techniques et de mécanismes linguistiques, logiques et rationnels, dans le but d'influencer l'auditeur ce qui conduit à la persuasion. C'est pourquoi certains chercheurs ont lié la fonction d'analyse du discours politique au comportement linguistique. Cela révèle que le langage (et le discours) est un champ dans lequel diverses actions sont pratiquées en conquérant l'opinion de l'autre, en l'influençant, en le persuadant et en le ralliant à lui. C'est-à-dire la politique s'intéresse principalement à la définition d'un acte de pouvoir social. Le locuteur (Le destinataire) construit son discours à partir d'un ensemble de méthodes et de techniques argumentatives qu'il emploie dans son discours. Compte tenu de notre intérêt pour la métaphore, nous nous contenterons de présenter brièvement ces mécanismes, puis de passer à l'analyse de la métaphore dans ce discours, en fusionnant entre Différentes procédures et concepts.

3.1. Les techniques argumentatives dans le discours politique et religieux :

La position du discours politique et religieux est déterminée par le fait qu'il exerce des actions en direction du pouvoir social en déplaçant les événements et les faits à travers le langage avec lequel il cherche à atteindre ses buts et objectifs. Le langage et ses outils contrôlent la façon dont nous présentons et choisissons les significations que nous ressentons et que nous voulons communiquer aux autres et les faire accepter. Ainsi, les mécanismes (linguistiques et non linguistiques) traduisent la stratégie générale du discours Argumentatif par des moyens tactiques lorsqu'ils sont utilisés dans une nécessité anecdotique pour étayer les arguments présentés et construire une inférence forte. Cela conduise à convaincre l'auditeur de la thèse de l'orateur soit par croyance, soit par action, soit par réaction.

Abdel Salam Achire a divisé ces mécanismes en trois sections principales, que nous présenterons brièvement avec une tentative de les appliquer au discours politique.

3.1.1. L'Auto-mécanismes : (le soi stylistique) :

Dans lequel le soi joue un axe essentiel dans le processus argumentatif, représenté par le locuteur, l'auditeur et les exigences descriptives. Le locuteur n'est pas autorisé à être un descripteur uniquement mais il existe diverses techniques stylistiques et positions spéciales auxquelles il recourt pour transmettre le contenu de son discours, au fur et à mesure que ses inférences se construisent et que sa structure se formule, car l'efficacité et le sérieux du discours de l'orateur nécessitent de présenter ou de démontrer certaines capacités cognitives et certaines sources contextuelles qui se reflètent nécessairement dans la méthode ou la structure stylistique dans laquelle il est formulé.

3.1.2. Mécanismes objectifs : rationalité :

Si le soi contrôle sa propre logique dans le discours et l'imprime dans son propre style, cela en fait un pilier fondamental dans le processus argumentatif, car le fait de ne pas sortir du cadre rationnel oriente la parole et contrôle le comportement envers les autres. Une planète par exemple, ne peut pas être à la fois une galaxie ou une étoile, cette incohérence viole le principe de contradiction.

Le principe de cohérence est une méthode argumentative rationnelle basée sur le processus de combinaison, deux choses contradictoires par affirmation de l'une et négation de l'autre, et non par manifestation d'une contradiction apparente. C'est là que réside le pouvoir de la cohérence argumentative, elle met l'auditeur dans une position difficile. Ou du moins en affaiblissant son pouvoir inférentiel ce qui le conduit à accepter ou non la thèse qui lui est présentée.

3.1.3. Mécanismes réalistes : (soi intuitif et expérientiel) :

En ce qui concerne les systèmes sociaux et le comportement social humain ainsi que tout ce qui affecte la psychologie découle des facteurs, des pratiques et des expériences culturelles. Ces derniers forment des cas particuliers : comme le sarcasme, l'ironie, le soulagement, la plainte etc. Ces images et situations influentes ne sont motivées que par la forte intuition de la nature humaine dans ses rapports avec l'imaginaire culturel et social et ce qui vise la persuasion.

On peut en déduire que Le discours politique et religieux utilise le langage comme un outil stratégique pour influencer le pouvoir social et orienter la perception des événements. Cette influence repose sur trois mécanismes clés. Les auto-mécanismes mettent en avant l'importance de la technique stylistique du locuteur, qui doit utiliser des méthodes appropriées pour construire et transmettre des arguments efficaces. Les mécanismes objectifs soulignent la nécessité de cohérence logique dans le discours pour maintenir sa crédibilité et persuader l'audience, en évitant les contradictions. Enfin, les mécanismes réalistes intègrent des éléments culturels et sociaux, influençant la perception à travers des intuitions et expériences partagées. En combinant ces mécanismes, le discours devient plus puissant et persuasif, en adaptant ses arguments aux capacités cognitives du locuteur et aux attentes culturelles de l'audience.

3.2. L'argumentativité de la métaphore :

Nous souhaitons démontrer, à travers cet élément, que la métaphore, dans les discours politique, religieux et idéologique, constitue une alternative efficace à divers moyens de coercition, tels que la force physique. En tant qu'outil pacifique, la métaphore permet d'engendrer un changement dans les croyances de l'émetteur sans recourir à des méthodes

violentes. Plus précisément, la métaphore argumentative se distingue par son objectif de provoquer une transformation dans la position intellectuelle ou émotionnelle du récepteur.

Pour illustrer la dimension argumentative de la métaphore, nous avons analysé divers exemples dans lesquels Kadhafi s'adresse à d'autres personnages. Son discours adopte une structure explicitement communicative, visant à exprimer sa fonction sociale et à s'assurer que son message est perçu et interprété conformément à sa propre vision.

Exemples :

- *« Je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune »* (Khadra, 2015 : 13).
- *« Je suis celui par qui le salut arrive »* (Khadra, 2015 :12).
- *« Je suis un être d'exception »* (Khadra, 2015 : 13).
- *« Le seigneur m'a élevé par-dessus les étendards et les hymnes pour que le monde entier me voit et m'entende. »* (Khadra, 2015 : 12).
- *« Ma colère est une thérapie. »* (Khadra, 2015 : 81).

Ces métaphores illustrent non seulement la manière dont Kadhafi se construit une image de puissance et de singularité, mais aussi comment il cherche à influencer la perception de son rôle et de ses actions auprès de son auditoire :

« Je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune » :

Cette métaphore compare la capacité de Kadhafi à calmer des troubles ou des conflits à un geste simple et presque magique. En tapant du doigt sur le pupitre, il suggère qu'il peut exercer une influence considérable et immédiate sur des forces puissantes et incontrôlables, comme les orages. Cela symbolise une autorité et un contrôle absolus sur les situations chaotiques ou tumultueuses. En utilisant cette image, Kadhafi renforce son image de leader omnipotent, capable de résoudre les crises par une simple intervention.

« Je suis celui par qui le salut arrive » : En se présentant comme le canal par lequel le salut se manifeste, Kadhafi se place en position de sauveur ou de libérateur. Cette métaphore le positionne comme une figure indispensable pour la résolution des problèmes ou des épreuves auxquels ses interlocuteurs pourraient être confrontés. Elle reflète une prétention à une mission divine ou messianique, où il se voit comme le seul capable d'apporter le bien-être ou la rédemption.

« Je suis un être d'exception » : Par cette déclaration, Kadhafi utilise la métaphore de l'« *exception* » pour se distinguer des autres individus. En se qualifiant d'« *être d'exception* », il affirme une singularité et une importance inégalée, insinuant que ses qualités ou ses accomplissements le placent au-dessus des normes ou des attentes ordinaires. Cette autoreprésentation renforce l'idée qu'il possède des caractéristiques ou des attributs qui le rendent unique et supérieur.

« Le seigneur m'a élevé par-dessus les étendards et les hymnes pour que le monde entier me voie et m'entende » : Cette métaphore place Kadhafi au-dessus des symboles de pouvoir et de gloire (les étendards et les hymnes), en suggérant qu'il a été divinement désigné pour être vu et entendu par le monde entier. Le terme « *seigneur* » évoque une autorité suprême ou divine, soulignant que son élévation et sa visibilité sont le résultat d'une faveur ou d'une destinée exceptionnelle. Cette image renforce l'idée de sa position prééminente et de sa légitimité globale.

« Ma colère est une thérapie » : En qualifiant sa colère de « *thérapie* », Kadhafi utilise la métaphore pour suggérer que ses expressions de colère ont une fonction bénéfique ou curative. Cette comparaison implique que sa colère n'est pas simplement une réaction émotionnelle, mais qu'elle joue un rôle réparateur ou purificateur, tant pour lui-même que pour ses interlocuteurs. Elle peut aussi indiquer que ses accès de colère sont perçus comme nécessaires pour maintenir l'ordre ou rectifier les situations problématiques.

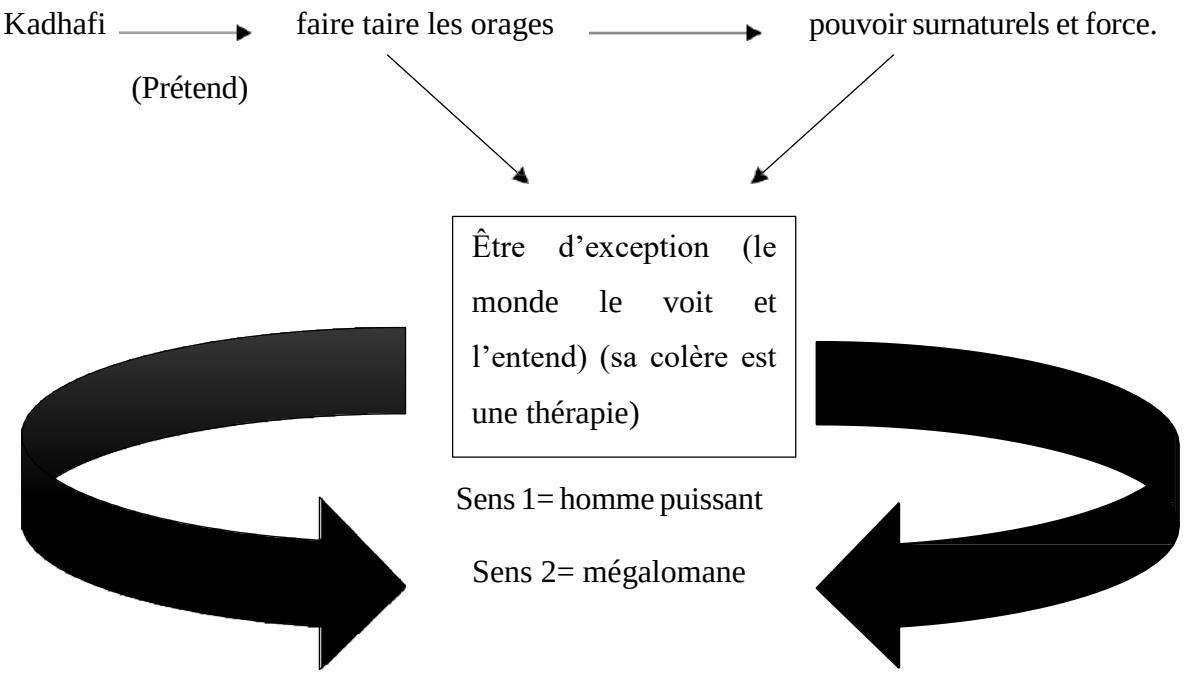
Dans les énoncés cités Kadhafi utilise un discours spécifique afin de prouver sa force et sa domination mais aussi pour nourrir sa frustration en tant que président dictateur très connu par son franc parlé. Il se prétend avoir un pouvoir surnaturel à travers lequel il pourrait faire taire les orages. Cette métaphore désigne à quel point le locuteur Kadhafi domine son peuple. L'aspect sémantique de cette métaphore tourne au tour du pouvoir de Kadhafi et sa force. Il se compare à dieu ou à une personne qui a des pouvoirs surnaturels. Cela apparaît dans d'autres exemples dans lesquels son discours est totalement sélectif. En disant que c'est un être d'exception et que le seigneur l'a élevé par-dessus les étendards et les hymnes pour que le monde entier le voit et l'entende. Aussi on peut trouver un exemple dans lequel il affirme que sa colère et une thérapie.

Le contexte socio-historique confirme à travers ce discours métaphorique un emblème politique et historique marquée par son arrogance et son égoïsme Essaye de refléter une image d'un petit roman mégalomane narcissique.

En ce qui concerne l'aspect sémantique de cette métaphore, on assiste à deux niveau discursif différents le premier porte une visée Pour convaincre l'autre mais le 2e touche à l'aspect psychologique du personnage principal en personne. Il s'agit d'un chevauchement sémantique à travers lequel cette métaphore instaure un rapport d'isomorphisme. C'est une problématique ambigüe Et la question de l'éthos s'impose afin de dévoiler la réalité contradictoire De Kadhafi.

Le cadre contextuel de cette métaphore joue un rôle primordial dans la mesure ou le discours de Kadhafi devient proprement argumentatif, le but à travers cette métaphore est d'argumenter et justifie comment l'ex-président de la Libye occupe une place supérieure et exceptionnelle par rapport à ses soldats et même son peuple. La position de Kadhafi semble faible car malgré les circonstances dans lequel il est, il essaye de tenir un tel discours. C'est à ce niveau-là que cet argument métaphorique donne au discours un aspect contradictoire et irréel par rapport à la s à la situation dans laquelle Kadhafi se retrouve.

Pour mieux comprendre cette fonction nous proposons le schéma suivant :



3.3. Le rôle de la métaphore dans l'incarnation idéologique :

Le terme idéologie a connu de nombreux usages, mais son concept n'a pas été limité ni prouvé.

Son sens était utilisé pour désigner des notions préconçues héritées depuis l'antiquité, comme il était utilisé par Karl Marx pour désigner le reflet du système intellectuel de la structure de l'ordre social. De son côté, Nietzsche l'utilisait comme un recueil d'illusions et d'explications l'homme entant que victime de loi de la vie.

Le concept d'idéologie n'est pas un concept ordinaire qui exprime une réalité tangible décrite de manière satisfaisante, et ce n'est pas un concept généré par des axiomes, mais plutôt un concept sociohistorique qui porte en lui des effets des évolutions, des conflits et des débats sociaux politique. Il s'agit de l'accumulation des sens. Tant que le discours politique et religieux est indissociable des systèmes sociaux, l'idéologie se manifeste à travers le système du texte. Et même contribue à comprendre la structure de cette réalité pour devenir le concept d'idéologie, incarné par la métaphore.

Paul Ricœur 1986 présente l'idée de Karl Marx qui décrit l'idéologie comme une distorsion et une dissimulation à travers elle le processus de la vie réelle est faussé par la représentation imaginaire que les gens se font de ce processus. Il arrive à la conclusion que l'idéologie soit une image déformée, un renversement et une occultation de la vie réelle et les visions de la vie sociale et politique en restent imprégnées. Il confirme à cet égard que lorsqu'il y a un recours à la rhétorique dans le but de persuasion. Il y a une légitimité à laquelle la métaphore contribue efficacement, et de ce fait elle atteint un niveau plus profond du phénomène idéologique qu'on appelle la fonction d'intégration pour créer une cohérence grâce à l'image qu'elle reflète. Et de cela la métaphore donne au discours un corps, un cadre et un visage.

Pour mieux expliquer la notion de l'idéologie véhiculée à travers le processus de la métaphore nous proposons deux exemples tirés de notre corpus de recherche afin d'illustrer le rapport entre le discours et sa représentation dans la société, son rapport avec les textes authentiques et son efficacité dans l'accumulation sémantique. Il s'agit pour nous de démontrer

comment le fait traductif impacte le discours de Kadhafi ou de Yasmina Khadra. Cette bivouac localité discursive et ce mélange politico religieux attribut a la métaphore une valeur dialogique parfois aussi polyphonique dans le sens ou le sens communiqué domine le sens premier.

Analysons les exemples suivants :

« Touchez donc mon cœur ; il cadence déjà la débandade programmée des félons… Dieu est avec moi ! » (Khadra, 2015 : 12).

Cet extrait exprime une profonde invitation à se connecter à ses émotions intimes. En évoquant son cœur, il symbolise ses convictions et sentiments profonds, lesquels anticipent déjà le chaos imminent orchestré par les traîtres qui l'entourent. Il reconnaît ainsi une trahison planifiée et inévitable. Cependant, en affirmant « *Dieu est avec moi* », Kadhafi manifeste une confiance inébranlable en une protection divine, renforçant son sentiment de justice et de légitimité malgré les adversités. Cette déclaration mêle à la fois résignation face à la trahison et assurance en un soutien supérieur, soulignant sa croyance en une force divine qui le guide et le protège.

Kadhafi utilise dans une discours une métaphore « ***dieu est a avec moi*** ». Pour exprimer une conviction profonde et une certitude inébranlable de bénéficier d'un soutien divin. Cette expression n'est pas à prendre au sens littéral, mais plutôt comme une manière de souligner sa confiance en sa propre justice et légitimité. En affirmant que Dieu est à ses côtés, Kadhafi cherche à légitimer ses actions et à se présenter comme étant dans la droite ligne de la volonté divine, ce qui renforce son autorité et son influence sur ses auditeurs. Cette métaphore vise à inspirer la foi et la loyauté, tout en dissuadant ceux qui pourraient douter de sa position ou envisager de le trahir.

À travers cette expression, Yasmina Khadra s'adresse initialement aux lecteurs pour illustrer, de manière limpide, que Kadhafi se perçoit comme étant perpétuellement sous la protection d'une divinité personnelle. Khadra démontre que Kadhafi attribue systématiquement ses succès à la présence ininterrompue de ce dieu, qu'il évoque avec une conviction telle qu'on pourrait le croire tangible. Cette foi inébranlable en un soutien divin justifie la manière exagérée dont il se décrit dans le passage précédent, renforçant l'idée que Kadhafi se voit investi d'une

mission divine et soutenu par une force supérieure, ce qui légitime, à ses yeux, ses actions et décisions.

Dans un sens plus réfléchis Kadhafi est le locuteur, il utilise l'expression « ***dieu est avec moi*** » en parlant avec lui-même pour satisfaire sa conscience et se donner cette image de l'homme musulman dans toute sa splendeur. Cette expression fait illusion à ce que dieu béni Kadhafi, ce qui fait de lui un être exceptionnel pas comme les autres. A travers cette métaphore aussi Kadhafi évoque la deuxième partie du verset coranique **24** de la sourate **AL ANFAL** (Les dépouilles) dans **le saint coran traduit par M. HAMIDULLAH avec la collaboration de M. LETRUMY 13 Emme Edition révisée et complète 1985 U.SA.** Qui dit : *« Ho, les croyants ! cherchez à répondre à dieu et au messager lorsqu'il vous appelle à ce qui donne la vie, et sachez que, oui, Dieu s'interpose entre l'homme et son cœur, et que vers lui vous serez rassemblé »* (Hamidullah, 1985 : 230).

Nous assistons à deux niveaux sémantiques différents dans cette expression. Le premier niveau est celui du sens expressif, qui est à la fois simple et clair : il s'agit d'une affirmation directe et évidente qui vise à communiquer une conviction personnelle. Le deuxième niveau est plus implicite et se situe dans un contexte extralinguistique, englobant les dimensions religieuses et idéologiques. Ce niveau implicite ajoute une couche de signification qui se connecte à des croyances et à des valeurs plus larges, influençant la manière dont le message est perçu en fonction des contextes religieux et idéologiques du locuteur.

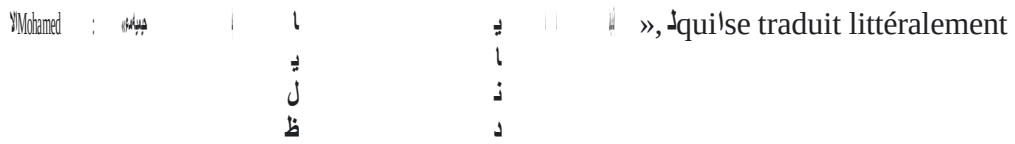
D'autre part, la métaphore « *Dieu est avec moi* » est également employée dans le langage courant par des personnes adhérant à une certaine doctrine. Il s'agit d'une croyance dans l'existence d'un Dieu invisible mais présent, qui accompagne les individus dans leur vie quotidienne. Cette métaphore traduit une conviction profondément ancrée dans la foi, selon laquelle la présence divine, bien que non visible, est constamment avec les croyants, les guidant et les soutenant.

Plus précisément, dans la doctrine arabo-musulmane, l'expression « *Dieu est avec moi* » est couramment employée lors des moments les plus difficiles pour exprimer une confiance et une foi inébranlables. De manière similaire, Kadhafi recourt à une autre forme métaphorique pour illustrer son rapport avec Dieu, utilisant cette métaphore pour renforcer et affirmer sa conviction personnelle en la présence divine dans sa vie.

Exemple :

« *Les périls que j'ai surmonté durant mon règne, les complots en chaine et les tentatives d'assassinat aurait eu raison de n'importe qui. Dieu veille sur moi et je n'en doute pas une seconde.* » (Khadra, 2015 : 100).

Dans le passage, Kadhafi affirme la métaphore « *Dieu veille sur moi* » joue un rôle essentiel. Elle fait allusion que Kadhafi considère Dieu comme un protecteur vigilant et constant, surveillant et assurant sa sécurité face aux dangers et adversités. En utilisant cette métaphore, il renforce l'idée que sa survie et son succès ne sont pas uniquement le fruit de ses propres actions ou stratégies, mais également de la protection divine. Cela sert également à légitimer son pouvoir en présentant son règne comme soutenu par une force supérieure, tout en affirmant sa propre résilience personnelle. La certitude exprimée par « *je n'en doute pas une seconde* » démontre une conviction profonde et inébranlable en la faveur divine, renforçant ainsi son image publique et rassurant ses partisans quant à la solidité de son autorité. Cet extrait intègre la métaphore « *Dieu veille sur moi* », par laquelle Kadhafi cherche à démontrer qu'il est sous la protection divine (son Dieu). En faisant de cette divinité un objet concret dans une autre dimension sémantique, il évoque également ***un hadith*** du Prophète



», qui se traduit littéralement par « ***si Dieu aime une personne, il la protègera…*** » (page 666, message 125194 dans le Sahih d'Ibn Habbân). Cette référence souligne que la protection divine est perçue comme une réalité tangible et significative dans son discours.

À partir des deux exemples précédents, il est possible de conclure que le discours métaphorique est empreint d'une dimension idéologique et culturelle, ce qui permet de renforcer et de façonner le discours de Kadhafi. Cette approche vise à le présenter de manière cohérente avec son image en recourant à des expressions liées à la doctrine musulmane. Dans les deux exemples examinés, on observe une présence simultanée de plusieurs voix et positions d'orateurs, engendrant ainsi une superposition au sein du discours. Cette dynamique produit un dédoublement énonciatif, où le discours ne se limite pas à une perspective unique, mais s'articule autour d'une multiplicité de points de vue qui se superposent et interagissent.

Cette forme de « *bi-vocalité* » désigne l'introduction de deux voix distinctes dans le discours, chacune apportant ses propres positions et perspectives. Cette approche polyphonique enrichit le texte en ajoutant des couches multiples de signification, ce qui permet de dévoiler une complexité accrue dans l'énonciation. Dès lors, le discours se présente comme un assemblage de voix et de perspectives qui se rencontrent et se confrontent, offrant ainsi une profondeur accrue à l'analyse du message.

Ces deux formes mettent en lumière la question de l'hétérogénéité discursive, dans laquelle la métaphore joue un rôle crucial en tant que facteur de forme pour atteindre un degré sémantique plus sophistiqué. Il s'agit de transcender le cadre linguistique pour explorer l'extra-linguistique. Le contexte élargi, avec ses dimensions idéologique et religieuse, constitue le terrain à travers lequel l'altérité se manifeste.

À travers cette analyse, il apparaît que la métaphore dans le discours reflète les dynamiques d'interaction au sein de la société, rendant notre système conceptuel allégorique, tout en orientant nos expériences et actions de manière symbolique. De plus, elle établit une relation efficace avec le monde en influençant les attitudes et les tendances qui façonnent le processus de réalisation et d'interprétation. La métaphore, en tant que phénomène cognitif, permet à la pensée humaine de traiter des abstractions en projetant des concepts moraux et idéologiques.

L'efficacité des conditions culturelles contrôlant l'activité métaphorique lors de l'utilisation à travers sa compréhension et sa traduction où son l'étude délibérative concerne les idées délibératives de la compréhension de la métaphore en tant que moyen de communication linguistique. Son interprétation à deux niveaux rhétoriques : le niveau de la communication et de l'interaction humaine, et le niveau littéraire et artistique, ainsi que la traduction de la métaphore et ce qu'elle implique comme passage du contexte dans lequel elle a été produite.

Comprendre la métaphore nécessite une connaissance commune des règles linguistiques d'un groupe particulier. Ces normes permettent de distinguer le sens littéral du sens figuré du singulier, et cela est connu dans le code linguistique des pratiquants d'une même langue, car le sens d'un mot, en plus de ses propriétés lexicales et contextuelles est soumis à des conditions culturelles. Chaque contexte culturel développe certaines caractéristiques et en

décourage d'autres, ce qui explique les différences caractéristiques qui distinguent le sens d'un mot d'une culture à une autre. Par conséquent, la signification contextuelle est régie par elle l'encyclopédie comme la différence culturelle entrave la compréhension de la métaphore. La compréhension de la métaphore doit être liée aux processus cognitifs et à la nature de la situation environnementale et culturelle du destinataire, car les éléments pragmatiques occupent une place importante dans son interprétation. Des facteurs personnels tels que les compétences et l'expérience linguistiques jouent un rôle primordial dans l'interprétation de la métaphore.

Ce qui peut être avancé des circonstances et des conditions qui commandent la compréhension de la métaphore. On le dit aussi des circonstances et des conditions qui commandent sa traduction, car la traduction de la métaphore ne peut se faire sans compréhension. La traduction métaphorique constitue une dimension de la vision délibérative qui s'intéresse à l'étude de la métaphore et son passage de sa langue d'origine, et le processus de traduction se fait sur la base de la prise en compte des particularités de la langue source. Cette spécificité est représentée dans les règles linguistiques qui contrôlent la langue en plus du modèle culturel qui la régit, ce qui rend le processus de traduction plus difficile et conditionnel.

Conclusion :

À la lumière des études antérieures, nous avons établi le rôle crucial de la métaphore et de l'encyclopédie dans le cadre du discours. En adoptant une nouvelle perspective rhétorique, il devient manifeste que la métaphore ne se limite pas exclusivement au discours poétique, mais qu'elle constitue également un élément fondamental dans d'autres types de discours, y compris le discours littéraire, ainsi que dans les discours historiques, scientifiques et religieux. Cette approche met en lumière la polyvalence de la métaphore en tant qu'outil rhétorique, soulignant son importance dans divers contextes discursifs au-delà des seuls textes poétiques.

- La métaphore ne se limite pas à un procédé linguistique destiné à décrire des similarités préexistantes entre deux éléments ; elle constitue plutôt un outil conceptuel et épistémologique permettant de saisir et de comprendre la réalité.

- La métaphore représente une manifestation de la perception mentale, où chaque connexion est influencée par les expériences de vie en rapport avec les systèmes sociaux et culturels. Elle engendre ainsi une nouvelle structure résultant de l'interaction entre deux domaines, où les attributs du domaine cible se superposent à ceux du domaine source, produisant ainsi une signification métaphorique.

- La métaphore est un mécanisme sémiotique dont l'analyse occupe une place prépondérante dans le domaine de la sémiotique. Elle représente un aspect fondamental de la pragmatique, étant intimement liée à l'origine, à la compréhension et à la traduction, tant dans le contexte initial que dans celui de la langue cible, tout en intégrant également l'encyclopédie du destinataire.

- Enfin, la métaphore ne doit pas être considérée simplement comme un outil linguistique destiné à embellir et à rendre le discours plus esthétique. Elle est plutôt un concept fondé sur des aspects cognitifs, qui reflète les savoirs et les systèmes présents dans la société. Les contenus des métaphores varient d'une culture à l'autre en raison de la diversité culturelle qui les produit, et c'est sur cette diversité que le destinataire s'appuie pour l'interprétation et la compréhension des métaphores.

Pour conclure, il est pertinent de souligner que la métaphore, loin d'être un simple embellissement stylistique, est un mécanisme cognitif et culturel essentiel qui structure notre compréhension du monde. En élargissant notre perspective au-delà du domaine poétique, nous reconnaissons que la métaphore joue un rôle central dans divers types de discours, enrichissant ainsi notre appréhension de la réalité à travers des prismes multiples et variés. Elle nous invite à envisager les discours non seulement comme des vecteurs d'information, mais aussi comme des espaces où se négocient et se construisent les représentations culturelles et épistémiques. En ce sens, la métaphore, en tant qu'élément clé de la pragmatique et de la sémiotique, révèle la profondeur des interactions entre langage, cognition et culture, soulignant ainsi son importance incontournable dans la communication humaine.

Conclusion générale :

À l'issue de cette thèse, nous avons réalisé une analyse approfondie des mécanismes discursifs et littéraires, en nous concentrant sur les dynamiques entre l'individuel et le collectif, le fictif et le réel, ainsi que sur les enjeux sémiotiques, cognitifs et idéologiques inhérents à l'acte d'écriture. Les quatre axes principaux explorés l'autobiographie, le point de vue, le dialogisme et la polyphonie, ainsi que la métaphore se sont avérés interconnectés, contribuant à la construction d'un discours à la fois riche et multidimensionnel.

Tout d'abord, l'étude de l'autobiographie a mis en lumière son caractère hybride, à l'intersection des pratiques textuelles et des démarches artistiques. À travers l'analyse de La Dernière Nuit du Raïs de Yasmina Khadra, nous avons démontré que l'utilisation récurrente du pronom personnel « *je* » transcende les frontières entre autobiographie et fiction, conférant au texte une intensité subjective unique. Dans ce cadre, l'écriture autobiographique devient un moyen pour l'auteur de revisiter le passé, d'interroger le moi et de situer une expérience personnelle dans une perspective universelle. Cette dynamique est accentuée par la tension entre l'ego exacerbée du personnage central, Mouammar Kadhafi, et la représentation fictive de son existence, mettant en évidence le rôle de l'autobiographie fictive comme vecteur de réflexion existentielle et politique.

Ensuite, l'exploration du point de vue a révélé son rôle central dans l'élaboration du dialogisme et de la polyphonie textuelle. En mobilisant les théories de Mikhaïl Bakhtine, nous avons montré comment la superposition des voix internes et externes enrichit la structure narrative, renforçant ainsi la complexité discursive. Cette pluralité de perspectives, fondée sur divers procédés énonciatifs, reflète les enjeux idéologiques, culturels et politiques de l'écriture de Khadra. Le point de vue apparaît ainsi comme un levier essentiel pour articuler l'imaginaire de l'auteur avec l'histoire du personnage, en ajoutant une profondeur nouvelle aux dimensions artistiques et culturelles du récit.

De plus, notre analyse discursive, soutenue par les théories de Dominique Maingueneau, a mis en évidence les liens étroits entre textes, contextes sociaux et positions

idéologiques. Le discours, en tant que phénomène dialogique, a montré sa capacité à intégrer des altérités discursives et à refléter des dynamiques interculturelles et idéologiques complexes. Les exemples du corpus ont illustré l'impact des contextes extralinguistiques sur la production énonciative, tout en soulignant l'importance de l'hétérogénéité discursive dans la négociation des identités et des représentations culturelles.

Enfin, l'étude de la métaphore a permis de redéfinir son rôle au-delà de sa fonction stylistique traditionnelle. En l'approchant comme un mécanisme cognitif, épistémologique et sémiotique, nous avons démontré que la métaphore joue un rôle fondamental dans la structuration des discours et des systèmes de pensée. Elle transcende les genres littéraires pour s'imposer dans des domaines aussi variés que l'histoire, les sciences et la religion. La métaphore, dans cette perspective, devient un prisme à travers lequel les cultures, les savoirs et les expériences humaines s'entrelacent pour produire une signification enrichie.

Ces divers axes, bien que traités séparément, convergent pour offrir une vision intégrée du discours en tant qu'espace où se jouent des enjeux linguistiques, cognitifs, culturels et idéologiques. Cette thèse met en lumière la richesse et la complexité des mécanismes discursifs, capables de refléter, de construire et de négocier des représentations collectives et individuelles. Elle contribue ainsi à une meilleure compréhension des interactions entre langage, pensée et culture, tout en ouvrant des perspectives nouvelles pour l'analyse des discours littéraires et non littéraires dans une approche transdisciplinaire. Elle souligne également le potentiel de l'écriture comme lieu de convergence des tensions entre mémoire, identité et altérité, offrant un cadre d'analyse renouvelé pour les pratiques textuelles et discursives contemporaines.

Notre étude a également permis d'explorer en profondeur les enjeux littéraires, historiques et symboliques soulevés dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, en réponse à la question initiale : comment l'auteur, à travers une narration fictionnelle des dernières heures de Mouammar Kadhafi, déconstruit-il les dynamiques du pouvoir, interroge-t-il la mémoire historique et reconstruit-il une subjectivité marquée par l'idéologie et la démesure ? À travers l'analyse des procédés narratifs, il est apparu que Khadra adopte une structure qui va au-delà de la simple biographie romancée pour offrir une véritable plongée introspective dans l'univers mental et moral d'un dictateur au crépuscule de son pouvoir. La

focalisation interne et l'utilisation de la première personne confèrent au récit une authenticité subjective, tout en introduisant une ambiguïté qui interpelle le lecteur. Le choix du « *je* », en humanisant la figure de Kadhafi, dévoile les contradictions profondes d'un individu oscillant entre grandeur autoproclamée et chute inéluctable. Ce « *je* » instable devient alors une métaphore de l'effondrement du pouvoir, où la démesure narcissique cède la place à la fragmentation de l'identité et à la confrontation avec une mémoire oppressante.

L'étude des procédés énonciatifs a révélé l'importance de l'instance du discours dans la construction du personnage. Le monologue intérieur de Kadhafi, entrecoupé de flashbacks et d'hallucinations, crée un dialogue interne où passé et présent se mêlent, brouillant les repères temporels et dévoilant une mémoire fragmentée. Ces ruptures narratives, tout comme les silences et les ellipses, traduisent la difficulté du personnage à assumer la cohérence de son propre récit. À ce titre, Khadra illustre une conception benvenistienne de l'énonciation, où le langage reflète non seulement une prise de parole, mais aussi une tentative désespérée de reconstituer une identité en ruine.

Du point de vue mémoriel, cette étude a montré que *La Dernière Nuit du Raïs* fonctionne comme une mise en tension entre mémoire individuelle et mémoire collective. La reconstruction fictive des pensées de Kadhafi met en lumière les mécanismes par lesquels un individu tente de justifier ses actes face à l'Histoire. Cependant, cette mémoire individuelle est constamment remise en question par la polyphonie du récit, qui intègre des perspectives implicites venant des victimes, des opposants et de la société libyenne dans son ensemble. En retraçant les contradictions entre les discours intérieurs du personnage et les faits historiques connus, Khadra questionne les narrations officielles du pouvoir, tout en soulignant la difficulté de toute réconciliation mémorielle dans un contexte post-dictatorial.

L'analyse des métaphores a montré comment l'écriture de Khadra dépasse le simple récit pour revêtir une portée universelle. Les métaphores récurrentes du sable, de l'eau stagnante ou des ruines ne se contentent pas de décrire la désolation du régime de Kadhafi ; elles incarnent également les failles universelles du pouvoir absolu, qui se détruit sous le poids de ses propres contradictions. Ces images riches et symboliques instaurent une réflexion sur la fragilité des idéologies totalitaires et sur l'impossibilité pour un homme, aussi puissant soit-il, d'échapper à la sanction de l'Histoire.

Cette thèse avait pour objectif d'analyser les mécanismes narratifs et discursifs dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, en mettant particulièrement l'accent sur la relation entre la narration à la première personne et la construction de la subjectivité de Kadhafi, les dynamiques de pouvoir et de mémoire, ainsi que les procédés de dialogisme et de polyphonie. La problématique centrale, qui visait à comprendre comment Khadra déconstruit les dynamiques de pouvoir et interroge la mémoire historique à travers le prisme de la subjectivité du dictateur, a trouvé une réponse nuancée et multidimensionnelle tout au long de cette étude.

Le principal objectif de cette thèse était de justifier le choix de la narration à la première personne dans *La Dernière Nuit du Raïs* et d'explorer comment ce choix, ainsi que les autres procédés narratifs et discursifs, participent à la déconstruction des dynamiques de pouvoir et à la reconstruction d'une mémoire marquée par la démesure. Cette analyse s'est concentrée sur plusieurs axes : la relation entre Kadhafi et le narrateur, la transformation du discours par l'instance narrative, l'interaction des différents discours dans le texte, et l'usage des métaphores pour enrichir et structurer la signification.

Les principaux résultats de cette thèse ont permis de répondre aux questions centrales de la problématique. Tout d'abord, le choix du pronom « *je* », utilisé par Khadra pour incarner Kadhafi, a été justifié par sa capacité à humaniser la figure du dictateur tout en révélant les contradictions profondes de son pouvoir. Ce « *je* » devient un autre, transformant ainsi le discours du narrateur et rendant compte d'un individu pris dans l'oscillation entre grandeur et déchéance, entre pouvoir et effondrement. L'analyse de cette subjectivité instable a montré comment elle sert de métaphore pour l'effondrement du pouvoir, où la démesure narcissique cède progressivement la place à l'isolement et à la fragilité de l'identité.

Au-delà des résultats obtenus, cette recherche présente des apports scientifiques significatifs en ce qu'elle contribue à renouveler l'analyse des dispositifs de subjectivation dans le récit fictionnel contemporain. Elle met en évidence que le « *je* » narratif, loin de constituer une simple instance d'énonciation, fonctionne comme un opérateur complexe de construction identitaire, articulant dédoublement discursif, fragmentation du sujet et reconfiguration des rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective. En ce sens, l'étude de *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra permet d'enrichir les approches croisées entre narratologie et analyse du discours, en confirmant la pertinence heuristique des catégories de dialogisme, de polyphonie et d'hétérogénéité énonciative pour l'étude des

écritures fictionnelles à forte charge idéologique. Par ailleurs, cette recherche met en lumière la dimension cognitive et idéologique de la métaphore, envisagée non comme simple figure stylistique, mais comme mécanisme de structuration du sens et de construction des représentations culturelles et politiques, ce qui en renforce la portée transdisciplinaire.

Sur le plan méthodologique, il convient toutefois de souligner que les choix opérés, fondés principalement sur une analyse qualitative approfondie d'un corpus unique, ont permis une exploration fine des mécanismes discursifs, mais limitent en partie la possibilité de généralisation des résultats à d'autres corpus ou contextes d'énonciation. De même, l'articulation de cadres théoriques pluriels, analyse du discours, narratologie et sémiotique a constitué un enrichissement interprétatif indéniable, tout en nécessitant un effort constant de cohérence et de stabilisation conceptuelle afin d'éviter toute dispersion analytique. Ces contraintes méthodologiques, loin de constituer de simples limites, ouvrent néanmoins des perspectives de prolongement vers des approches comparatives et éventuellement outillées, susceptibles d'élargir le champ d'analyse des dynamiques narratives et discursives.

L'étude des procédés énonciatifs a révélé une structure narrative marquée par la polyphonie, où différents discours se superposent et se confrontent, créant un dialogisme qui enrichit la réflexion sur la mémoire et l'histoire. Les flashbacks, hallucinations et ruptures temporelles contribuent à un récit qui met en tension la mémoire individuelle de Kadhafi avec les discours collectifs, tout en déstabilisant le lecteur quant à la véracité et la cohérence des événements racontés. Ce jeu de perspectives internes et externes témoigne d'une conception de la mémoire et du pouvoir qui ne peuvent se réduire à une simple narration linéaire ou monolithique.

De plus, l'étude des métaphores a permis d'identifier plusieurs figures symboliques qui dépassent la simple description du régime de Kadhafi. Les métaphores du sable, de l'eau stagnante et des ruines incarnent la fragilité du pouvoir absolu et offrent une réflexion sur la décomposition d'un système totalitaire. Ces métaphores servent à la fois de critique du régime et de réflexion philosophique sur les mécanismes de légitimation et d'autodestruction des idéologies.

Les travaux réalisés dans cette thèse contribuent à l'avancement des connaissances en matière d'analyse littéraire et sémiotique. L'étude du « *je* » narratif dans une perspective à

la fois biographique et fictionnelle apporte un éclairage nouveau sur les processus de construction de la subjectivité dans la littérature contemporaine. Elle montre comment l'auteur utilise la figure de Kadhafi pour interroger non seulement les ressorts psychologiques et idéologiques du dictateur, mais aussi les mécanismes de l'écriture et du récit. L'approche polyphonique et dialogique de Khadra, analysée à travers la théorie de Mikhail Bakhtine, offre également un éclairage sur la manière dont la littérature peut servir de terrain de confrontation entre les discours officiels et les voix dissidentes.

Cette recherche met en lumière la manière dont la littérature, en tant que pratique discursive, peut déconstruire les récits idéologiques dominants et offrir une réflexion sur les processus de légitimation du pouvoir. De plus, l'étude des métaphores a élargi notre compréhension du rôle de l'imaginaire dans la construction de significations politiques et philosophiques, en démontrant comment la fiction peut devenir un instrument puissant de critique sociale et de remise en question des systèmes de pouvoir.

Bien que cette étude ait permis d'aborder les principaux aspects de *La Dernière Nuit du Raïs*, plusieurs limites doivent être soulignées. Premièrement, l'analyse s'est principalement concentrée sur la dimension littéraire et narrative de l'œuvre, sans approfondir pleinement les implications sociopolitiques de la figure de Kadhafi dans le contexte libyen. Il serait pertinent de mener des études comparatives avec d'autres représentations littéraires de dictateurs et de régimes autoritaires pour mieux saisir les spécificités du traitement de la mémoire et du pouvoir dans ce contexte particulier.

De plus, la dimension interculturelle et intertextuelle de l'œuvre, notamment en relation avec d'autres récits postcoloniaux ou des œuvres contemporaines traitant des régimes autoritaires, pourrait être approfondie pour mieux comprendre les enjeux globaux des dynamiques de pouvoir et de mémoire. Enfin, une analyse plus poussée de l'impact de l'œuvre dans le débat public et dans la reconstruction de la mémoire collective libyenne serait un axe de recherche complémentaire intéressant.

Plusieurs perspectives de recherche peuvent être envisagées à l'issue de ce travail. Il serait tout d'abord pertinent d'étendre l'analyse de *La Dernière Nuit du Raïs* à d'autres œuvres de Yasmina Khadra afin d'examiner plus largement la manière dont l'auteur met en scène les figures politiques, les logiques du pouvoir et les enjeux de mémoire dans son

ensemble romanesque. Dans une approche comparative, l'étude pourrait également être approfondie par la confrontation avec des écrivains ayant traité des régimes autoritaires, tels qu'Amin Maalouf dans *Les Identités meurtrières* ou Abdelwahab Meddeb dans *La Maison du désordre,* afin de mieux saisir les variations des représentations du dictateur dans la littérature contemporaine. Par ailleurs, l'analyse de la métaphore idéologique et de ses traductions interculturelles constituerait une piste féconde pour interroger sa portée discursive et symbolique. Enfin, le recours à des méthodes issues des humanités numériques permettrait d'enrichir l'approche en étudiant, à grande échelle, la circulation des voix narratives, leur fréquence et leurs interactions, ouvrant ainsi la voie à une démarche transdisciplinaire articulant linguistique, analyse littéraire et sémiotique.

En outre, cette recherche ouvre des perspectives intéressantes pour l'analyse des processus de réconciliation et de reconstruction post-dictatoriale dans la littérature, en questionnant le rôle de la fiction dans la création de nouvelles mémoires collectives et dans le dépassement des récits traumatiques.

Enfin, cette thèse souligne l'importance de la littérature comme outil de critique et de déconstruction des récits de pouvoir. En utilisant des procédés narratifs innovants, Yasmina Khadra parvient à offrir une réflexion profonde sur la nature du pouvoir, la mémoire et la subjectivité, tout en offrant une réflexion intemporelle sur la fragilité des idéologies et des régimes autoritaires. Cette recherche invite ainsi à reconsidérer la place de la fiction dans le débat politique et social contemporain, et à reconnaître son rôle essentiel dans la construction et la déconstruction des récits historiques.

Ouvrages

Abdallah-Pretceille, M. (1998). *Sociologie de l'interculturalité* (P. 45). Paris : PUF.

Abdallah-Pretceille, M. (2004). *La pédagogie interculturelle* (P. 35). Paris : PUF.

Achour, C., & Bekkat, A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II* (P. 61). Blida : Éditions du Tell.

Amossy, R. (2004). *Argumentation et persuasion* (P. 65). Armand Colin.

Aristote. (1858). *La Poétique* (P. Barthélemy, Trad., P. 145). Ladrange. (Œuvre originale composée env. 335 av. J.-C.)

Aristote. (2008). *Poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot, Trad., P. 111-117). Seuil. (Œuvre originale composée env. 335 av. J.-C.)

Authier-Revuz, J. (1984). *Les plans d'énonciation* (P. 123). Éditions du Seuil.

Authier-Revuz, J. (1984). *Les plans d'énonciation*. (P .45) Éditions Ophrys.

Authier-Revuz, J. (1984). *Les plans d'énonciation*. Minard. Cité par : Brès, J. (2005). Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie… In H. Mellet, H. Nølke, & L. Rosier (Eds.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques* (P. 57-58). De Boeck-Duculot.

Authier-Revuz, J. (1995). *Les mots du discours* (P. 140). Minuit.

BAHMANI, N : - *Grammaire fonctionnelle de l'Arabe du coran*, éd. BAHMANI Nadjar, R. F.A, 1998.

Bakhtine, M. (1963). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (C. Emerson, Trans.). University of Minnesota Press. (Œuvre originale publiée en 1929)

Bakhtine, M. (1970). *Esthétique de la création verbale* (P. 345). Gallimard.

Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski* (T. Todorov, Trad.) (2e éd., P. 7, 15, 20). Paris : Seuil. (Ouvrage original publié en 1929)

Bakhtine, M. (1977). *Marxisme et philosophie du langage* (M. Yaguello, Trad., P. 124). Paris : Éditions de Minuit. (Ouvrage original publié en 1929)

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (trad. D. Arano & I. Meyerson). Paris : Gallimard.

Bakhtine, M. (1981). *L'imagination dialogique : essais* (P. 45, 47). Paris : Gallimard.

Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale* (P. 130, 134). Paris : Gallimard.

Bally, C. (1932). *Traité de stylistique française* (P. 67). Delagrave.

Barthes, R. (1970). *S/Z* (P. 9, 15, 40). Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1977). *Image, musique, texte* (P. 142–148). Paris : Éditions du Seuil.

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1, P. 243, 252, 260). Paris : Gallimard.

Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 2, P. 80). Paris : Gallimard.

Black, M. (1962). *Models and metaphors : Studies in language and philosophy* (P. 27, 38, 55). Cornell University Press.

Bordas, É. (2003). *Les chemins de la métaphore* (P. 36). Presses Universitaires de France.

Bouchard, D., & Parpette, M. (2008). *L'analyse du discours* (P. 65). Armand Colin.

Brès, J. (1998). *La linguistique praxématique : entre langage et société* (P. 45). Paris : L'Harmattan.

Brès, J. (1999). *L'autre en discours* (P. 45, 62). Université Paul Valéry-Montpellier II

Brès, J. (2004). *Polyphonie et dialogisme* (P. 47). De Boeck Supérieur.

Brès, J. (2005). *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques* (H. Mellet, H. Nølke & L. Rosier, Éds.), (P. 84). De Boeck Supérieur.

Brès, J. (2005). *Introduction aux problématiques de l'énonciation* (P. 51). Bruxelles : De Boeck.

Brès, J. (2005). *Savoir de quoi on parle : dialogal, dialogique, polyphonique*. In J. Brès, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke & L. Rosier (Eds.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques* (P. 21, 48, 51). De Boeck-Duculot.

Carson, C. (2001). *Martin Luther King,* Jr. : The making of a man (P. 152). Grand Central Publishing.

Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (1990). *Analyse automatique du discours* (P. 101). Paris : Hachette.

Charaudeau, S. (1992/2000). *Le discours d'information* (P. 219). Hachette Éducation.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures* (pp. 11–29). Mouton.

Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax* (P. 3–29, 100, 117). MIT Press.

Chomsky, N. (1986). *Knowledge of Language : Its Nature, Origin, and Use* (P. 3, 15). Praeger.

Chovion, A. (2000). *L'analyse du discours* (P. 219). Presses Universitaires de France.

Clanet, C. (1993). *Interculturel et communication* (P. 17). Paris : Armand Colin.

Coleridge, S. T. (2004). *Biographia Literaria* (P. Larrivé, Trad., P. 201, 205). Klincksieck. (Œuvre originale publiée en 1817).

De Carlo, F. (1998). *Les enjeux de l'interculturel* (P. 45). Paris : L'Harmattan.

Dubois, J. (1972). *La personne du verbe et la situation d'énonciation* (P. 368). Paris : Larousse.

Dubois, J. (2002). *Le discours* (P. 15,18). Paris : Armand Colin.

Ducrot, O. (1967). *La théorie des énoncés* (P. 45, 50). Paris : Les Éditions de Minuit.

Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique* (P. 10). Paris : Hermann.

Ducrot, O. (1980). *Les Mots du discours* (P. 179). Paris : Les Éditions de Minuit.

Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. (P.174) Paris : Les Éditions de Minuit.

Ducrot, O. (1984). *Pragmatique sémantique* (P. 174). Paris : Les Éditions de Minuit.

Ducrot, O. (1989). *L'argumentation dans la langue* (P. 45). Presses Universitaires de France.

Ducrot, O. (1989). *Logique, structure, énonciation : Lectures sur le langage* (P. 191). Paris : Les Éditions de Minuit.

Dumarsais, C. (1818). *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* (Vol. 1, P. 45). Fayolle et comp.

Eco, U. (1962). *L'œuvre ouverte* (P. 20). Éditions de Minuit.

Eco, U. (1962). *The open work* (P. 15, 40). Harvard University Press.

Eco, U. (1979). *La structure absente* (P. 115, 135). Éditions de Minuit.

Eco, U. (1984). *La sémiotique et la philosophie du langage* (P. 247, 300, 304). Presses Universitaires de France (PUF).

Eco, U. (1990). *Interpretation between semiotics and deconstruction* (P. 160). Cambridge University Press

Eco, U. (1992). *Les limites de l'interprétation* (P. 50, 70). Éditions de Minuit.

Feraoun, M. (1950). *Le fils du pauvre*. (P. 66, 67) Éditions Plon.

Firth, J. R. (1957). *Papers in Linguistics* (P. 182-183). Oxford University Press.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir* (P. 141). Paris : Gallimard

Freud, S. (1917/1969). *Introduction à la psychanalyse* (J. Laplanche & J.-

B. Pontalis, Trad.), P. 59. Éditions Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1917).

Freud, S. (1923/1969). *Le moi et le ça* (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). P. 18.45, 58). Éditions Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1923),

Frow, J. (1986). Marxism and Literary History (P. 18, 20). Oxford : Blackwell.

Gardès-Madray, F. (1984). *La praxématique : une linguistique de la parole* (P. 16). Paris : Hachette.

Genette, G. (1972). *Discours du récit* (p. 18). Paris : Éditions du Seuil

Genette, G. (1983). *Figures III : Nouveau discours du récit* (P.119, 150, 165). Paris : Seuil.

Genette, G. (1999). *L'autre du même. Dans Figures IV* (P. 101–107). Paris : Seuil.

Genette, G. (1999). *Palimpsestes : La littérature au second degré* (P. 101). Seuil.

Gide, A. (1972). *Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères* Dans *Œuvres complè tes* (P. 278). Gallimard.

Goffman, E. (1981). *Forms of Talk* (P. 128–130). Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Grice, H. P. (1975). *Logic and conversation*. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), Syntax and semantics : Vol. 3. Speech acts (P. 41, 58). Academic Press

Grossman, V. (2011). *The Road : Stories, Journalism, and Essays* (R. Chandler, E. Chandler & O. Guerard, Trad. & Ed., P. 89, 92). New York Review Books.

Guiraud, P. (1876). *Essai sur l'autobiographie* (P. 15, 30). Paris : Librairie Hachette.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (Vol. 1, P. 213, 218). Paris : Éditions de Minuit.

Jost, F. (1986). *L'œil-caméra : Essai de narratologie comparée* (P. 45, 60). Paris : Minuit.

Juvénal. (2003). Satires (P. de Labriolle, Trad., P. 35). Les Belles Lettres. (Œuvre originale composée vers 100 apr. J.-C.)

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation* (P. 32). Paris : Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage* (p. 45). Paris : Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2010). La pragmatique du langage (P. 112). Paris : Armand Colin.

Khadra, Y**.** (2015). *La dernière nuit du Raïs*. Éditions Julliard.

Kleiber, G. (1994). *Anaphores et pronoms* (P. 66). Louvain-la-Neuve : Duculot.

Kristeva, J. (1968). *Linguistique et littérature* (P. 123). Paris : Seuil.

Kristeva, J. (1970). *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse* (P. 66). Paris : Seuil.

Kristeva, J. (1974*). La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé.* (P. 28, 30) Paris : Seuil. (Œuvre originale publiée en 1966 sous forme de thèse).

Kristeva, J. (1980). *Le Temps sensible* (P. 440). Éditions du Seuil.

Lafont, R. (1978). *Le travail et la langue* (avec la collaboration de J. Marie-Barbéris, F. Gardès-Madray & P. Siblot) (P. 20). Paris : Flammarion

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by* (P. 3, 25). University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne* (M. de Fornel, Trad., P. 15, 32, 56). Éditions de Minuit. (Œuvre originale publiée en 1980).

Lebidois, G. (1971). Précis de grammaire française (P. 139). Paris : Presses Universitaires de France.

Lejeune, P. (1975). *L'autobiographie en France* (P. 13,18, 22, 27,33). Seuil.

Llinares, J.-C. (2019). *J'étais un enfant d'Alger*. (P. 21). Éditions Robert Laffont.

Maingueneau, D. (1981). *Introduction à l'analyse du discours* (P. 51). Paris : Hachette.

Maingueneau, D. (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (P. 64). Paris : Hachette.

Maingueneau, D. (1996). *Analyse du discours* (P. 65). Armand Colin.

Maingueneau, D. (2010). *Manuel linguistique pour les textes littéraires* (P. 132). Armand Colin.

Martin, R. (1983). *Pour une théorie sémantique de l'énonciation*. Paris : Éditions du Seuil.

Martinot, J.-C. (2007). *La reformulation : analyse linguistique et implications didactiques (2e éd. rev.).* 179. Paris : Le Harmattan. (Première éd. 1994).

May, C. (1979). *L'autobiographie*. Éditions du Seuil. (P. 171).

Ministère de l'Éducation nationale. (2008). *L'éducation interculturelle : enjeux et perspectives* (P. 12). Paris : ministère de l'Éducation nationale.

Moeschler, J. (1985). *Dialogisme et dialogue : pragmatique de l'énoncé vs pragmatique du discours*. Langue française, (67), 25–39, P .26, 31. Paris : Éditions Larousse.

Molinié, G. (1994). Les figures rhétoriques et leurs actualités en linguistique (P. 102, 291, 292). Presses Universitaires du Septentrion.

Nowakowska, A. (2005). *Dialogisme, polyphonie : Des textes russes de Bakhtine à la linguistique contemporaine*. In J. Bres, A. Nowakowska, & S. Mellet (Eds.), *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques* (P. 19, 25, 32). De Boeck-Duculot.

Nowakowska, E. (2005). *Dialogisme et polyphonie dans le discours littéraire et linguistique* (P. 140). De Boeck.

Nowakowska, E. (2005). *Le dialogisme dans la littérature : Voix et énonciation* (P. 25). Paris : Presses Universitaires de France.

Ono, A. (2007). *La notion d'énonciation chez Benveniste* (P. 31). Lambert- Lucas.

Ono, A. (2007). *La notion d'énonciation chez Benveniste* (P. 45). Paris : L'Harmattan.

Orchowska, I. (2008). *La reformulation dans les manuels de français langue étrangère : approche discursive et interactionnelle*. (P. 284). Berne : Peter Lang.

Peirce, C. S. (1931–1958*). Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds., Vols. 1–6). Harvard University Press.

Perelman, C., & Olbrechts-Tyteca, L. (1970). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (P. 256). Éditions de l'Université de Bruxelles.

Perrin, L. (1996*). L'ironie mise en trope : Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques. Argumentation et sciences du langage*, (P.236). Paris : Kimé.

Pouillon, J. (1946). *Temps et roman* (P. 45). Paris : Presses Universitaires de France.

Prince, G. (1982*). Narratology : The form and functioning of narrative* (P. 120, 135). The Hague : Mouton.

Rabatel, A. (1998). *Point de vue et énonciation* (P. 202). Presses Universitaires de France.

Rabatel, A. (2005). *Point de vue, prise en charge et responsabilité dans les discours* (pp. 57–60). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Rabatel, A. (2009). *Le point de vue en linguistique* (P. 23, 35). Presses Universitaires de France.

Richards, I. A. (1936). *The philosophy of rhetoric* (P. 90, 110). Oxford University Press.

Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation* (P. 170, 180). Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1976). *Théorie de l'interprétation* (P. 94, 95). Éditions du Seuil.

Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Paul Demeny* (15 mai 1871) [Lettre du voyant]. Dans J.-J. Lefrère (Éd.), Correspondance (P. 71). Paris : Fayard.

Rimbaud, A. (1873). *Une saison en enfer* (p. 15-16). Paris : L. Genonceaux.

Rimbaud, A. (1972). *Lettres* (P. 71). In J. Bertrand (Ed.), *Œuvres complètes* (P. 1, 200). Paris, France : Gallimard.

Sarfati, G.-É., & Paveau, M.-A. (2014*). Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique* (P. 179). Paris : Armand Colin.

Saussure, F. de. (1916). *Cours de linguistique générale* (C. Bally & A. Sechehaye, Éds.). Payot.

Searle, J. R. (1979). *Metaphor. In A. Ortony (Ed.), Metaphor and thought* (P. 92, 123). Cambridge University Press.

Searle, J. R. (1979). *Sens et expression* (P. 121, 122). Éditions de Minuit.

Silverman, H. J. (1994). *Textualities : Between hermeneutics and deconstruction* (P. 15). Routledge.

Strauss, A. (1978*). Negotiations : Varieties, contexts, processes, and social order* (P. 45, 50). San Francisco : Jossey-Bass.

Stubbs, M. (1983). *Discourse analysis* (P. 1-10). Oxford : Basil Blackwell.

Todorov, T. (1971). *Introduction à la littérature fantastique* (P. 30–50). Paris : Seuil.

Todorov, T. (1981). *Introduction à la littérature fantastique* (P. 110). Paris : Seuil

Todorov, T. (1994). *Les genres du discours* (p. 45–50). Paris : Seuil.

Trousson, R. (1986*). La grammaire traditionnelle*. (P. 497). Presses universitaires de France.

Van Nuijs, L. (2007). *La sociologie relève de la littérature selon Escarpit* (p. 45). Paris : L'Harmattan.

Vérine, B. (2021). *Le toucher par les mots et par les textes* (p. 134-152). L'Harmattan.

Vion, D. (2000). *La reformulation dans l'interaction orale* (P. 219). Paris : Didier Érudition. (Œuvre originale publiée en 1992).

Wagner, R.-L., & Pinchon, J. (1962). *Grammaire du français classique et moderne. Hachette.* (P. 66).

Yourcenar, M. (1951). *Mémoires d'Hadrien*. (P.62). Éditions Plon.

Yule, G. (1996). *The study of language* (P. 134, 135). Cambridge : Cambridge University Press.

Zemmel, G. (1985). *Interaction sociale et dynamique des groupes* (P. 72, 75). Paris : Presses Universitaires de France.

Revues et articles :

Ablali, D., Achard-Bayle, G., Reboul-Touré, S., & Temmar, M. (Éds.). (2018). *Texte et discours en confrontation dans l'espace européen*. Peter Lang.

Amossy, R. (2004). De l'apport d'une distinction : Dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative. In J. Brès, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, & L. Rosier (Éds.), *Dialogisme, polyphonie : Approches linguistiques* (pp. 69–84). De Boeck- Duculot.

Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, (73), 91–127.

Biardzka, E. (2010). Cumul de marques du dialogisme dans le discours direct de Derlemien. In *Dialogisme, langue, discours* (pp. 97–113). Université Paul-Valéry.

Black, M. (1954–1955). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 273-294.

Brès, J. (1998). Brève introduction à la praxématique. *L'information grammaticale*, (78), 22–26.

Brès, J. (1999). « Vous les entendez ? » Analyse du discours et dialogisme. *Modèles linguistiques*, 41(1), 71–86.

Brès, J. (2004). Savoir de quoi on parle : Dialogue, dialogal, dialogique. In J. Brès, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, & L. Rosier (Éds.), *Dialogisme, polyphonie : Approches linguistiques* (pp. 51–84). De Boeck-Duculot.

Brès, J. (2005). Savoir de quoi on parle : Dialogue, dialogal, dialogique. *Langage et société*, (114), 57–71.

Brès, J. (2010). L'ironie, un cocktail dialogique ? *Praxématique*, (55), 699–716.

Brès, J., & Nowakowska, A. (2005). Dis-moi avec qui tu « dialogues », je te dirai qui tu es… De la pertinence de la notion de dialogisme pour l'analyse du discours. *Marges linguistiques*, (10), 140–155.

Brès, J., & Rosier, L. (2007). Réfractions : Polyphonie et dialogisme, deux exemples de la reconfiguration théorique dans les sciences du langage francophones. In *Polyphonie et dialogisme* (pp. 421–440). De Boeck Supérieur.

Coudurier, P. (2012). La répétition lexicale : Approche discursive et pragmatique. *Langue française*, (174), 95–110.

Coudurier, P. (2012b). La répétition lexicale : Approche discursive et pragmatique. *XYZ*, 15(3), 45–60.

Del Ré, A., Hirsch, F., & Dodane, C. (2018). L'ironie dans le discours : Des premières productions enfantines aux productions des adultes. *Cahiers de praxématique*, (70), 1– 18.

Dufour, F. (1989). Dialogisme et interdiscours : Des discours coloniaux aux discours du développement. *Actes du Colloque*, 102–115.

Dufour, F. (2012). Le paragraphe, un signal du dialogisme ? In J. Brès, A. Nowakowska, J.-M. Sarale, & S. Sarazin (Éds.), *Dialogisme : Langue, discours* (153–172). Éditions scientifiques internationales.

Ducrot, O. (1967). La pragmatique et l'étude sémantique de la langue. *Letras de Hoje*, (9–22).

Gardes-Madray, F. (1984). Praxématique et interaction verbale. *Langages*, (73), 29–42.

Jakobson, R. (1963). Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Éd.), *Style in language* (350–377). MIT Press.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1978). *L'ironie*. Presses Universitaires de Lyon.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1987). L'implicite. *Cahiers de praxématique*, (8), 117–123.

Lafont,R. (1994a). La praxématique en son temps : Deux propositions théoriques. *Langages*, (114), 29–51.

Lafont,R. (1994b). La praxématique en son temps : Deux propositions théoriques. *Revue de linguistique et de philosophie*, 8(2), 17 35.

Laurent Perrin. (2004). La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage. *Questions de communication*, (6), 13–36.

Laurent Perrin. (2009). La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes. *La polyphonie linguistique*, (164), 61–79.

Le Monde. (2011, 22 février). Kadhafi : « Je me battrai jusqu'à la dernière goutte de mon sang ». *Le Monde*.

Marie Carcassonne. (2011). Quelles sont les significations dessinées par le dialogisme ? Une perspective en analyse de discours. In *Dialogisme : Langue, discours* (1–14). Université Paul-Valéry.

Merminod, G. (2017). Une stylisation de l'imitation : La parodie pour étudier les pratiques narratives. *Revue des sciences humaines*, (325), 23–38.

Moeschler, J. (1985). Dialogisme et dialogue : Pragmatique de l'énoncé vs pragmatique du discours. *Tranel*, (2), 123–138.

Nowakowska, A. (2004a). Dialogisme, polyphonie : Des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine. In J. Brès, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, & L. Rosier (Éds.), *Dialogisme, polyphonie : Approches linguistiques* (pp. 25–40). De Boeck-Duculot.

Nowakowska, A. (2004b). Syntaxe, textualité et dialogisme : Clivage, passif, si z c'est y. *Cahiers praxématiques*, (42), 1–12.

Paveau, M.-A. (2010). La norme dialogique : Propositions critiques en philosophie du discours. *Semen*, (29), 127–146.

Reinert, M. (2003a). Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode « ALCESTE ». *Semiotica*, 147(1), 389–420.

Reinert, M. (2003b). Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode « ALCESTE ». *Revue française de linguistique appliquée*, 8(2), 97–112.

Ricœur, P. (2008). *Le texte, le récit et l'histoire*. Éditions du Seuil.

Roulet, E. (1981). Le discours polémique. In *L'analyse de conversations authentiques* (pp. 42–57). Didier Érudition.

Sitri, F. (2004). Dialogisme et analyse de discours : Éléments de réflexion pour une approche de l'autre en discours. *Cahiers de praxématique*, (43), 95–112.

Steuckardt, A. (2011). L'emprunt, lieu et modèle du dialogisme. *Cahiers de praxématique*, (57), 1–18.

Vion, R. (2005). Modalités, modalisations, interaction et dialogisme. In J. Brès, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, & L. Rosier (Éds.), *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques* (pp. 143–156). De Boeck Supérieur.

Dictionnaires

Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours* (P. 210). Paris : Armand Colin.

Dictionnaire des sciences du langage. (2004). *Dictionnaire des sciences du langage* (P. 251). Paris : Presses Universitaires de France.

Dubois, J., Giacomo-Demuth, J., Guespin, L., Marcellesi, J.-B., Marcellesi, C., & Mével, J.-P. (1973). *Dictionnaire de linguistique* (2e éd., P. 153–154). Paris : Larousse.

Dupriez, B. (1984). *Gradus, les procédés littéraires : Dictionnaire de rhétorique* (P. 338, 345, 418). Paris : Union Générale d'Éditions.

Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (P. 407). Paris : Éditions du Seuil.

Larousse, P. (1866). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* (Vol. 1, P. 167). Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel.

Moeschler, J., & Reboul, A. (1994). *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (P. 300). Paris : Éditions du Seuil.

Prince, G. (1988). *Dictionary of narrative theory* (P. 59–61). Norman, OK : University of Oklahoma Press.

Robert, P. (2009). *Le nouveau petit Robert de langue française* (P. 1958). Paris.

.

Sitographie

Gutting, G. (2003, mise à jour régulière). Bakhtin. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/entries/bakhtin/. (consulté le 20 mars 2023).

Persée (s. d.). *Collection CRAI (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres)*. https://www.persee.fr/collection/crai. (consulté le 15 février 2022).

Cercles. (s. d.). *Cercles*. OpenEdition Journals. https://journals.openedition.org/cercles/1501. (consulté le 25 octobre 2025).

Kerbrat-Orecchioni, C. (s. d.). *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Cairn.info. https://www.cairn.info/l-enonciation-de-la-subjectivite-dans-le-langage--9782200287116.htm. (consulté le 15 mars 2020).

Maingueneau, D. (s. d.). *Lexique de l'analyse du discours*. Cairn.info. https://www.cairn.info/lexique-maingueneau--9782200272846.htm. (consulté le 27 janvier 2025).

Cairn.info. (s. d.). *Langages (revue)*. https://www.cairn.info/revue-langage.htm. (consulté le 18 mai 2024).

Cahiers de praxématique. OpenEdition Journals. https://journals.openedition.org/praxematique/. (consulté le 12 décembre 2020).

Cairn.info. (s. d.). *Langages (revue)*. https://www.cairn.info/revue-langage.htm. (consulté le 09 avril 2023).

Communication. OpenEdition Journals. https://journals.openedition.org/communication/. (consulté le 07 mai 2023).

Watorek, M. (2004). Présentation. *Langages*, 155(1), 39–? https://www.cairn.info/revue-langage-2004-1-page-39.htm. (consulté le 16 juin 2024).

Quran.com. (s. d.). *Le Noble Coran (version française)*. https://quran.com/fr.(consulté le 25 mars 2024).

Annexes

1. « *En somme, mon enfance de petit Menrad, fils de Ramdane et neveu de Lounis s'écoule banale et vide comme celle d'un grand nombre d'enfants kabyles. J'ai gardé de cet âge, pour tout souvenir, un tableau qui me semble uniforme et terne et que j'évoque chaque fois sans il n'y trouver ni charme ni émotion excessive. Je me revois ainsi vêtu d'une vieille gandoura décolorée par les mauvais lavages, coiffé d'une chéchia aux bords effrangés et crasseux, sans chaussures ni pantalon, parce que, dans ma mémoire, c'est toujours l'été*. » Feraoun, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. Paris : Le Livre de Poche, 1994. p. 66-67.

2. « *À l'école on nous a expliqué comment se fait la récolte, quand les dattes sont mures en novembre dans les palmerais. Malgré tout Alan a fait la démonstration qu'il pouvait grimper avec les mains et les pieds et attendre les branches chargées de fruits, les castels et nous les jeter. C'est facile de monter trois mètres mais aller jusqu'au bout ...* » Llinares, Jean-Marie. *Le Goût du désert*. Paris : Éditions du Seuil, 2005. p. 21.

3. « *Je suis le vigile implacable ; la louve protégeant ses petits, les crocs plus grands que la gueule ; le tigre indomptable et jaloux qui urine sur les conventions internationales pour marquer son territoire. Je ne sais pas courber l'échine au regarder par terre lorsqu'on me prend de haut. Je marche le nez en l'air, ma pleine lune en guise d'auréole, et je foule aux pieds les maitres du monde et leurs vassaux* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 82.

4. « *Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe- l'œil du souvenir.* » Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Éditions Plon, 1951. p. 62.

5. « *Je suis celui par qui le salut arrive. Je ne crains ni les ouragans ni les mutineries... Dieu est avec moi »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 12.

6. « *Ma voix portera plus loin que les fusées balistiques ; je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune. Je suis moi Mouammar Kadhafi* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 13.

7. « *Je ne tolère pas que l'on discute mes ordres, que l'on remette en question mes jugements que l'on fasse l'amour devant moi. Ce que je dis est parole d'évangile, ce que je pense et présage. Qui ne m'écoute pas et sourd, qui doute de moi et d'amené. Ma colère est une thérapie pour celui qui l'a subi mon silence est une ascèse pour celui qui la médite* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 81.

8. « *J'ai connu la faim, la culotte rafistolée et les savates trouées, et j'ai longtemps trainé pieds nus sur les cailloux brûlants. La misère était mon élément.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 15-16.

9. « Je *suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait se suffire à garder la foi. Je suis celui par qui le salut arrive. Je ne crains ni les orages ni lui mutineries. Touchez donc mon cœur ; il cadence déjà la débandade programmée des félons* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 11-12.

10. « *J'étais ravie de voir Ben Ali contester par son cheptel. Ce soir-là c'était moi que retenait mon fou rire pendant qu'il suppliait de savoir flageolante son peuple de rentrer à la maison. Sympa niquer tu as un régal. Je me délectais. Depuis son intronisation recombler rocambolesque, je savais qu'il n'allait attendre les sommets que pour mieux amorcer la chute* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 39.

11. « *Je suis un être d'exception, la providence incarnée que les dieux envie et qui a su faire de sa cause une religion (...) Tu es Mouammar Kadhafi as-tu oublié ? Ne permet pas au menu fretin de te faire choir de ton nuage* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 82.

12. « *J'ordonne aux deux soldats : Emmenez le droit en enfer. Le traître tente de résister au bras que le ceinturent, se contorsionne, se débat, la figure décomposée. On le traîne sans ménagements vers la cour. Je l'entends me supplier en pleurant.*

Ses lamentations se prolonge dans des cris d'épouvante au fur et à mesure quand l'enfonce dans la nuit puis, après avoir épuisé tous les recours, il se met à blasphémer : tu n'es qu'un cinglé, Mouammar, un fou à lier sanguinaire. Maudits soient le ventre qui t'apporte et le jour qui t'a vu naitre... tu n'es qu'un batard, Mouammar, un batard... » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 78.

13. « *Ma mère s'arrachait les cheveux lorsqu'elle constatait que je ne l'écoutais pas. Convaincue qu'on m'avait jeté un sort. Elle m'avait emmené consulter toutes sortes de charlatans ; leurs filtres et leur gris-gris ne m'assagir guère. Je n'en faisais qu'à ma tête, sourd aux reproches, hermétique à ce qui ne me convenait pas « le chitane en toi » sangloter ma mère à bout. « Qu'est-ce que je t'ai fait pour que tu me rends malades du matin au soir ? Essaye d'entendre raison pour une fois, rien que pour une fois...* ». Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 84.

14. « *Tout ce qui commence sur terre doit s'achever un jour, c'est la loi. « La vie n'est qu'un rêve dans notre mort sonne le réveil » se consoler mon oncle « ce qui est compte n'est pas ce qu'on emporte mais ce qu'on laisse derrière soi* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 167.

15. « *Pour une fois Abou Bakr ne m'a déçu ou trompé ; pourtant, il me suffit de le regarder dans les yeux pour ne déceler en lui qu'un hère effarouché, un animal de compagnie plus comblé par ma protection que par les faveurs que je lui ai octroyées. Abou Bakr me craint comme le mauvais sort, certains commandèrent soupçons je le l'équiperai à l'instar de mes compagnons d'armes et artisans de ma légende que j'avais éliminés sans état d'âme lorsqu'ils s'étaient mis à me on se crée ma légitimité* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 28.

16. « *Je ne suis pas un dictateur. Je suis le vigile implacable la louve protégeant ses petits, les crocs plus grands que la gueule ; le tigre indomptable et jaloux qui urinent sur les conversations internationales pour marquer son territoire. Je ne sais pas courber l'échine ou regarder par terre lorsqu'on me prend de haut.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 82.

17. « *Je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme. S'il y a moins d'étoiles ce soir dans le ciel de Syrte et que ma lune parait aussi mince qu'une rognure d'ongle, c'est pour que je demeure la seule constellation qui compte.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 13.

18. « *La Libye et mon tour de magie, mon Olympe à moi (...) Ici, sur la terre des poètes et du cimeterre, chaque éclosion le sac complique parce qu'elle a confiance en moi, chaque ruisseau qui jaillit parmi les pierres tente de me rejoindre, chaque oisillon qui s'égosille Dans son nid me loue. Que s'est-il passé pour que, d'un coup l'aya s'inverse, pour que mes sujets conspuent mon verbe ? Quel chagrin ! Je suis comme le bon Dieu, le monde que j'ai créé c'est retourné contre moi* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p . 157.

19. « *Alertées de ma capture, des cohortes de rebelles arrivent en courant et en tirant en l'air pour que la fête commence. Allahou aqbar... mort au taghout... oussoud misrata, les Lions de Misrata... en quelques minutes ils sont plus d'une centaine à s'agglutiner autour de moi et à se coudoyer ferme pour voir la bête curieuse de plus près* ». Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 176.

20. « *Les femmes... J'en ai possédé des centaines. De tous les horizons*. » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 52.

21. « *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 là-bas, pareil à une pandémie foudroyante, possédant les âmes comme un démon. J'aurais dû l'anéantir dès le premier jour, traquer les insurgés venelle par venelle, bâtisse par bâtisse, dépiauter les brebis galeuses en place publique pour que chaque malintentionné recouvre ses esprits et s'abstienne de subir le même sort* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p . 18.

22. « *Au dernier sommet de la ligue, tandis qu'ils se cachaient derrière leurs sourire condescendant, je les avais avertis ; ce qui était arrivé à Saddam Hossein les menaçait eux aussi. Tous avaient ricané sous cape. Et ben Ali, mon dieu ! ben Ali ... cette chiffe molle en costard de caïd qui roulait des mécaniques au milieu de ses sbires et qui s'écrasait comme une crêpe devant le dernier des émissaires venus*

d'occident ! il était en face de moi, la figure écarlate à force de contenir le fou rire. Je l'amusais. J'aurais dû quitter la tribune pour lui cracher à la figure. » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 38-39.

23. *« Dieu veille sur moi. Je n'en doute pas une seconde. Dans quelque heures, l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p . 91.

24. « *Mansour cesse d'examiner ses ongles. Il regarde à droite et à gauche en quête de ne sais quoi, se trémousse entre les accoudoirs, parait se demander où il se trouve. Lorsqu'il recouvre ses repères, il s'enfonce de nouveau dans son fauteuil, se prend les tempes entre le pouce et le majeur, secoue la tête de façon énigmatique. Au bout d'un long malaise intérieur, il reporte son attention sur le général et lui lance d'un ton satirique : Tu vois quelque chose dans ta boule de cristal ? Quelle boule de cristal ? grogne le général sans retourner. Ta carte. Ça fait une demi-heure que tu la cuisine, elle a bien fini par cracher le morceau. Je suis en train d'étudier les différentes possibilités de repli vers le sud.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 47.

25. « *Seif n'en revenait pas. Il continuait de taper dans ses mains, estomaqué et outré à la fois par la rapidité avec laquelle le rais avait déserté l'arène. Il nous fout la honte, à nous tous. Il n'a pas le droit de jeter l'éponge. Un chef arabe ne rend pas le burnous. Cette chiffe molle est en train de nous humilier tous autant que nous sommes. Pas moi. Bon sang ! c'est lui qui tient les rênes. Il n'a qu'à froncer les sourcils pour rétablir l'ordre. - Que font sa police et son armée ? Ce que font en général les majorettes. Quel scandale pour un dirigeant ! Il n'a jamais été un dirigeant, Seif. C'était juste un maquereau embourgeoisé prêt à déguerpir au moindre grabuge. Un voleur à la sauvette ferait montre de plus d'honneur que lui.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 40.

26. « *Le commandant écarte les bras : 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. Tu es né d'une crotte de dromadaire et tu vas crever dans ta propre merde...Amr, hurle-t-il à l'adresse d'un compagnon, sors ton portable et filme-moi cette exceptionnelle tombé de rideau. » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 47.

27. « *Soudain, le Sheikh se réveille et son regard dont sur moi tel un rapace. Pourquoi ne récite-tu pas avec tes camarades ? qu'as-tu fais de ta planchette ? aurais-tu renoncé à ta religion, espèce de chien ? hurle-il en se soulevant dans un geyser d'indignation. À la manière de moise, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissante de toutes ses écailles, la langue fourchue semblable à une flamme jaillissant des enfers.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 63.

28. « *Dieu veille sur moi. Je ne doute pas une seconde. Dans quelques heures l'embargo s'ouvrira devant moi comme la mer devant moise. Je traverserai les lignes ennemies aussi aisément qu'une aiguille le tissu* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 91.

29. « *Yazik moi vrag moi* ». Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 48.

30. *« Je suis celui par qui le salut arrive »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 12.

31. *« Le seigneur ma élevé par-dessus les étendards et les hymnes pour que le monde entier me voie et m entend »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 12.

32. *« Je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 13.

33. *« Je ferai de leur chair le tapis rouge sur lequel vous marcherez droit sur votre trône* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 70.

34. *« Qui ne m'écoute pas est sourd, qui doute de moi est damné. Ma colère est une thérapie pour celui qui la subit, mon silence est une ascèse pour celui qui le médite.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 81.

35. *« Je le hais. Il m'a blessé. Il ne mérite pas de marcher sur mes pas. Mon ombre ne serait pour lui qu'une insondable vallée. »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 25.

36. « *Les révoltes arabes m'ont toujours barbé, un peu comme les montagnes qui accouchent d'une souris* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p . 41.

37. *« Tu veux me faire croire qu'aucun soldat mécréant ne s'était risqué dans notre fief ? Certains endroits portent encore les traces des Panzers de l'Afrika Kops. Il y a des carcasses de tanks à moins de trois kilomètres d'ici. Tu étais déjà père de famille dans les années 1940. Tu as inévitablement croisé un chrétien sur ton chemin. Un déserteur ou bien un blessé que le clan aurait recueilli par charité musulmane. Il fit non de la tête, le front plissé. »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. P. 47.

38. *« Je ne connaitrai pas ton sort, Hussein. Mon destin est entre mes mains. Et Dieu aussi. Dieu n'est avec personne. N'a-t-il pas laissé mourir son fils sur la croix ? Il ne viendra pas à ton secours. Il te regardera crever comme un chien sous les éboulis. Et quand tu rendras ton âme, il ne sera même pas là pour l'accueillir. Tu erreras dans le noir, comme moi, jusqu'à ce que tu deviennes* une *térèbre parmi les ténèbres. »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 123.

39. *« Cette vie n'est qu'un rêve dont notre mort sonne le réveil* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 167.

40. « *La lune, voilée par des nuages sombres, semblait elle-même hésiter à éclairer ce qui se jouait dans la nuit. Comme le Raïs, elle cachait ses vérités derrière un voile d'obscurité.* » Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 9.

41. *« Pour Khadija mon ange et mon soleilé »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 37.

42. *« Ce pays que vous avez édifié deviendrait le dépotoir des abjurations, le cimetière des serments et des prières »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 78.

43. *« Cette terre sainte serait vouée au malheur et à la honte »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 82.

44. *« Misérable Ben Ali, fière de son embonpoint de maquereau endimanche et quand tentant de prostituer son pays au plus offrant »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 39.

45. *« Ce type n'est qu'un coq en pates, il prendrait le pet d'une vache pour un coup de mousqueton »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 40.

46. *« Vous les mépriser vilipendiez, humiliez. Vous les traitiez de bétail pouilleux avec des chiens serviles à leur tête »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p . 76.

47. *« Ma pleine lune à moi. Jamais égratignée. Jamais voilée »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p. 10.

48. *« ... dans l'obscurité dire que nous étions en train de vivre la nuit du doute »* Khadra, Yasmina. *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris : Éditions Julliard, 2015. p.11.

49. « *Il dit, jamais ! avec moi, en vérité est mon seigneur qui va me guider. Puis nous révélâmes à moise ceci : frappe de ton bâton la mer. Elle se fendit donc, et chaque morceau fut comme une énorme montagne* ». *Le Saint Coran*, traduction par Muhammad Hamidullah, avec la collaboration de M. Le Trumly, 13e édition révisée et complète, 1985, U.S.A., p. 484.

50. « *Très certainement nous avons révélé à moise ceci : fais voyager de nuit mes esclaves, puis frappe leur une route à sec dans la mer* ». *Le Saint Coran*, traduction par Muhammad Hamidullah, avec la collaboration de M. Le Trumly, 13e édition révisée et complète, 1985, U.S.A., p. 413.

Table des matières

Remerciements 1

Sommaire.....2

Introduction générale :.....3

Partie I: Présentationet enjeux contextuels.....12

1. Résumé de la dernière nuit du rais de Yasmina Khadra :.....14

2. Les personnages principaux du roman :.....23

3. Qui est Mouammar Kadhafi :.....24

4. L'accueil du roman par les médias :.....27

5. Présentation de Yasmina Khadra :.....28

6. Bibliographie de Yasmina Khadra :.....30

7. Adaptation cinématographique :.....31

8. Le choix de la narration à la première personne de Khadra, ce qui permet de se glisser sous la peau de Kadhafi. 31

8.1. La paranoïa de Kadhafi :.....32

8.2. Kadhafi la légende :.....32

9. Le contexte sociopolitique en Libye :.....34

PARTIE II : 38

Chapitre I : le « Je » fictionnel, autobiographies et.....39

construction narrative 39

1. La problématique autobiographique :.....41
2. Une problématique du genre :.....44
3. Les constantes de l'écriture autobiographique :.....46
4. L'acte autobiographique chez Lejeune :.....47

4.1. La problématique liée au nom ; auteur, narrateur et personnage :.....47

4.2. Une motivation pour une renaissance autobiographique :.....48

5. La narration dans le texte autobiographique :.....50
6. La théorie psychanalyse de Freud :.....58
7. Les fonctions du moi selon Freud :.....58

7.1. L'identification :.....59

7.2. Le super ego :.....59

7.3. L'égo :.....60

8. Le « moi » et Le « je » :.....65
9. La description du pronom personnel :.....67
10. Le pronom « je » :.....69
11. L'usage du pronom « je » :.....72
12. Le « Je » dans la perspective dialogique et polyphonique 88
13. La conception dialogique bakhtinienne :.....90
14. La conception dialogique et praxématique :.....94

15. La conception dialogique de BRÈS : 98
16. Les types de dialogisme : 99
16.1. La forme interdiscursive du dialogisme : 100
16.2. La forme interlocutive : 104
16.3. La forme intralocutive : 106
17. La conception polyphonique : 111
18. La théorie polyphonique Ducrotienne : 112
19. La polyphonie et la pragmatique : 114
20. Une forme de double énonciation : 116
ChapitreII: points de vue et stratégies Macro textuelles *132*
Introduction : 133
1. La notion de point de vue : 135
1.1 La relation entre romancier et narrateur : 142
1.2 Le cas KHADRA et KADHAFI : 143
1.3 Le point de vue chez Alain Rabatel : 143
2. La problématique Dialogique et Polyphonique du Point de Vue : 148
2.1. La répétition : 154
2.2. La reformulation : 170
2.3. Le sarcasme et l'ironie : 181
2.4. La parodie : 195
3. Le concept de l'hybridation : 206
3.1. Les composants de l'hybridation : 208
3.1.1. Une pluralité de langues et de voix : 208
3.1.2. Un processus de stylisation : 209
3.2. La problématique de l'analyse dans le concept de l'hybridation : 211
Conclusion : 218
Partie III : Convergence des Discours et Métaphores : Entre Intentions et Interprétations 219
ChapitreI : convergences des discours *220*
1. Définition idiomatique du discours : 222
2. Le concept du discours : 223
3. Discours et courant français : 231
4. Les types de discours : 237
4.1. Le discours communicatif : 238
4.2. Le discours créatif : 240
4.3. Le discours des textes sacrés (coranique) : 243
5. La nature du discours : 246
6. L'hétérogénéité discursive et identité : 250
7. Le discours dialogique et polyphonique : 257
8. Entre le Discours et l'Analyse de Discours : 258

ChapitreII : La métaphore, acte de création et réception de sens.....*263*
1. La métaphore comme procédé linguistique : 265
1.1. Définition idiomatique de la métaphore : 266
1.2. Métaphore vs comparaison :.....267
2. La métaphore comme procédée stylistique :.....272
2.1. La théorie de la substitution :.....274
2.2. La théorie interactionniste :.....275
2.3 La construction interactive du sens métaphorique : 288
2.4. La manifestation de la métaphore dans le discours : 293
2.5. L'interprétation de la métaphore : 302
2.5. L'interprétation et l'encyclopédie :.....310
2.6. La métaphore et l'encyclopédie : 310
3. La métaphore comme procédé de traduction : 316
3.1. Les techniques argumentatives dans le discours politique et religieux : 317
Conclusion générale : 330
Ouvrages 337
Revues et articles :.....344
Dictionnaires 347
Sitographie 348
Annexes.....349