Revue El-Ryssala des études et recherches en sciences humaines

Volume : 11 / N° : 03/ 2026. pp 250-260

PISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

LE PASSÉ DOUBLEMENT FICTIONNALISÉ : Mémoire, histoire et fictionnalisation dans Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra

The Doubly Fictionalized Past: Memory, History, and Fictionalization in What the Day Owes the Night by Yasmina Khadra

Hamza HADJAR
Université de Batna 2 (Algérie)
hamza.hadjar@univ.batna2.dz
https://orcid.org/0000-0002-6216-1008

Reçu: 12/07/2026 **Accepté**: 07/09/2026

Résumé:
Il apparaît que l'accès à la réalité révolue que propose la fiction ne s'effectue jamais directement, mais toujours par le truchement des catégories de la mémoire et de l'histoire. Le passé, loin de constituer une donnée neutre, se voit ainsi assigner une première marque de fictionnalité avant même que la fiction ne s'en empare à son tour. En reprenant à son compte ces mêmes catégories, celle-ci fait subir au passé une seconde opération de fictionnalisation, cette fois à une échelle supérieure. C'est ce que nous nous proposons de démontrer dans le présent article, à la faveur d'un examen attentif de Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra.
Mots-clés: fiction, histoire, imagination, mémoire, passé.

***

Abstract:
It appears that fiction's access to a bygone reality is never direct, but always mediated by the categories of memory and history. The past, far from being a neutral given, thus receives a first mark of fictionality even before fiction itself takes hold of it. By reappropriating these same categories, fiction subjects the past to a second operation of fictionalization, this time on a broader scale. This is what the present article sets out to demonstrate through a close examination of *What the Day Owes the Night* by Yasmina Khadra.
Keywords : fiction, history, imagination, memory, past.

I. INTRODUCTION

Faisant office de clôture narrative dans *Ce que le jour doit à la nuit*[1], le retour mélancolique de Younes-Jonas sur les lieux de son enfance et de sa jeunesse dans l'Algérie coloniale présente deux aspects dont l'un s'impose avec force et risque de faire de l'ombre au second. Or c'est le moins apparent des deux qui nous intéresse dans le présent article. D'où la nécessité d'emblée d'évacuer l'embarrassante évidence du premier aspect pour pouvoir nous consacrer exclusivement à l'examen du second. Le lecteur a sans doute deviné qu'il s'agit de la dimension idéologique avérée que dénonce l'auteur quand l'écriture de l'histoire fait l'objet d'usages sociopolitiques multiples, s'éloignant par là même de sa vocation essentielle, à savoir servir la vérité. Ce qui retient, en revanche, notre attention et qui va nous servir d'idée-maîtresse, traversant de bout en bout notre article, c'est la ou les fabriques de l'histoire qu'assurent les différents modes du rapport au passé.

Il n'est d'ailleurs pas inutile, avant d'aller plus loin, de justifier le choix de ce roman en particulier comme terrain d'investigation. Si *Ce que le jour doit à la nuit* se prête de manière privilégiée à l'examen que nous souhaitons conduire, c'est que sa structure narrative même en fait un cas exemplaire de double fictionnalisation. Contrairement à la grande majorité des romans de Khadra, celui-ci est entièrement pris en charge par un narrateur homodiégétique vieillissant — Younes-Jonas —, dont la voix recompose, depuis la distance de l'âge, une vie entière traversée par l'histoire coloniale algérienne. Autrement dit, avant même que la fiction ne s'empare du passé, c'est la mémoire d'un personnage fictif qui en assure la reconstruction. Ce dispositif narratif, que l'on pourrait qualifier de roman-mémoire[2], produit mécaniquement cette stratification que nous allons tenter de mettre au jour : le passé y est toujours déjà une représentation avant d'être une représentation de représentation.

Pour éclairer davantage notre propos, changeons de perspective et sollicitons de manière orthodoxe l'étymologie du terme fiction. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler, à la suite de l'article que l'Encyclopédie Universalis consacre à la notion, que le terme fiction puise son origine dans le latin *fingere*, soit façonner, à la manière dont poésie renvoie au grec *poïein*, fabriquer. L'un et l'autre termes renvoient donc à un *faire*, à l'image du mot art qui désignait originellement un métier, l'artiste n'étant alors rien d'autre qu'un artisan (Trémolières, Encyclopédie Universalis).

Nous pensons pouvoir et sans grand risque d'être contredit, établir une connexion sémantique entre façonner et fabriquer, d'ailleurs les dictionnaires proposent dans leurs entrées une synonymie, quoique imparfaite comme toutes les synonymies d'ailleurs, entre les deux termes. Signalons également, que ce sens premier demeure fortement présent

---

[2]Il faudrait peut-être expliciter un sous-entendu dans le propos de Cohn. Même si elle parle ici de domaine de narration non fictionnel au sens large, le seul qui lui sert, dans son ouvrage, de support de démonstration est le récit historique. Ainsi la pertinence de ce passage par rapport à la problématique qui nous occupe ici se trouve, nous l'espérons, pleinement justifiée.

jusqu'à nos jours et ce malgré les multiples emplois historiques et les évolutions de sa signification.

Dorrit Cohn, en théoricienne avertie de la littérature, a bien montré que la frontière entre narration fictionnelle et non fictionnelle n'a cessé, selon des critères fort divers, d'être tracée, effacée puis retracée au fil du temps (2001 ; p 167)[3]. En toute légitimité, nous sommes en droit de nous interroger sur les raisons qui ont conduit à l'alternance entre brouillage et établissement de frontières entre récit fictionnel et non fictionnel. Mais une discussion de cet ordre excède largement les proportions du présent article, d'où la nécessité de restreindre notre champ de questionnement au seul récit historique et ses rapports avec le récit fictionnel. En effet, on sait au moins depuis Hérodote l'affabulateur qu'histoire et littérature entretenaient des rapports de bon voisinage et s'entremêlaient sans suspicion l'une par rapport à l'autre. Il a fallu attendre le XIXe siècle et l'éclatement de la notion des belles lettres pour voir l'histoire prendre ses distances par rapport à la littérature avec un regard de méfiance et par certains égards de mépris. Aux yeux des historiens, c'était là la seule condition pour pouvoir prétendre au statut de discipline scientifique autonome et rivaliser, peut-être, avec la rigueur méthodologique de la sociologie de la fin du XIXe siècle. Le divorce semblait alors définitivement consommé entre les deux domaines narratifs mais c'était sans compter avec le séisme qui s'annonçait et dont on pourrait situer les signes avant-coureurs vers le début de la deuxième moitié du XXe siècle avec la philosophie analytique anglo-saxonne.

Avec Paul Veyne (1971), Hayden White (1973), Michel De Certeau (1975) et Paul Ricœur (1983-1985)[4], l'histoire était entrée dans une zone de turbulence épistémologique extrême et les historiens ont été sommés d'apporter des réponses claires et satisfaisantes pour faire face à ces interpellations véhémentes et espérer sauver le statut scientifique de leur discipline. Ainsi, mise en intrigue, structures narratives, procédés rhétoriques et surtout la part imaginative du travail de l'historien, étaient des aspects qui relevaient plus

[3]Respectivement *Comment on écrit l'histoire* (1971), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (1973), *L'écriture de l'histoire* (1975), *Temps et récit* (1983-1985). Ces quatre auteurs ont souligné un fait au fond très évident à savoir que l'histoire s'écrit. Mais les implications que faisait courir ce fait à l'autonomie de l'histoire en tant qu'exercice de savoir étaient énormes, d'où les vives réactions des historiens face à cette menace. Toutefois, il n'est peut-être pas inutile de nuancer les positions de ces auteurs. Car en effet, rien à voir entre les thèses ultra-narrativistes de White qui plaidait pour une indistinction totale entre histoire et littérature et le scepticisme relatif de Veyne, De Certeau et Ricœur dont les positions étaient beaucoup plus modérées mais soulignant néanmoins avec force les parentés structurales et discursives entre les deux domaines narratifs.

[4]Il n'est pas lieu d'évoquer ici les réponses des historiens, souvent très différentes les unes des autres, mais nous renvoyons le lecteur aux ouvrages et articles de deux éminents historiens, Roger Chartier et Carlo Ginzburg. Il y trouvera des réponses satisfaisantes et une argumentation solide.

de l'empire de la fiction et dont le récit historique ne pouvait en faire l'économie[5]. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement avec des développements plus détaillés.

Dans son excellent ouvrage ; *Au bord de la falaise* (2009. 353-372), Roger Chartier, éminent historien, nous apprend que trois formes, à la fois complémentaires et en concurrence, assurent une présence au passé dans le présent. Il s'agit de l'histoire, en tant qu'exercice de savoir, de la mémoire, individuelle et collective, et de la fiction lorsqu'elle se saisit du passé et lui insuffle une énergie et une force nouvelles. Jusqu'ici nous avons évoqué, de façon très sommaire, l'histoire et la fiction. Néanmoins, la mémoire aussi constitue un puissant mode d'appropriation du passé selon des modalités qui lui sont propres.

De tout ce qui précède, nous pensons tenir suffisamment d'éléments pour poser les termes du problème que nous allons tenter de discuter et éventuellement lui apporter quelques éléments de réponse et d'éclairage. Au moment où la fiction s'empare du passé pour le soumettre à un processus de fictionnalisation, a-t-elle affaire à un objet n'ayant subi aucune opération qui pourrait lui assigner définitivement une part de **fictionnalité ?** Nous pensons plutôt que celui-ci n'est jamais un donné brut qui se laisserait saisir dans une hypothétique virginité première mais plutôt un objet déjà configuré et interprété, donc contenant une part d'imagination nécessaire à sa reconstruction et à sa ressuscitation. Pour le dire autrement, la fiction n'a jamais un accès direct au passé qui fut et qui n'est plus, mais toujours médiatisé par les catégories de la mémoire et de l'histoire. C'est bien ce que suggère Emmanuel Bouju lorsqu'il souligne combien la littérature contemporaine se construit sur la conscience que le passé, loin d'être une donnée brute, se trouve toujours recomposé et mis à distance (2010 ; p 418). Pour discuter les différents aspects de cette question, nous allons nous servir comme support à nos réflexions d'un roman qui fait la part belle au passé colonial. Il s'agit de *Ce que le jour doit à la nuit* (2008) de l'écrivain francophone algérien Yasmina Khadra. De façon très brève, ce roman retrace sur plusieurs décennies la vie de Younes, un jeune Algérien arraché à sa famille rurale et confié à son oncle pharmacien à Oran, où il grandira sous le prénom de Jonas au sein d'une communauté de pieds-noirs. Tiraillé entre deux cultures, deux identités et un amour impossible pour Émilie, Younes-Jonas traverse l'Algérie coloniale, la guerre d'indépendance et la construction de l'Algérie nouvelle en portant le poids d'un passé que l'histoire officielle a soigneusement mis en récit selon ses propres besoins. Khadra tente à travers ce parcours biographique et collectif d'interroger les maux du présent par le recours au passé.

De la mémoire à la fiction

Rien qu'en parcourant l'abondante littérature consacrée, depuis quelques décennies, au phénomène mémoriel, on se rend très vite compte d'un retour massif de ce

[5]Il suffit de penser à la monumentale entreprise de Pierre Nora et ses collaborateurs, durant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, qui a donné lieu aux volumes *Les lieux de mémoire*, ou encore plus récemment les travaux de Paul Ricœur (2000) ou François Hartog (2003).

dernier dans l'espace public[6]. Faisant l'objet d'usages et souvent de revendications sociopolitiques multiples, le passé devient un enjeu identitaire majeur définissant les rapports entre individus, groupes au sein d'une même société et parfois au-delà des frontières nationales. La fiction, comme ça a toujours été le cas, n'est jamais loin des préoccupations qui agitent l'actualité et participe à sa manière d'appréhender ce retour en force du fait mémoriel. C'est ce que nous allons tenter de démontrer grâce à l'examen de *CJDN*, qui par des moyens propres à la fiction reproduit les catégories mnémoniques, à travers lesquelles le passé prend forme particulière et contribue à configurer un paysage socioculturel donné, sans pour autant se réduire à une pâle copie de la réalité. Mais avant cela, il nous faut d'abord déterminer la part inventive que confère la mémoire au passé lorsqu'elle s'en empare, rendant ainsi distendus ses liens avec la réalité avérée, ou supposée comme telle, du passé.

Pierre Nora, pour opposer l'histoire à la mémoire, insiste sur le caractère éminemment vivant de cette dernière : portée par des groupes en perpétuelle évolution, elle demeure ouverte à l'oubli comme au souvenir, indifférente à ses propres déformations et vulnérable à toute forme de manipulation. Affective avant d'être exacte, elle ne retient que les détails qui la nourrissent et s'ancre, à la suite de Halbwachs, dans le concret et dans le collectif, autant de traits qui l'opposent à l'histoire, laquelle ne connaît que le relatif (1984 ; p XIX-XX).

Les qualificatifs dans ce passage ne manquent pas pour souligner le caractère fondamentalement transformationnel de la mémoire dans son rapport au passé. Or nous savons que, en raison de la condition irréversible du temps, le passé révolu est définitivement inchangeable et que toute tentative de le modifier ne peut porter que sur ses représentations, parmi lesquelles, les manifestations mémorielles. Philippe Joutard insiste, quant à lui, sur la dimension proprement mythifiante de la mémoire, qui remodèle le passé à l'aune du présent et puise sa force dans sa capacité à convoquer le symbolique (2010 ; p 784). Ainsi on voit bien que la mémoire, individuelle ou collective, par la sélection, l'oubli, l'occultation, la transformation et donc invention assigne au passé une part imaginative selon ses besoins et les enjeux du moment présent. Paul Ricœur va dans le même sens lorsqu'il rattache la mémoire, dès lors qu'elle se réduit au rappel, au domaine de l'imagination (2000 ; p 5), et consacre un chapitre entier pour démêler ces deux notions extrêmement intriquées.

De tout ce qui précède, on retient que le passé sous sa forme mémorielle contient déjà une part d'imagination et donc reçoit une première opération de fictionnalisation avant même que la fiction ne s'en saisisse. Il en découle que lorsque Khadra dans l'univers fictionnel de *CJDN* intègre le passé mnémonique, il procède à une deuxième opération de fictionnalisation. C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans ce qui suit.

[6]Bien entendu il n'est nullement dans nos intentions d'adhérer aux thèses postmodernistes partisanes du tout fictionnel, une frontière existe entre les deux domaines narratifs et il est toujours possible de redessiner ses lignes en faisant varier les niveaux d'analyse, surtout pragmatique. Toutefois, une part de fiction dans le récit historique doit être reconnue sans pour autant le faire basculer sous la juridiction des récits de fiction.

Globalement on définit la fiction selon trois niveaux. Le premier logico-sémantique, qui porte sur la force dénotationnelle et le statut ontologique des entités fictives. Le second narratologique, qui tente de relever les indices de fictionnalité présents au plan formel. Le troisième pragmatique, propose une définition fonctionnelle de la fiction en tant que feintise ludique partagée. Bien entendu, il est impossible pour nous de nous référer ici à ses trois niveaux, que beaucoup opposent et dont il nous semble plus intéressant et prometteur de les envisager sous l'angle de la complémentarité, mais il s'agit là d'un autre débat. C'est la raison pour laquelle, nous allons privilégier le second, tout en limitant également notre propos à deux catégories mémorielles dans *CJDN*. Il s'agira de l'espace qui recevra un investissement mémoriel intense et la figure du témoin capable de faire acte de mémoire.

Mais avant d'examiner ces deux catégories, il nous faut nous arrêter sur ce qui constitue, selon nous, la condition de possibilité de toute la démarche mémorielle du roman : sa structure narrative rétrospective. En effet, *CJDN* est un roman qui se raconte entièrement depuis la fin, depuis la position d'un vieillard qui ressaisit sa vie dans sa totalité. Cette posture énonciative n'est pas un simple choix formel ; elle est la mise en scène même de ce que Ricœur appelle le travail de mémoire. Dès les premières lignes de la section consacrée à Río Salado, Younes-Jonas avertit d'emblée le lecteur de la nature de ce qu'il s'apprête à lui livrer : *« J'ai beaucoup aimé Río Salado [...]. D'ailleurs, je n'ai pas cessé de l'aimer, incapable de m'imaginer en train de vieillir sous un ciel qui ne soit pas le sien ou de mourir loin de ses fantômes. »* (*CJDN* ; p. 61). Or ce double présent — *j'ai aimé* et *je n'ai pas cessé d'aimer* — est précisément le signe d'une mémoire qui ne restitue pas le passé mais le reconstruit à la lumière de tout ce qui a suivi. Younes ne décrit pas Río Salado tel qu'il était ; il le décrit tel qu'il lui apparaît aujourd'hui, saturé de tout ce qu'il a perdu. C'est là une première opération de fictionnalisation, intérieure au roman lui-même, avant même que l'on s'interroge sur les rapports entre le texte et l'histoire réelle.

Dès les premières pages, un narrateur intra-homodiégétique — Younes-Jonas âgé — se livre à une description de ce qu'était le monde de son enfance à Jenane Jato. Cet espace rural algérien est loin d'être réductible à une simple représentation figée dans le temps dont on pourrait rendre compte en lui conférant seulement des attributs par le biais de l'activité descriptive. Cet espace est saisi dans le temps dynamique du changement, du déracinement, de la colonisation et du passage d'un monde à un autre : *« Nous vivions reclus sur notre lopin de terre, pareils à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire [...] et moi, garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant mes dix ans comme autant de fardeaux. »* (*CJDN* ; p. 6). Par ailleurs on sait que l'acte de mémoire, du rappel, du souvenir est fondamentalement temporel. Ainsi l'espace et le temps se trouvent intimement liés, ce qui rejoint l'idée du fameux chronotope qu'on doit à M. Bakhtine. L'espace algérien — Jenane Jato, Oran, Río Salado — solidaire du temps colonial, se voit investi d'une charge mémorielle à la fois individuelle, par la voix du narrateur vieillissant, et collective dont celui-ci même se présente comme le porte-parole. L'intégration de ce réel à l'état passé — toponymie réelle et processus historique de la colonisation attesté — dans l'univers fictionnel de *CJDN*, joue comme technique qui renforce l'illusion référentielle du récit

dans son ensemble, et au-delà transmet une représentation assez emblématique d'une époque, à savoir celle de l'Algérie coloniale, ses fractures sociales et ses tensions identitaires. Reste à savoir que ces îlots référentiels, du seul fait qu'ils se trouvent dans un environnement fictionnel, se contaminent par cette fictionnalité et perdent leur force dénotationnelle. Le narrateur ici jouit du pouvoir de sonder les âmes des êtres et accède aux secrets de leurs pensées : *« J'étais certain qu'en son for intérieur, il regrettait de s'être autorisé à crier victoire alors que rien n'était acquis. »* (*CJDN* ; p. 11). Il s'agit là d'un indice formel de fictionnalité mais on pourrait en relever d'autres.

Il nous faut, en outre, souligner la dimension proprement topographique de cette mémoire fictionnalisée[7]. Les espaces que traverse Younes au fil du roman ne sont pas de simples décors ; ils fonctionnent comme ce que Pierre Nora nomme des lieux de mémoire, c'est-à-dire des points de cristallisation où le passé collectif se concentre et se perpétue. Jenane Jato, Oran, Río Salado : chacun de ces espaces est porteur d'une mémoire distincte, parfois antagoniste, et leur succession dans le roman reproduit fidèlement la stratification des mémoires collectives en présence dans l'Algérie coloniale. Ainsi Jenane Jato, décrit comme *« un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignardes »* (*CJDN* ; p. 14), condense-t-il la mémoire de la dépossession et de la misère des Arabes sous le joug colonial, tandis que Río Salado, avec ses *« rues verdoyantes et ses maisons cossues »* (*CJDN* ; p. 61), incarne la mémoire d'une cohabitation toujours fragile, d'une prospérité bâtie sur un oubli consenti. Or, en intégrant ces espaces chargés dans la trame fictionnelle, Khadra ne fait pas que les décrire : il les sur-fictionnalise, leur ajoutant la dimension supplémentaire d'un regard qui les recompose depuis la distance de la vieillesse et du deuil.

La figure du témoin constitue une voie d'accès privilégiée au passé sous sa forme mémorielle. Pour venir au bout de sa compréhension du passé colonial et du destin collectif de son pays, Younes côtoie des personnages qui constituent de véritables dépositaires de la mémoire collective. Ces témoins — l'oncle pharmacien, les militants qui se réunissent chez lui — *« parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie ; pas celui que l'on enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un autre pays spolié, assujetti, muselé et qui ruminait ses colères comme un aliment avarié – l'Algérie des Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleur et des portefaix… un pays qu'il restait à redéfinir »* (*CJDN* ; p. 46). La scène se construit ainsi autour d'une parole mémorielle qui s'oppose frontalement au discours historique officiel. Il faut dire qu'il s'agit là d'un indice de fictionnalité assez évident, puisque l'accès à la conscience d'une tierce personne est un pouvoir réservé aux seuls narrateurs des univers de fiction comme l'admet Gérard Genette (1991) et le revendique Dorrit Cohn (2001 ; trad. fr). Et c'est à travers ce passé collectif occulté que le roman révèle la dimension mémorielle d'une histoire que les manuels scolaires ne sauraient raconter. Après quelques

[7]La notion de roman-mémoire, forgée par la critique pour rendre compte d'œuvres dans lesquelles la mémoire individuelle d'un narrateur-personnage constitue à la fois le moteur et la matière du récit, a fait l'objet de travaux importants, notamment ceux de Françoise Leriche et d'Alain Schaffner. Nous l'employons ici dans ce sens restreint, sans prétendre épuiser la richesse d'un concept qui déborde largement notre propos.

hésitations, le vieux témoin se décide à faire acte de mémoire en révélant tout ce qu'il sait, dans un mouvement que les femmes de Jenane Jato illustraient déjà à leur manière : elles aussi *« passaient le plus clair de leur temps à remuer le passé comme on retourne le couteau dans la plaie »* (*CJDN* ; p. 18), ranimant des vergers confisqués et des collines perdues dans une reconstruction mémorielle qui porte toutes les marques de l'imaginaire.

De tout ce qui précède, on voit bien que la mémoire collective de l'Algérie coloniale, telle qu'elle est portée par les personnages de Khadra, fonctionne déjà comme un récit ordonné, c'est-à-dire une première mise en forme fictionnelle du vécu historique. Le romancier ne travaille pas sur un passé brut ou neutre ; il s'approprie une mémoire qui a déjà sédimenté, filtré et mythifié le réel. En intégrant cette mémoire déjà altérée dans le cadre de la fiction romanesque, l'auteur opère un redoublement de l'écart entre le fait historique et sa représentation. Le lecteur fait alors face à un passé au second degré, où la fiction littéraire vient mimer et amplifier les mécanismes d'altération propres à la mémoire humaine.

Nous allons à présent nous pencher sur la manière dont ce récit de fiction rend compte du passé sous le mode de l'histoire.

De l'histoire à la fiction

Nous avons déjà évoqué le caractère fondamentalement scripturaire de l'histoire et qui a servi aux partisans des thèses narrativistes et ceux du scepticisme relatif à interpeler les historiens sur l'exercice de leur métier. À ce propos Antoine Prost rappel le avec justesse que le grand livre d'histoire demeure avant tout affaire de langue et de style, l'historien s'exprimant par les mots de son époque plutôt que par des équations, ce qui l'inscrit d'emblée dans le champ littéraire (1996 ; p 277-278).

Ainsi, le récit historique partage avec le récit de fiction des mises en intrigue, des structures discursives et des figures rhétoriques. Il en découle, qu'on le veuille ou non, que l'histoire contient une dimension littéraire et une part de fictionnalité. Cette dimension sera d'autant plus renforcée quand on sait que les historiens recourent nécessairement à un travail d'imagination pour reconstruire une réalité révolue, combler des vides, faire parler des silences et ordonner des faits contingents et disparates. Il est assez révélateur de voir un philosophe comme Ricœur consacrer un chapitre entier à la dimension imaginative de la représentation historienne (2000 ; 339-358) ou un historien de métier comme A. Prost, qui va jusqu'à reconnaître que comprendre le passé revient, pour une large part, à l'imaginer, tant les hommes et les situations qu'il s'agit de restituer échappent à toute saisie directe (1996 ; p 169)[8].

En tant que tel et par conséquent, Khadra lorsqu'il se fournit en briques de base chez les historiens pour construire l'univers fictionnel de *CJDN*, il a affaire à une

[8]Il ne s'agit pas, bien entendu, de confondre les lieux de mémoire tels que les définit Nora — des objets matériels, symboliques ou fonctionnels — avec les espaces romanesques. Ce que nous tentons de montrer, c'est que Khadra mobilise une logique analogue à celle que décrit Nora, en faisant des espaces géographiques de son roman des condensateurs de mémoire collective.

marchandise qui porte déjà la marque de fictionnalité. Nous allons voir comment il *sur-fictionnalise* à son tour le passé. Ou pour le dire autrement, il ajoute une couche de fictionnalité supplémentaire au passé, quoique à une échelle nettement supérieure.

La référence à des éléments historiques avérés et vérifiables est une constante dans le récit de *CJDN*. Des périodes historiques comme la colonisation française, la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'indépendance sont constamment décrites, des références à des figures et événements historiques de premier plan parsèment le récit. Le roman ne se contente cependant pas d'un simple enregistrement des faits ; il les soumet à une opération de mise en scène qui en déplace radicalement la nature. Ainsi du 8 mai 1945 : l'événement est d'abord posé dans sa réalité historique nue — *« Et arriva le 8 mai 1945. Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse. Les liesses populaires virèrent à la tragédie. Tout près de Río Salado, à Aïn Témouchent, les marches pour l'indépendance de l'Algérie furent réprimées par la police. »* (*CJDN* ; p. 93) — avant d'être immédiatement reçu à travers la subjectivité bouleversée de l'oncle : *« — Ce n'est pas possible, chevrotait mon oncle en tremblant dans son pyjama de grabataire. Comment ont-ils osé ? Comment peut-on massacrer un peuple qui n'a pas encore fini de pleurer ses enfants morts pour libérer la France ? Pourquoi nous abat-on comme du bétail simplement parce que nous réclamons notre part de liberté ? »* (*CJDN* ; p. 93-94). Ce déplacement du fait historique vers la conscience d'un être fictif constitue précisément ce que nous entendons par sur-fictionnalisation : le massacre de Sétif, Guelma et Kherrata n'est plus seulement un événement daté et documenté ; il devient, dans la trame romanesque, une expérience intérieure, une blessure portée par un personnage imaginaire dont le tremblement et l'indignation confèrent au fait historique une vérité humaine que l'histoire factuelle, par définition, ne saurait transmettre.

Outre ces références directes et explicites, le narrateur procède également par une voie détournée pour accéder au passé. Il s'offre les services d'un personnage instruit et cultivé, le docteur Mahi, pour aider Younes à décrypter la réalité historique et sociale de son pays. Il faut dire que ce choix est loin d'être anodin et sans conséquence sur la réception de ce roman et le crédit que le lecteur est amené à accorder au contenu narratif transmis par la voix d'un homme de savoir qui, dans l'horizon d'attente d'un public, fait autorité en matière de passé. Or il est remarquable que Khadra fasse passer ce discours de savoir à travers le filtre du discours indirect libre, procédé qui, comme le souligne Genette, est par excellence l'outil de la fiction dans la mesure où il permet au narrateur de s'immerger dans la conscience d'un autre sans en revendiquer explicitement l'accès. C'est précisément cette dissolution de la frontière entre le discours savant et la subjectivité fictive qui constitue l'opération de sur-fictionnalisation la plus subtile du roman : le fait historique, une fois pris en charge par un être de papier, perd son statut de document pour devenir un opérateur de dramatisation littéraire.

Outre le fait que ce passé baigne dans un cadre global fictionnel et se trouve contaminé de fictionnalité par cet environnement, comme le rappelle Gérard Genette, la fiction se caractérise par le fait que l'ensemble s'y révèle plus fictif que chacune de ses composantes prises isolément (1991 ; p 137). Il y a également le filtre à travers lequel l'information narrative nous est livrée, en l'occurrence le passé. Ce filtre n'est rien d'autre

que la subjectivité d'un être fictif à laquelle accède le narrateur sans restriction ou du simple fait qu'il nous rapporte ses propos qui renvoient au passé. Genette, prolongeant l'analyse de Käte Hamburger tout en l'infléchissant quelque peu, situe l'essentiel des marques de fictionnalité au niveau du mode narratif, dans la mesure où elles renvoient toutes à ce même trait distinctif qu'est l'accès direct à la subjectivité des personnages ; ces indices, purement formels en apparence, ne seraient en réalité que les effets d'une cause unique, le caractère imaginaire de ceux qui constituent le « je-origine » du récit (1991 ; p 151).

Pour le dire en des termes encore plus simples, le passé sous sa forme historique se trouve fictionnalisé par le caractère imaginaire des êtres qui servent de canaux à travers lesquels ce passé est livré au lecteur et par là même figuré au plan formel du récit.

II. Conclusion

Arrivé au terme de cet article, nous pensons sinon avoir démontré du moins avoir attiré l'attention sur quelques aspects intéressants de l'inscription du passé dans les œuvres de fiction. D'abord le passé dans ses manifestations mémorielles et historiques, n'est jamais un donné neutre mais contient inéluctablement une part d'imagination et de fictionnalité, nécessaire à sa reconstruction. Ensuite, lorsque la fiction s'en empare, elle reproduit ces mêmes catégories par des procédés qui lui sont propres et leur fait subir une seconde opération de fictionnalisation. *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra offre un terrain d'observation particulièrement fécond pour ce type d'analyse, tant le roman mobilise, à travers la longue mémoire de son narrateur, la mémoire collective de l'Algérie coloniale et les silences d'une cohabitation que l'histoire officielle a soigneusement mise en récit selon ses propres besoins identitaires. La méditation finale de Younes-Jonas résume d'ailleurs avec une force saisissante le propos qui aura traversé de bout en bout notre article : *« Nous sommes les otages de nos souvenirs. Nos yeux ne nous appartiennent plus […] Je ferme les yeux, pour mettre fin à quelque chose, arrêter une histoire mille fois convoquée et mille fois falsifiée… »* (*CJDN* ; p. 206). Ce constat, placé dans la bouche d'un narrateur fictif revenant sur un passé réel, illustre de manière exemplaire la thèse que nous avons défendue : le passé, avant même d'être saisi par la fiction romanesque, est déjà une construction imaginaire que la mémoire et l'histoire ont infléchie, transformée et parfois falsifiée.

Il nous reste, pour conclure, à formuler quelques perspectives que cet article n'a fait qu'esquisser. La double fictionnalisation du passé que nous avons mise au jour dans *CJDN* n'est pas, nous semble-t-il, un trait propre à ce seul roman ni même à la seule œuvre de Khadra. Elle caractérise plus largement ce qu'il conviendrait peut-être d'appeler le roman postcolonial francophone algérien, dans la mesure où ce dernier hérite d'une histoire doublement falsifiée : falsifiée d'abord par le discours colonial qui en a occulté les violences fondatrices, falsifiée ensuite par le discours national qui en a reconfiguré le récit à l'aune de ses propres besoins légitimateurs. Il serait d'ailleurs intéressant, et ce sera là notre ultime suggestion, d'examiner si ce dispositif de double fictionnalisation est également à l'œuvre dans d'autres romans de Khadra — *Les hirondelles de Kaboul*, par exemple, ou *L'attentat* — qui travaillent eux aussi des passés traumatiques en les faisant passer par le filtre de mémoires individuelles et collectives antagonistes. Une telle étude

comparative permettrait sans doute de dégager les constantes d'une poétique khadréenne du passé, et par là même de mieux cerner la spécificité de la contribution de cet auteur à la littérature francophone contemporaine.

Liste Bibliographique :

BOUJU, Emmanuel., *Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2010/2 (65e année), p. 417-438.

CHARTIER, Roger., *Au bord de la falaise ; L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Nouvelle édition revue et augmentée, Albin Michel, Coll. Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, Paris, 2009.

COHN, Dorrit., *Le propre de la fiction*, [1999, éd. anglaise]. Paris, Seuil, 2001, 261 p.

GENETTE, Gérard., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, 150 p.

JOUTARD, Philippe, *Mémoire collective*, p 779-791, in C. Delacroix, F. Dosse & al, *Historiographies II, Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 688 p.

KHADRA, Yasmina., *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008, 408 p.

PROST, Antoine., *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996, 330 p.

RICŒUR, Paul., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, Points Seuil, Essais, 2000, 689 p.

TRÉMOLIÈRES, « FICTION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 avril 2026. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/fiction/