

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Ahmed Ben Ahmed- Oran 2
Faculté des Langues étrangères
Département de Français

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat ès Sciences

Filière : Français

Spécialité : Littérature

**Écriture du voyage et élaboration du mythe personnel chez Salim Bachi : Étude
psychocritique du Chien d'Ulysse, Tuez-les Tous, Amours et aventures de Sindbad le
Marin.**

Présentée par :
Mlle Faika SACIPr. Hadj MILIANI

Dirigée par

Membres du jury :

Président : Belkacem MEBARKI
Rapporteur : Hadj MILIANI
Examineur : Latifa SARI-MOHAMED
Zoubida BELAGHOUEG
Dalila BELKACEM
Nabila BELKHEDIDJA

Professeur
Professeur
Professeur
Professeur
Professeur
MCA

Université Oran 2
Université Mostaganem
Université Tlemcen
Université Constantine 1
Université Oran 2
Université Oran 2

Année Universitaire : 2020/ 2021

Remerciements

Directeur de recherche, aussi simples sont les mots par lesquels je les exprime. Merci pour votre long accompagnement, Merci pour votre orientation soutenue, Merci pour les précieux conseils que vous m'avez prodigués et qui m'ont été déterminants. Aussi grandes et sincères sont ma gratitude et ma reconnaissance, à l'endroit de Monsieur Hadj MILIANI, Mon Directeur de recherche, aussi simples sont les mots par lesquels je les exprime. Merci pour votre long accompagnement, Merci pour votre orientation soutenue, Merci pour les précieux conseils que vous m'avez prodigués et qui m'ont été déterminants.

Merci à tous mes collègues enseignants-chercheurs et doctorants des universités de Saïda et d'Oran pour avoir parsemé ces années de doctorat de partage et de paroles réconfortantes.

Enfin, je souhaite exprimer ma reconnaissance envers mes parents et mes trois sœurs pour leurs encouragements et leur affectueuse sollicitude qui ont grandement contribué à l'achèvement de cette thèse.

« Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté »

Roland Barthes, Avant-propos à *Sur Racine*, 1963.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	05
PREMIÈRE PARTIE : STRUCTURES NARRATIVES ET TEXTUELLES	24
CHAPITRE I : LES PERSONNAGES	25
CHAPITRE II : LES STRATÉGIES DE NARRATION DANS LE ROMAN DE SALIM BACHI.....	72
CHAPITRE III : LA RÉPÉTITION COMME STRATÉGIES D'ÉCRITURE.....	109
DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE DU VOYAGE ET DISCOURS DE MOBILITÉ....	135
CHAPITRE I : ESPACE DE MOBILITÉ	136
CHAPITRE II : LE PROBLÈME DE TEMPS	171
CHAPITRE III : IMAGINAIRE DU VOYAGE	193
TROISIÈME PARTIE : INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL : ELEMENT BIOGRAPHIQUE ET NOSTALGIE DES ORIGINES.....	220
CHAPITRE I : INDICES BIOGRAPHIQUES ET CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE DE L'ÉCRITURE	222
CHAPITRE II : INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL DANS L'ŒUVRE DE BACHI	241
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	270
BIBLIOGRAPHIE	281
TABLE DES MATIÈRE	291

INTRODUCTION

GÉNÉRALE

Le roman de Salim Bachi s'inscrit dans une dynamique de réécriture du mythe dans le souci de le réactualiser dans un contexte nouveau. La critique universitaire a livré quelques lectures du processus déconstruction/ reconstruction du mythe dans cette œuvre en focalisant la réflexion sur ce que le récit généré met en relief de la mémoire et l'imaginaire collectifs du groupe social. Le recours au mythe d'Ulysse est perçu, à travers le texte de Bachi, comme une tentative de redéfinir une identité perdue¹, le mythe du labyrinthe, récupéré dans l'élaboration architecturale de la ville, est surtout une figure qui permet le glissement entre le passé et le présent, le réel et l'imaginaire². Par ailleurs, la dimension intertextuelle du texte de Bachi, qui participe de la réécriture, offre un large champ d'analyse. Usant de différentes formes d'intertextualité, l'auteur élabore le langage qui dit sa propre vision du monde et aboutit à montrer l'existence d'une « seule culture aux multiples visages, elle est universelle et surtout humaine »³.

Tout en s'inscrivant dans une continuité de l'analyse du mythe dans le texte de Bachi, nous prétendons l'aborder d'un autre point de vue. Au lieu d'examiner l'inscription du mythe dans cet opus pour en déduire la variation, nous proposons de réfléchir sur la fabrication d'un mythe personnel à partir de l'observation des manifestations et la redondance d'éléments du vécu de l'écrivain dans son écriture qui sont justement relatifs à cette obsession de réécrire le mythe.

De la panoplie de définitions attribuées à une notion aussi ambivalente que le mythe, nous choisissons la plus vague, mais intéressante, que tente Paul Valéry dans une langue lettre poétique parsemée de notes d'humour ; il écrit : « Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause »⁴. Il la reprend autrement dans les *Cahiers* : « Toute existence qui ne peut se passer du langage et s'évanouit avec un mot ou nom – est mythe. »⁵. Ainsi, toute parole qui s'offre à l'interprétation serait un mythe selon lui ; et de même, toute antiquité, toute causalité, tout principe des choses sont inventions fabuleuses.

¹ Meriem Boughachiche, *Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : le Chien d'Ulysse de Salim Bachi*, Synergie Algérie n°3, 2008, pp. 189-194.

² Lynda Mecheri, *Le mythe du labyrinthe dans Le chien d'Ulysse de Salim Bachi*, [En ligne] <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00037062>

³ Meriem Boughachiche, op. cit.

⁴ Paul Valéry, *Petite lettre sur les mythes*, Variété, Gallimard, Collection Blanche, 1930, p.966.

⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, coll. Bibliothèque La Pléiade, 1974, p.454.

Alain Deremetz, dans son article développant une brève histoire des définitions du mythe, observe :

« Le mythe est pour Valéry, essentiellement poétique : il est l'homme inventant le monde, l'homme parlant le monde des causes et des origines. Il est un jeu de langage, le jeu créateur du langage, bref rien d'autre que l'invention verbale de la réalité »⁶

Le mythe est l'homme inventant le monde quêtant l'origine et rêvant la causalité, il est ainsi cette parole qui réinvente la réalité. Jacques Lacarrière n'hésite pas d'avancer qu'il s'agit de l'histoire du monde et de l'homme « révélée et narrée par lui-même »⁷, un récit sacré où les dieux et les forces cosmiques sont constamment évoqués. Ce qui revient à dire que l'homme, dans le but d'expliquer ce qui lui échappe de ce qui était avant lui et ce qui arrivera après lui dans ce monde, a œuvré à l'invention de récits d'êtres et de puissances « qui échappent aux contingences du temps et de l'espace. »⁸.

Il est vrai que ce point de vue concerne le récit de création, les mythes fondateurs, le mythe ethno-religieux. En somme, il s'agit de récits symboliques inhérents à une mentalité qui représentent les principes fondamentaux constitutifs de la pensée des sociétés anciennes. Mircea Eliade, historien de religions et mythologue, exprime une difficulté de proposer une définition qui soit acceptée par tous et englobant tout type de mythe de toute origine. Il en donne une définition dans *Aspects du mythe*, devenue courante aujourd'hui dans l'étude du mythe :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos [...]. C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »⁹

Il explique que l'homme arraché du temps profane, contingent, limité, c'est-à-dire *chronologique, historique*, par la simple récitation ou écoute du mythe, est projeté

⁶ Alain Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe, Le mythe : un concept ou un nom ?*, in Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Presses universitaires de Lille, 1994, pp.17-32.

⁷ Jacques Lacarrière, *Au cœur des mythologies en suivant les Dieux*, Oxus, Paris, 2004, p.5.

⁸ Ibid.

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 16-17.

dans un temps sacré : « on reprend le contact avec le sacré et avec la réalité »¹⁰ en dépassant une condition actuelle qualifiée de profane. Le temps du mythe est sacré, indéfini, sans durée, différent de celui de l'Histoire profane. Eliade insiste sur l'opposition qui s'opère entre le discours mythique, qui impose l'imprécision chronologique et l'impossibilité de le situer dans le temps, et le discours sur l'Histoire considéré comme vrai et repérable dans le temps. Luc Brisson note à cet effet : « le mythe se distingue d'un discours vrai sur le passé par l'incapacité où il se trouve de situer avec précision dans le temps les événements dont il fait mention. »¹¹

L'écriture de Bachi bouleverse la chronologie en sollicitant une narration non linéaire qui erre entre songe et réalité, passé et présent, mythe et histoire. Le récit mythique intervient dans le texte pour tenter d'expliquer ce qui demeure ambigu et insaisissable, d'où l'origine de la quête sous forme d'errances perpétuelle¹². Le texte de Bachi ne s'approprie pas seulement le récit mythique, ses figures et ses symboles, il se tisse en imitant sa structure profonde.

Or, cette mythologie est rêvée. Les protagonistes se rêvent en Ulysse, voyageur antique des temps modernes, en Sindbad conteur de ses voyages fabuleux, ou encore rêvent d'une ville antique qui n'est plus, quêtée mais jamais retrouvée. Ces songes-là sont des réminiscences d'une période ultérieure, celle où tout rêve semble possible, où l'imaginaire s'apprête à rejoindre la réalité, l'enfance. Ce rêve qui s'inscrit comme retour à l'enfance ou l'adolescence est pareil qu'une actualisation du mythe par le retour aux temps fabuleux des origines. Jean-Pierre Saïdah observe :

« C'est peut-être là que mythe collectif et mythe personnel peuvent se rejoindre et que les analyses freudiennes, mettant en valeur le rôle de la première enfance, idyllique, et l'importance, à la suite d'un traumatisme, du retour à cette première enfance, apparaissent comme l'application à l'histoire individuelle d'une croyance mythique à l'Age d'or qu'il faut retrouver par une sorte d'ascèse collective. »¹³

¹⁰ M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980, p. 76.

¹¹ Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes : comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, La découverte, Paris, 1995, p. 29.

¹² Zoubida Belaghoueg aboutit à une conclusion similaire dans son article, *Algérienisation du mythe de l'Odyssée et parodie de Nedjema dans Le chien d'Ulysse de Salim Bachi*, Synergie Algérie n°3, 2008, pp. 131-143.

¹³ Jean-Pierre Saïdah, *Drieu Larochelle ou les illusions de la régénérescence*, In Yves Vadé (dir.), *Le retour de l'archaïque*, Modernité 7, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp.195-222.

D'ailleurs Claude Lévi-Strauss était le premier à avoir usé d'un terme proche, le mythe individuel. Ce dernier surgit en opposition au mythe social dans l'analogie qu'a tenté l'anthropologue entre la psychanalyse et la cure thérapeutique chamanique qu'il a étudié :

« Toutes deux visent à provoquer une expérience ; et toutes deux y parviennent en reconstituant un mythe que le malade doit vivre et revivre. Mais dans un cas, c'est le mythe individuel que le malade construit à l'aide d'éléments tirés de son passé ; dans un autre, c'est un mythe social, que le malade reçoit de l'extérieur, et qui ne correspond pas à un état personnel ancien »¹⁴

Le mythe personnel nous semble une terminologie qui s'éloigne du sens du mythe dans les domaines de l'ethnologie et l'anthropologie. Selon le fondateur de la psychocritique, Charles Mauron, un mythe se veut être métaphore obsédante, *phantasme* persistant dans l'écriture consciente de l'auteur, qui diffère :

« d'un rêve éveillé ou nocturne. Il semble se présenter à l'écrivain quand celui-ci travaille et sans doute le hante, mais demeure, somme toute à l'arrière d'une pensée normale et souvent supérieure. On ne saurait le confondre avec une pensée névrotique. »¹⁵.

Mauron a tenté d'appliquer la psychanalyse au texte littéraire de manière à parvenir à constater la construction d'un mythe personnel d'un auteur à l'issue de l'examen du processus inconscient de la création à travers son œuvre complète. C'est en superposant les textes qu'un réseau d'images constantes est observé, révélant un système de métaphores obsédantes, reliées par un mode de pensée remarquée dans les situations dramatiques, la répétition des champs sémantiques et les phénomènes stylistiques. Ce réseau d'associations d'idées, involontaire chez l'auteur, se présente alors comme une structure fantasmatique, un mythe personnel, articulé dans chacun des textes du même écrivain comme une variation de ce mythe.

Pour Mauron, le héros est nécessairement une figure fragmentaire du moi, les autres personnages sont en relation avec « une part de la personnalité ». Tout

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 220.

¹⁵ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José CORTI, 1963, p.212.

protagoniste est alors considéré comme « variation d'une figure mythique profonde »¹⁶. Ce qui veut dire que ces figures sont liées à l'histoire du sujet, leur répétition obsessionnelle dans l'intégralité de l'œuvre le conduit à chercher derrière l'organisation profonde du texte une « structure de la personnalité »¹⁷ qui se manifeste en fantasme persistant depuis l'enfance de l'écrivain, autrement-dit un mythe personnel.

Certes, l'approche est beaucoup contestée. Elle révèle ses limites, puisque le mythe personnel apparaît souvent sous l'aspect d'un mythe culturel. Gilbert Durand, qui part du modèle de la psychocritique pour élaborer son approche de mythanalyse, soutient que l'image obsédante :

« Pour être non seulement intégrée à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fond anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les stades de l'inconscient biographique »¹⁸.

Ensuite le mythe personnel selon cette méthode réduit l'œuvre à un reflet de l'histoire conflictuelle du sujet écrivain, à en croire le psychanalyste François Duyckaerts :

« Nous avons incontestablement nos mythes personnels. Ce sont nos rêves dominants s'exprimant en termes culturels (...). Le mythe personnel tel qu'il se construit dans une analyse de soi diffère du mythe personnel tel qu'il se tire de l'ensemble d'une œuvre littéraire »¹⁹.

Nous acceptons, dans cette étude, la séparation entre un mythe personnel élaboré à partir de l'analyse de la personne et celui révélé de l'étude de l'œuvre.

Si dans une première phase d'interprétation du mythe personnel est admis que « la personnalité inconsciente exprime ses subdivisions, ses conflits ses projets, ses

¹⁶ Ibid., p.196.

¹⁷ Ibid., p.195.

¹⁸ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visage de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p.

¹⁹ François Duyckaerts, *De la littérature à la psychanalyse*, in Denise Osson et Georges Thinès (dir), *Art et connaissance*, Presse universitaire de Lille, 1991, pp.91-98.

personnages, en situations et actions dramatiques »²⁰, la difficulté se trouve dans « l'histoire de la genèse psychique », car « l'essentiel de cette histoire se déroule dans les premières années d'enfance ; (...) le mythe se trouve fixé dans la structure essentielle au moment où l'adolescent peut ressentir une vocation poétique. »²¹ . Mauron prétend alors mettre plus l'accent sur l'état achevé du mythe personnel que sur son origine, tout en rattachant la fantaisie inconsciente au présent et au passé.

Les deux autres phases d'interprétations, que le psychocritique tiendra pour des *compléments précieux*, annoncent un degré d'arbitraire et d'erreur possible. L'une est liée à la critique historique qui examine « la hantise résultant d'un vrai trauma ». Mauron, lui-même, avoue que :

« Le rattachement de l'œuvre à un passé individuel en partie oublié par l'auteur apparaît plus aléatoire encore. Sur l'enfance des écrivains, par exemple, nous possédons d'ordinaire que de maigres informations, rarement très significatives. L'interprétation qui les utilise court des risques d'erreurs et arbitraire. »

L'autre mode observe l'appartenance de l'écrivain, c'est-à-dire, l'imaginaire collectif qui en découle, puisque « dans un mythe personnel, le psychologue percevra nécessairement telle structure, tel mécanisme qui n'appartiennent pas à l'auteur, mais à quelque type du psychisme humain, ou peut-être à tout homme »²². Ce mode d'interprétation implique, selon Mauron, des circonstances précises « le rattachement de la fantaisie à un passé humain, c'est-à-dire, pour nous, à quelque mythologie générale, ne garde sa valeur de détermination que dans des cas plus exceptionnels »²³.

Devant le peu de données biographiques disponibles, la démarche psychocritique s'avère en partie insuffisante pour déceler le mythe personnel de Salim Bachi. De plus, parmi les textes romanesques de Bachi, certains visent la biographie fictionnelle, donc mettent en scène un personnage réel. *Le silence de Mahomet* (2010), fiction qui regroupe quatre témoignages imaginaires sur la vie du Prophète Mahomet,

²⁰ Charles Mauron, op. cit., p.314.

²¹ ibid., p.314.

²² ibid., p.319.

²³ Ibid., p.323.

en l'occurrence Khadidja, sa femme, Aïcha, sa dernière épouse, Abou Baker, son fidèle compagnon et Khalid Ibn el-Walid, son ancien adversaire converti pour devenir son général ; les deux récits qui retracent le destin de deux terroristes, l'un imaginé, Seyf el Islam, l'un des terroristes qui ont fomenté l'attentat du World Trade Center, dans *Tuez-les Tous* (2006), et Khaled Kelkal, qui a commis l'attentat du RER Saint-Michel en France, dans *Moi Khaled Kelkal* (2012) ; *Le dernier été d'un jeune homme* (2013) qui retrace le voyage d'Albert Camus au Brésil ; *Le consul* (2014) où est raconté l'histoire du consul du Portugal à Bordeaux, Aristides de Sousa, pendant la deuxième guerre Mondiale. Cet ensemble de protagonistes ne peuvent être, tous à la fois, des figures fragmentaires du moi de l'écrivain. Or ils sont susceptibles de représenter le destin de l'homme qui, confronté à la réalité du monde ou de son pays et la quête d'un sens à cette existence tout en questionnant ses rapports avec le divin, est amené à faire un choix extrême.

Face à cette tendance littéraire, au lieu de chercher un sens dans les processus inconscients, nous préférons appliquer une grille d'interprétation par la superposition des textes pour rendre compte des images obsédantes qui construisent l'imaginaire évoluant au fil de l'œuvre, et aboutir à une lecture du *mythe personnel* relatif à un projet créateur et non pas au Moi créateur de l'écrivain ; autrement dit, un mythe personnel qui se traduit en termes de processus de création et non pas en termes de *processus inconscient*.

En effet, le projet créateur intéresse davantage puisqu'il procède d'une réflexion qui oriente la lecture vers l'avenir de l'œuvre. La psychocritique considère l'œuvre dans un état arrêté, et installe une lecture à mouvement régressif, allant du texte à ses sources, d'un présent vers un passé de l'origine. Il serait plus avantageux, à l'étude du mythe personnel, de prendre en considération la destination de l'œuvre, qui suppose son avenir prédéterminé par l'acte d'écriture. Il serait intéressant encore d'envisager la transformation d'une crise existentielle en une réussite littéraire, qui y inscrit le trajet de la quête menant vers cet aboutissement.

Dans un pertinent article sur la tragédie dans *Chien d'Ulysse*, Martine Mathieu-Job remarque la tendance de Bachi d'amalgamer les mythes pour construire son propre mythe. Elle écrit en effet :

« Face aux mystifications de l'histoire officielle qu'il faut dénoncer, et même aux mythes déjà émoussés, qu'il faut pour le moins réveiller, Salim Bachi cherche à élaborer, à travers ce roman et ses personnages relais, son propre mythe, à commencer par celui qui s'édifie autour de la ville Cyrtha »²⁴

Le point du départ de notre réflexion sur le mythe est l'espace dans lequel l'auteur inscrit l'odyssée de Hocine. Cyrtha est, dans son imaginaire, la représentation de la ville algérienne d'un côté, et de l'Histoire algérienne d'un autre. Elle est l'espace de forces antagonistes, fermée et ouverte, sombre et lumineuse, antique et moderne, labyrinthe et désert ; elle se personnifie tantôt en femme fatale, Ogresse, tantôt en mère rassurante.

La référence au réel est brouillée dans cet archipel. Cyrtha n'est ni Alger, ni Constantine, ni Annaba, elle s'identifie à l'une et l'autre par l'articulation des espaces référentiels dans le mouvement des personnages. Elle se construit en une identité indéfinissable qui se fragmente à l'infinie au truchement de l'Histoire.

La cité de Bachi fait parler aussi, dans ses strates, des textes éminents qui ont dit la ville. Elle se meut entre la Cirta antique, représentation de Constantine dans *Nedjema* de Kateb Yacine, et le labyrinthe urbain de l'isolement et de la lassitude que ressent Albert Camus à Oran et décrit dans *La Peste*. Elle fait mirer, dans ses profondeurs, l'Ithaque mythique d'Ulysse et le Dublin labyrinthe de James Joyce.

A la fois cadre et actant du récit, Cyrtha, par cette nouvelle orthographe, est une revendication de la singularité de la création et *l'importance du fictionnel*²⁵. Cette ville est l'œuvre de l'écrivain, une construction de mots et de papiers, comme l'écrit le personnage Hamid dans ses carnets :

²⁴ Martine Mathieu-Job, *Renaissance de la tragédie : Le chien d'Ulysse de Salim Bachi*, in M. Mathieu-Job (dir.), *L'entredire francophone*, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, pp.335-360.

²⁵ *ibid.*

« Je regardais les fragments de mon œuvre, Cyrtha en ruine. (...) les murs bâtis pierre à pierre, mot à mot, tout cela volait maintenant en éclats. (...) et Cyrtha, renversée, voyait ses remparts crouler en écume incarnate. (...) Les pages se tordaient. »²⁶

La mobilité des personnages dans l'espace urbain est une errance en quête de stabilité et de sens dans un monde instable. Ce mouvement s'effectue sur l'horizontalité et la verticalité. Il tend à être une sortie du foyer, c'est-à-dire d'un espace fermé, vers le milieu extérieur, un espace présumé ouvert, ayant tendance à se refermer à l'effet de la mobilité continue qui se transforme en errance. Sur un autre plan, la mobilité restreinte, voire l'immobilité qui provoque le songe, sert de moyen de se soustraire de la claustration et du sentiment de l'égarement en assurant un voyage autre, dans la verticalité, qui perturbe la chronologie en reliant le moment présent au passé et au futur.

Narrer chez Bachi est une sorte de voyage. C'est en écrivant qu'il échappe au monde qui insupporte et accède à la fantaisie imaginaire, à l'image de l'acte de lire, vue par Simone Vierende comme un voyage initiatique²⁷. La passion du voyage est ce que réunit le créateur et ses créations dans le texte de Bachi. On y lit la construction d'une fable familiale qui repose sur le système des deux familles selon lequel Sigmund Freud fonde sa théorie du roman familial chez le névrosé²⁸.

Si notre démarche privilégie l'appellation de mythe personnel au roman familial, c'est pour la simple raison que l'interprétation du mythe dans cette étude prend en considération seulement les analogies qui se présentent entre le mythe, tel que nous prétendant le relevé dans l'œuvre de Bachi, et la fiction de l'enfant reconstituée par le psychanalytique, analysée par Freud.

Le voyage (et ses dérivés) nous paraît le point de départ de la réflexion sur un mythe personnel éventuel, puisqu'il est le fil conducteur du parcours traversé par le personnage du récit et qui alimente, par ses variations, les variations du mythe d'un texte à l'autre. La passion attestée du voyage ainsi que l'expérience de l'exil vécue par l'auteur, peuvent être une autre raison. Sauf que l'univers romanesque, même s'il reflète partiellement une réalité biographique, il est issu de l'imaginaire de celui qui écrit.

²⁶ Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 2001, p.137.

²⁷ Simone Vierende, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p.99.

²⁸ Sigmund Freud, *Névrosé, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p.157-160.

Qu'imagine-t-on et pour quel but ? dire une réalité n'est probablement pas l'unique volonté de l'auteur ; l'œuvre artistique, expression de l'imaginaire, par ses thèmes, ses mythes, ses symboles, interprète une fuite de l'absurde du réel. L'œuvre est ce refuge de l'écrivain où, en préservant la dimension réaliste, il montre un souci de voir un jour le monde purifié de ses absurdités et ses impuretés.

C'est précisément à ce stade-là qu'une notion comme le roman familial retrouve un sens dans notre étude. Nous considérons que l'acte d'écrire- et *a fortiori* l'œuvre qui en découle- est en soi cette quête d'un second foyer pour réinstaurer le bonheur édénique originel d'autrefois, qui n'est, à vrai dire, que nostalgie du premier auquel l'enfant a cru durant les années d'enfance. Ce qui est dans la théorie de Freud les parents, est dans cette analyse le foyer, qui fait référence à la ville natale, ville rebâtie dans l'œuvre de Bachi, chargée de souvenirs et de visions imaginées.

La quête suppose un itinéraire, et l'itinéraire est un voyage. Pour démêler les composantes de ce mythe personnel, il faut être attentif au discours véhiculé dans l'écriture du voyage et le discours décelé à travers le texte sur l'écriture du voyage. Le voyage, dans toutes ses formes et ses métamorphoses, mobile ou immobile, réel ou fictif, qu'il soit celui de l'auteur ou de ses personnages, il est constitué en récit qui, tout en étant distingué de toutes sortes de récits, se mêle aux autres genres en résistant à l'analyse générique.

Le récit de voyage chez Bachi se dresse souvent en une fiction narrative organisée en texte romanesque. Cependant le roman n'est pas le seul genre qu'il explore, il tente d'abord le récit dans *Autoportrait avec Grenade*(2005), puis la nouvelle, en écrivant le recueil *Les douze contes de minuit* (2007). Nous avons choisi d'aborder le mythe en focalisant l'analyse sur trois romans en particulier pour constater la nature des personnages et le destin qu'ils racontent, la structure narrative et les traits de l'écriture, qui présentent des analogies dans l'ensemble de l'œuvre.

Parmi les figures mythiques qui s'enchevêtrent dans les textes, quelques unes dominent l'imaginaire romanesque de Bachi, notamment Ulysse, Sindbad et Hamlet (voire Œdipe). Chacun des textes de notre corpus développe une de ces images de manière approfondie.

Le premier roman, publié en 2001, fait référence directe au héros odysseéen dans son titre *Le chien d'Ulysse*. Un récit d'errances géographiques dans une ville algérienne imaginée Cyrtha, mais aussi d'errances à travers l'Histoire jusqu'à atteindre le mythe. Du même cycle Cyrthéen, *Tuez-les Tous*(2006), met en exergue un Hamlet qui, en choisissant l'intégrisme à l'intégration, se retrouve déchiré entre le sentiment de la culpabilité et la pulsion de destruction avant de commettre son crime impardonnable. Enfin, l'illustre voyageur des contes des *Mille et Une Nuits* devient, dans le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin* publié en 2010, le navigateur moderne, dont les voyages, contés à son hôte le Dormant, le mènent de l'Occident à l'Orient.

Salim Bachi tend à faire du voyage, d'un côté, une forme d'écriture qui mêle les périodes et les espaces pour transcrire les aspects du monde moderne et explorer les confins d'une réflexion profonde sur la relation de l'homme avec l'Autre et Dieu ; d'un autre côté, une condition de l'énonciation du récit.

La prépondérance de l'imaginaire viatique s'observe à travers le phénomène de la répétition obsessionnelle de thématiques constantes, de descriptions, d'images et d'expressions qui renvoient au voyage et ses dérivés. La répétition ne se concentre pas uniquement dans un même texte donné, elle opère au fil des textes en écho, poussant le lecteur à considérer l'ensemble de l'œuvre comme une suite, une entité qui est à même de suggérer une identité du sujet écrivain. Cette réitération narrative, linguistique et stylistique nourrit l'hypothèse selon laquelle il existerait un réseau de métaphores obsédantes qui se manifesteraient dans le processus de création de l'œuvre de manière consciente et inconsciente chez l'écrivain. Sans exclure la raison biographique, ces manifestations témoigneraient du dynamisme d'une imagination qui, sans rompre le lien avec le passé, tente l'aventure dans l'imaginaire complexe, incertain et mouvant.

Comment se manifeste alors le mythe personnel (tel que nous le concevons) à travers une écriture à caractère mythique qui ressasse le voyage, le forme et le transforme, y faisant un dynamisme de l'imaginaire propre à l'auteur ? Dans quelle mesure l'œuvre de Bachi dénote un mythe personnel qui se rapporte moins à l'inconscient du Moi créateur qu'à l'univers qui découle du projet créateur ?

A partir de notre corpus, nous montrerons, dans une première partie intitulée « *Structures narratives et textuelles* », comment le récit mythique, dont la référence est patente dans le texte, est investi par l’auteur en profondeur, engendrant une écriture particulière qui dépeint sa vision du monde et expose la condition de l’être dans le monde post-moderne. Les figures mythiques : Ulysse, Sindbad et Hamlet ne concernent pas un roman parmi d’autres. Les composantes de leur récit que transpose Bachi surgissent dans la plupart de ses écrits. Nous verrons, à titre d’exemple, la parole feinte d’Ulysse réitérée dans le récit de Hamid Kaïm dans *Chien d’Ulysse*, celui de Seyf el Islam dans *Tuez-les tous*, celui du Dormant et même de Sindbad dans *Amours et Aventure de Sindbad le Marin*. La figure du double que définit la situation d’énonciation de Sindbad et Hindbad (le Portefaix) est un motif récurrent dans ces textes qui cultivent le songe et le rêve. Le spectre du père dans la pièce shakespearienne est à constater non seulement dans le songe du personnage terroriste Seyf, mais dans le reste de l’œuvre où les spectres se multiplient, parlent, questionnent les protagonistes songeurs.

A ce décor mythique s’ajoute la narration qui sert, par la polyphonie et la mise en abyme, les thèmes du voyage et du songe. Le voyage suscite la narration de son récit, tout navigateur raconte dans le texte ses aventures. De même, la narration suscite le voyage immobile de celui qui écoute. La parole est en mouvement chez Bachi, son écriture, par ses procédés narratifs, célèbre ce mouvement.

Nous analyserons ensuite la construction du voyage et sa mise en discours dans la deuxième partie intitulée « *Poétique du voyage et discours de mobilité* ». En toute évidence, la poétique du voyage étudie deux composantes nécessairement, à savoir l’espace et le temps du mouvement. Nous consacrerons le premier chapitre à l’étude minutieuse de l’espace et les choix scripturaux de Bachi qui contribue à une reconstruction imaginaire d’un espace référentiel. Nous empruntons l’approche nouvelle de la géocritique pour saisir l’organisation de l’archipel flottant, espace en mobilité qui se développe d’un texte à l’autre. Le deuxième chapitre aborde le temps du récit, qui mêle présent, passé et présent dans la narration, en particulier celle du songe. Ce temps devient même un personnage dans le récit générant un discours qui questionne le temps en fuite, source d’angoisse pour les protagonistes et l’auteur. Le troisième chapitre est

consacré à l'imaginaire de la mobilité dans le texte bachien qui, tout en exhibant les traits du scénario initiation, montre une entreprise avortée d'enracinement du sujet dans l'espace de l'exil, et tend à être une mobilité passive, existentielle et mentale, seule forme qui opère sur la condition de l'être.

Nous analyserons à la fin de cette partie les aspects rhétoriques qui caractérisent cette écriture. Il est question ici de relever les répétitions d'éléments textuels et intertextuels, linguistiques et stylistiques qui marquent l'éclosion d'une écriture de/du ressassement qui installe l'incertitude et, par sa forme qui insiste à ne pas renoncer, dit son souci de ne pas pouvoir exprimer dument et suffisamment sa visée, puisque l'on ne ressasse que ce qui rend l'écriture nécessaire et impossible. Bachi, en se donnant à l'exercice scriptural, rencontre la compulsion de la répétition d'un deuil ; le deuil d'un pays qu'il ne reconnaît que dans les souvenirs de jeunesse d'une ville algérienne où l'espoir est mort il y a longtemps, d'un monde qui sombre dans la grande confusion. Son écriture qui naît dans l'enferment retrouve *in fine*, à travers le ressassement inachevé, l'ouverture et la mobilité.

Dans la dernière partie de notre travail, nous tenterons d'interpréter, au moyen des éléments déduits précédemment relatifs à l'imaginaire du voyage et les techniques d'écriture, le mythe personnel de l'écrivain algérien. Cette partie, qui aura pour titre « *Interprétation du mythe personnel : Élément biographique et nostalgie des origines* », exposera les indices biographiques de l'auteur et le contexte social qui ont favorisé l'apparition du Moi créateur, tout en les mettant en comparaison avec les thématiques récurrentes relevées précédemment. Ainsi, par manque d'informations biographiques, nous prenons en considération ce que révèle, dans ce sens, le discours métatextuel de l'écrivain dans les différentes interviews données, et le récit dit autofictionnel *Autoportrait avec Grenade*. Il est vrai que des événements marquants de la vie de la personne qui écrit influencent son écriture d'une manière ou d'une autre, le contexte algérien n'est pas en reste. L'histoire algérienne vécue par Bachi est au cœur de son texte, sauf qu'il annonce dans l'un de ses entretiens qu'il est un romancier pas un témoin. Ce qui nous ramène à affirmer que ce contexte social n'est que le décor de la fiction et que l'essence du roman se concentre dans le portrait psychologique des personnages.

Or, l'interprétation du mythe de Bachi semble ardue si l'on la cherche du côté des quelques indices des événements clés de son vécu. Ce qui nous pousse à ouvrir une nouvelle brèche pour interpréter son mythe en lui trouvant un lien avec le fantasme originaire recouvert par l'acte d'écrire (voire lire). Celui-ci renvoie à la nostalgie du *paradis perdu*. La prégnance du thème de la mort, le scénario initiatique qui suppose une re-naissance et la quête du sens organisent une écriture qui établit une équation ressemblant à celle de Proust dans *La Recherche*²⁹ : la naissance du livre // la mort de l'auteur // la naissance de l'écrivain dans le texte.

²⁹ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine, Ecriture et fantasmes chez Proust*, Grenoble, ELLUG, 2000, p.93.

1. Présentation des romans du corpus

Notre étude, comme précisé plus haut, abordera trois romans principalement, à savoir : le premier roman publié par l'auteur Salim Bachi *Le Chien d'Ulysse* en 2001, le troisième roman du cycle de Cyrtha *Tuez-les Tous* (2006), ainsi que *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* (2010).

1.1. Le chien d'Ulysse :

Quatre ans après l'assassinat du Président de l'Algérie en 1992, Mohamed Boudiaf, quatre jeunes étudiants vivent un voyage entre les rues et les artères labyrinthiques d'une ville algérienne Cyrtha.

Alors que la guerre civile anéantit le peuple et les morts se multiplient, Hocine narre sa propre odyssée dans sa ville Cyrtha en l'espace de vingt-quatre heures, entamée le matin dès sa sortie de chez lui, elle s'achève à son retour à l'aube. Nombreuses pérégrinations et rencontres ponctuent son périple en compagnie de son ami Mourad. En un Ulysse moderne algérien, Hocine est livré à une longue errance parcourant les ruelles de Cyrtha qui le hante. Il oscille dans ses songes interminables entre le souvenir rassurant et le présent effrayant de sa ville en s'interrogeant sur son avenir incertain.

De l'Université à l'hôtel où il travaille, arrivant chez son ami, Hocine est tenté par la nécessité de découvrir, de comprendre la vérité et de se délivrer de la réalité de sa ville plongée dans le sang et la violence. L'impossibilité d'échapper à la violence qui déchire son pays, rendant sa situation accablante et angoissante, le pousse finalement à errer dans le songe en consommant le Haschisch avec ses amis pour se libérer de la réalité et accéder un univers paradisiaque.

Du rêve à la réalité, Hocine rentre chez-lui contraint de mettre fin à son odyssée. En arrivant à la maison personne ne le reconnaît, sauf son chien Agos tel le mythique Ulysse. Le prenant pour un terroriste, sa famille ouvre le feu, Hocine finit allongé, son chien dans ses bras, se voyant rejoindre les constellation dans le ciel qui racontent éternellement l'histoire des hommes.

1.1. Tuez-les Tous

L'auteur choisit dans ce roman d'adopter une narration du point de vue d'un personnage fictif Seyf El Islam, l'un des Kamikazes qui ont perpétré les attentats du 11 septembre 2001, pour raconter les dernières heures avant l'effondrement des deux tours du *World Trade Center* à New York.

Pendant sa dernière nuit qui précède son voyage, Seyf, erre dans les rues de Portland, la conscience déchirée entre le bien et le mal, entre ses convictions religieuses et le crime qu'il s'apprête à commettre, précipiter le Boeing 767 de la compagnie *American Airlines* sur l'une des Tours géantes.

Les pilules de drogue et l'alcool qu'il consomme l'arrachent de sa réalité en se sachant homme damné. Il divague dans le souvenir de son enfance avec son père à Cyrtha, de son voyage en Espagne et se remémore tous les événements qui ont bouleversé son existence le jetant sur le chemin de l'intégrisme. Il se rappelle alors de sa femme qui a avorté son enfant tuant son espoir et de l'échec de toutes ses tentatives d'intégration. Trouvant refuge dans une mosquée à Paris, il suit le chemin extrême et part en Afghanistan où il cultive la haine de l'Occident, des américains, des juifs.

Il rencontre une femme dans une boîte de nuit et marche avec elle dans la ville sombre. Arrivant à l'hôtel, il s'interdit de la toucher pour ne pas céder à la tentation du pêcher. A la fin de cette nuit et le début du grand jour, Seyf s'apprête avec ses compagnons à commettre leur crime, son ascension dans le ciel est le chemin pour atteindre la lumière de la vérité.

1.1. Amours et Aventures de Sindbad le Marin :

Sindbad, un aventurier algérien qui revient, après une longue absence, à sa ville natale Carthago, qui se nommait Alger auparavant, rencontre un obscure vieil homme, sans nom ni identité, à l'arrivée du port. Il l'invite à passer la nuit chez sa grand-mère Lala Fatima, dans sa maison antique à la Casbah. Sindbad entame son récit de voyage tel le Sindbad des *Mille et une Nuits* à son hôte.

Comme tout jeune Haraga, Sindbad rêve d'un avenir meilleur de l'autre côté de la mer. Il s'embarque à bord d'un radeau et échoue sur les rivages de Sicile. Son périple le mène jusqu'à séjourner dans la Villa Médicis. Il erre d'une ville à l'autre traversant Occident et Orient, et d'une femme à l'autre explorant le secret féminin. Sa quête est celle du bonheur et du plaisir. Il subit la désillusion découvrant un monde plein de cruauté. Le bonheur total recherché n'existe pas.

Sindbad clôt son récit mais le Vieux Dormant ne recouvre point son identité. Ce qui lui demeure comme souvenir est le cauchemar des guerres et catastrophes dont il était témoin pendant son sommeil. Lala fatima, qui semble le reconnaître, lui révèle son identité et tente de le détourner de sa mission meurtrière dont parle la prophétie. Elle redevient jeune et se donne à cet homme sans âge.

PREMIÈRE PARTIE

STRUCTURES NARRATIVES ET TEXTUELLES

C'est en nous aidant de la démarche psychocritique de Charles Mauron, qui consiste en la superposition des textes de l'œuvre de l'auteur afin d'effectuer le repérage des métaphores obsédantes, des indices stylistiques et répétitions d'expressions, de mots, de figures et de situations particulières, que nous essayerons de montrer la tendance d'écriture littéraire de l'œuvre de Salim Bachi. Notre réflexion tend à montrer comment Bachi investit le mythe pour exprimer l'angoisse de la mort et l'écoulement du temps, et mettre en exergue le questionnement identitaire qui tourmente l'homme dans le monde post-moderne.

Nous procèderons d'abord à cerner les particularités de la réécriture de trois figures mythiques, qui semblent éminentes dans l'œuvre à travers les trois romans exemples de notre corpus. Il s'agit ici de l'analyse de la transposition des figures : Ulysse, Sindbad et Hamlet (voire Œdipe). Par la suite nous effectuerons une étude narratologique afin d'éclairer les stratégies de la narration de ces récits dans son texte.

En dernier, une étude des stratégies d'écriture s'impose. Nous étudierons les procédés d'intertextualité et intratextualité, repérant et délimitant le champ littéraire duquel s'inspire l'auteur et le remodèle d'un texte à l'autre. Comme la réécriture est répétition, ce chapitre traitera, dans un second temps, de l'écriture de ressassement et ses spécificités dans le texte bachien.

La répétition est évidente dans l'œuvre entière de Bachi et c'est cette répétition qui permettra de soustraire un mythe se construisant par l'éternel retour du même.

CHAPITRE I

LES PERSONNAGES

Pour Mauron, qui reprend les hypothèses de Fairbairn sur le rêve, tout protagoniste est une variation d'une figure mythique profonde. Le héros est « objet et enjeux du conflit »³⁰, donc une figure fragmentaire du moi, ajoute-il. Cela suppose que la construction du personnage principal dit quelque chose sur l'histoire du sujet écrivain.

Certes, quelques fois les traits d'un personnage, ses expériences, ses discours peuvent coïncider avec le vécu et de la personnalité profonde de l'écrivain, mais la répétition obsessionnelle dans l'œuvre des éléments qui structurent les textes ne renvoie pas nécessairement à une « structure de la personnalité »³¹ qui se manifeste en fantasme persistant depuis l'enfance de l'écrivain. Le personnage est une création fictionnelle de l'écrivain qui véhicule un discours idéologique et littéraire. En le mettant en scène, il tend à livrer sa propre vision du monde.

Dans le but de déceler l'organisation profonde de l'œuvre de Bachi, nous nous intéresserons à la construction de personnages qui reprennent, de manière patente, des figures mythiques éminentes de la littérature universelle, à savoir Ulysse, Hamlet et Sindbad. Nous verrons, en étudiant le portrait psychologique des protagonistes Hocine, Seyf el Islam et Sindbad que par leur complexité, ils traduisent une identité fragmentée dans un monde incertain. Leur itinéraire est une quête de sens qui les désarçonne au contact de la réalité du monde.

³⁰ Charles Mauron, op. cit., p.202.

³¹ Charles Mauron, op. cit., p.195.

1. Hocine ou l'Ulysse moderne :

Le récit d'Ulysse est un voyage premier fondateur qui raconte son départ d'Ithaque à Troie pour aider Ménélas à reprendre Hélène et, dix ans après, son retour à Ithaque. La complexité du récit réside dans la fragmentation du voyage de l'Odyssée en de nombreux épisodes et ce, malgré la simplicité du récit : le héros désire rentrer à Ithaque mais n'y parvient qu'après de multiples épreuves.

« Voilà sans aucun doute le mot-clé. Ces épreuves vont faire d'Ulysse le héros auquel se réfère le mythe. Le retour d'Ulysse, c'est la navigation d'île en île, une quête, chaque île étant centre, un sanctuaire, et finalement, une expérience. La dernière étape sera Ithaque, le sanctuaire ultime. Chaque épisode de cette navigation symbolique d'île en île qui amène Ulysse chez Circé, Calypso, Nausicaa, puis Ithaque, constitue donc un segment d'un même vecteur. Aussi dirai-je volontiers que le mythe d'Ulysse prend corps –je ne dis pas prend naissance- avec la décision sans cesse renouvelée et affirmée de retrouver Ithaque. »³²

Hocine, l'Ulysse moderne voguant dans les rues de Cyrtha, est en quête du rêve ou du souvenir de sa ville quelque part dans le labyrinthe. La navigation d'île en île, qui renouvelle à chaque fois la décision de retrouver Ithaque et la couche de Pénélope, est supposée dans la mobilité d'une rue à une autre, d'un espace à un autre, renouvelant le désir de retrouver la ville de ses rêves qui ne parvient à sortir de son destin sanguinaire : « La ville de nos rêves, habillée pour un destin guerrier, se brise, nue et fragile, au contact de la réalité »³³.

Au fait, l'itinéraire d'Ulysse et celui de Hocine se rencontrent dans la quête de la paix. Pour Ulysse, Ithaque « la rocheuse » est le centre, un lieu de paix dans un monde profane en agitation. Sa navigation le mène d'île en île, et l'île est « le refuge où la conscience et la volonté s'unissent pour échapper aux assauts de l'inconscient : contre les flots de l'océan, on cherche le secours du rocher »³⁴. Ithaque est pour le héros le

³² Jean-Marie Lavaud, *Partir/ Revenir. L'importance c'est l'absence, à propos de El retorno de Ulises de Gonzalo Torrente Ballester*, In : *Partir/Revenir*, Actes du colloque des 24, 25, et 26 septembre 1998, dir. Frédéric Regard, Jacqueline Sessa et Jacques Soubeyroux, P.U. Saint-Etienne, 1999, pp. 197-212.

³³ *Chien d'Ulysse*, p.27.

³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Ile », *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p.520.

rocher primordiale, et le symbolisme le plus évident du rocher est « celui de l'immobilité, de l'immuable »³⁵.

Pour Hocine, Cyrtha, bâtie sur un Rocher, est ce monde instable, en mobilité permanente, qu'il tente de fuir mais ne peut y échapper. Telle Circé, Calypso et Nausicaa, détournant Ulysse de son chemin vers Ithaque, elle « cherchait à maintenir la confusion, agissant comme le soleil sur un homme perdu au milieu du désert »³⁶ dit le narrateur. La paix pourtant est retrouvée quelque part dans la ville, mais elle semble éphémère et insaisissable

« Pour la première fois de la journée, je me sentis en paix, ici, dans l'appartement des Khan, Cyrtha libérait mon esprit. (...) Pourtant, je ne sentais pas de crainte, sans doute la présence de mes amis me rassurait-elle suffisamment pour que je n'aie plus à me réfugier dans les légendes insanes »³⁷

C'est justement parce que Cyrtha n'est plus l'île, elle est l'archipel instable dans lequel le héros navigue hésitant, contrairement à Ulysse, dans la décision de rentrer chez-lui.

C'est cette hésitation de Hocine qui démythifie le mythe d'Ulysse dans ce roman. On le sait, l'itinéraire d'Ulysse n'est qu'affirmation de sa décision de rentrer :

« Le voyage d'Ulysse est certes le retour chez soi du guerrier après le combat, mais il est aussi la série d'épreuves, c'est-à-dire le voyage initiatique par lequel Ulysse prend clairement conscience que son choix est le meilleur choix et que c'est à Ithaque qu'il se réalisera pleinement. »³⁸

Hocine, au contraire, fuit son foyer, pénètre le labyrinthe de la ville qui le hante, prolonge son errance et repousse à chaque fois la décision de rentrer chez-lui. A l'aube, après avoir cédé à la volonté des autres de rentrer, il se fait tuer par son père devant la porte d'entrée de la maison.

³⁵ibid. « *Rocher* », p. 818-819.

³⁶*Chien d'Ulysse*, p.135.

³⁷ibid., p.83.

³⁸ Jean-Marie Lavaud, *Partir/ Revenir. L'importance c'est l'absence*, op. cit., p.199.

L'un regagne le bonheur d'être chez-soi, l'autre connaît la mort. Superficiellement, Hocine, qui n'est pas reconnu par son père et confondu à un terroriste, subit un destin tragique. Observant en profondeur ce dénouement, tout en le mettant en relation avec le récit de Hocine de cette journée du 29 juin, il s'avère que la mort est une issue du labyrinthe, une sorte d'ascension vers un autre espace, comme l'a déjà remarqué Lamia Mecheri dans son article sur le mythe du labyrinthe chez Salim Bachi : « Le labyrinthe, écrit-elle, est, en ce sens , le teirs-espace qui mène sans aucun doute vers un autre univers. Il semble que la mort soit une voie libératrice qui permet au narrateur d'accéder à un monde possible. »³⁹.

1.1. Métamorphose et identité

Ulysse est partout dans le texte de Bachi. Il n'y a aucun doute en l'obsession que dégage son écriture de ce personnage. Les aspects de l'Ulysse bachien sont révélateurs d'une image unifiée, qui se répète à travers des leitmotifs autour du récit mythique.

Les premiers traits de description d'Ulysse qu'évoque Pietro Citati dans *La pensée Chatoyante*, sa descendance du dieu Hermès, père de son grand père Autolykos « Son archétype est Hermès, ses qualités sont presque toutes hermétique » remarque-t-il, « il aime le voyage, la fuite, la curiosité, la métamorphose, la magie, la comédie, la ruse, le travail d'artisan, les frontières et, comme Hermès, il fréquente l'Hadès »⁴⁰. Hocine, se dit voyageur, alors que ses connaissances ne franchissent pas les limites de Cyrtha, la fuite c'est son quotidien, rusé il l'est, trouvant à chaque fois une manière pour fuir l'ennemi, ses rêves embrassent toutes les frontières, l'enfer est partout dans la ville qu'il sillonne « Cyrtha absorbe ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient des cercles de l'enfer singulièrement semblable à celui d'Homère »⁴¹.

Parmi ces caractéristiques, c'est sa métamorphose qui interpelle le plus. Citati écrit à propos de la métamorphose d'Ulysse :

³⁹ Lamia Mechri, *Le mythe du labyrinthe dans Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi, (consulté le 10/06/2015), <http://www.limag.com/new/index.php?inc=dspart&art=00037062>

⁴⁰ Pietro Citati, *La pensée chatoyante*, Paris, Gallimard, p.113.

⁴¹ *Chien d'Ulysse*, p.100.

« Ulysse est le seigneur des métamorphoses : il se masque et se transforme comme les dieux, comme Protée surtout, son équivalent dans les eaux originelles, lequel devient, en quelques instants, lion et serpent, panthère, sanglier, arbre et eau. Tantôt Ulysse se déguise en serviteur pour découvrir les secrets de Troie, tantôt il se fait mendiant, ou œuvre d'art entre les mains d'Athéna ; ou bien encore héros épique, ou interprète de rêve. Nul n'est plus mobile que lui. »⁴²

Bachi revalorise la métamorphose d'Ulysse en attribuant à ses personnages cette capacité à devenir dans leurs songes ce qu'ils veulent. Hocine, à titre d'exemple, s' imagine en un Ulysse navigue dans les eaux profondes, Hamid se rêve en guerrier, peut-être Hannibal ou Jugurtha ou un autre :

« Longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque leurs terres, puis retournai chez moi, las de victoires rassasié de tributs, les bras chargés d'or et de soieries, une procession de femmes dans mon sillage, (...), et envoyai par le fond l'Invincible Armada, repoussai les troupes de Charles X, débarquai sur la montagne de Tariq, traversai les Pyrénées avec mes éléphants, marchai sur Rome, empêchai le sac de Carthage.»⁴³

Hocine, Hamid ou Ali ne se déguisent pas, ils fuient leur réalité, mentent pour s'inventer une nouvelle réalité. Ils s'imaginent dans l'autre pour se voir à travers son image glorieuse. Aussi, Hocine explique autrement son recours aux légendes, il se réfugie dans ces récits mythiques pour exorciser son angoisse et se débarrasser de ses peurs⁴⁴.

Certainement « celui qui se dissimule aime à taire son nom, parce que, dans le nom, l'essence se révèle »⁴⁵. Hocine tait son nom au personnage du Temps ; usant de la ruse d'Ulysse, il fuit une peur, celle du temps qui angoisse.

Ulysse tait son nom au Cyclope, aux Phéaciens et à Ithaque à son retour. *Mon nom est Personne*, lança-t-il au fils de Poséidon : se nommant d'un nom impossible, il simule l'absence d'identité et non pas sa perte. Le but justifie l'astuce, le Cyclope, l'œil

⁴² Pietro Citati, *La pensée chatoyante*, op. cit., p.113.

⁴³ *Chien d'Ulysse*, p.98.

⁴⁴ *ibid.*, p.83.

⁴⁵ *Ibid.*

aveuglé par Ulysse, accusera Personne, ou dira avoir été blessé par Personne, ce qui contredit en soi l'existence d'un auteur de cet acte en l'absence d'un soi conscient. Il garde mémoire de ce qu'il est, se souvient de son nom, sa perte est volontaire.

Cette volonté de dissimulation correspond à la ruse de Sindbad et les autres réfugiés sauvés sur l'Île de Gozo qui refusèrent de révéler leurs noms « On nous appelait Harraga –les incendiaires- ceux qui mettaient le feu à leurs papiers d'identité »⁴⁶. Ils quittent leur pays espérant l'eldorado à l'autre bout de la méditerranée. Identité déchue, ils n'appartiennent à aucun autre lieu que celui où ils se trouvent désormais.

Aussi Seyf, dans *Tuez-les Tous*, est un autre personnage à identité changeante. Il est tantôt San Juan « c'était son nom à présent, San Juan de Public Ennemi : un nom à particule »⁴⁷ ; tantôt Seyf el Islam « c'était son nouveau nom. Ainsi l'avaient-ils nommé, en Afghanistan, quand ils étendaient sur lui leur *bay'a* pendant qu'il leur jurait fidélité et qu'eux, en retour, lui promettaient protection et assistance. »⁴⁸.

Il tait son nom quand il ne peut révéler sa vraie identité, celle qu'il a délaissée après avoir intégré l'Organisation « l'Organisation leur avait demandé de tout oublier. Famille, origine, identité. Elle leur avait octroyé des noms de guerre. »⁴⁹. Il dissimule son vrai nom à la femme qui l'accompagnait le dernier soir avant le jour de sa mission, et avoue que San Juan est un faux nom. Son identité, refoulée et non pas oubliée, s'annule avec la multiplicité des masques « Il devint ainsi l'un des leurs (...) un homme sans visage, personne »⁵⁰.

La ruse d'Ulysse dit la perte des repères et la quête d'identité qu'elle suscite. Fuyant leur réalité hostile, les protagonistes taisent leurs noms, les changent, mais cherchent en permanence de retrouver le bout du fil qui les relie à leur origine et leur rappelle leur appartenance.

⁴⁶ *Sindbad le Marin*, p.62.

⁴⁷ *Tuez-les Tous*, p.20.

⁴⁸ *ibid.*, p.59.

⁴⁹ *Ibid.*, p.20.

⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

1.2.Hocine et le chant des sirènes

Le chant des sirènes est énigmatique, il est inhumain. Ulysse, prévenu par Circé la magicienne des redoutables sirènes qui séduisent les marins par la douceur de leur voix et leurs font tout oublier, suit son conseil afin d'écouter ce chant sans courir de risque. En arrivant au détroit sicilien, il coule de la cire en boule dans les oreilles de ses compagnons pour leurs éviter d'écouter ce chant. Pour qu'il puisse les entendre, Ulysse se fait attacher au mât du navire, s'il demande à être détaché, les marins doivent resserrer ses liens. Le stratagème lui réussit. Malgré la forte tentation, Ulysse entend leur chant sans se précipiter vers elles.

« Celui qui les approche sans être averti et les entend, jamais sa femme et ses petits enfants ne se réunissent près de lui et ne fêtent son retour »⁵¹ insiste Circé. C'est en écoutant le chant des sirènes qu'Ulysse est devenu aède, faisant le récit de son triomphe sur les sirènes chez les Phéaciens. Maurice Blanchot note dans *Le livre à venir* : « Quelque chose a eu lieu, qu'on a vécu et qu'on raconte ensuite, de même qu'Ulysse a besoin de vivre l'événement et d'y survivre pour devenir Homère qui le raconte. »⁵², autrement-dit « Entendre le chant des sirènes, c'est d'Ulysse qu'on était devenir Homère »⁵³. Là où le chant des sirènes met fin à l'événement en condamnant à la contemplation infinie du passé, le chant d'Ulysse continue dans le temps, suppose l'événement à venir, son but est de ramener les Phéaciens à l'aider pour son retour à Ithaque.

Jusqu'à la rencontre des sirènes, Ulysse a longtemps erré, subi de nombreuses épreuves, tout en restant anonyme. Cette rencontre est un point de réversion dans son voyage⁵⁴, car il ne dévoile son identité qu'après être recueilli par les Phéaciens devant lesquels il entreprend son récit après l'aède le divin Démodocos. C'est cette rencontre qui initie vraiment le mouvement du retour.

⁵¹ Homère, *L'Odyssée*, chant XII, éd. De M. Dufour et J. Raison, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, p.176

⁵² Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p.13.

⁵³ Ibid., p.15.

⁵⁴ Hervé Bentata, *La Voix de Sirène. D'une incarnation mythique de la voix maternelle*, *Essaim*, vol. 26, no. 1, 2011, pp. 63-73.

Hocine a subi cette tentation. La voix des sirènes qui l'appelle est celle du Commandant Smard, rencontré à la boîte de nuit, seul. Pourtant, ils se sont déjà rencontrés auparavant en la présence de Mourad, Hchicha et Hamid. Il veut recruter de jeunes personnes dans ses troupes, pense Hachicha. Son stratège est certainement de les séduire par son offre. D'ailleurs Mourad le décrit par « charmant », « Fascinant ! comme le basilic. »⁵⁵. Hocine accepte son invitation à Chems el Hamra. Pendant cette seconde rencontre il est seul à écouter l'appelle de Smard, tel Ulysse.

Il résiste. Cette étape de son voyage est le tournant qui agira sur son refus de rentrer chez-lui. Il échappe aux hommes dans la boîte de nuit Chems El Hamra⁵⁶, comme Ulysse ressort indemne de Charybde et Scylla. Puis atterrit chez Mourad, dernière rive avant de se décider du retour. Il fait alors le récit de ses rencontres à son ami, qui les note à son tour précieusement dans son *Livre des Stations*. Mourad lui révèle l'exact récit de Ali Khan, Hamid Kaïm et Samira, l'informe que sa mère le cherche et le prie de rentrer.

Mais l'on déduit que le chant des sirènes est aussi celui du journaliste. Hocine pense à Samira, et dit :

« A la vérité, il (Hamid) ne pouvait imaginer Samira coupable. Elle rejoignait la cohorte lyrique des victimes. Je refusais cette facilité. Mon errance résultait peut-être du refus de penser Samira innocente. »⁵⁷

Hamid a menti, il n'a pas voyagé ni sillonné Europe et Asie, il était en prison. Son récit de grand navigateur, qui porte la promesse énigmatique du chant mythique des sirènes, se détruit une fois le mensonge révélé. Peut-être Hocine a rêvé de ce voyage, de ces rencontres, de ces récits :

« La présence d'un autre à mes côtés endiguait mon imagination. Je me demandais si je n'avais pas rêvé l'exécution du fou, sa recherche d'un port antique, Ithaque (...). Non, l'homme qui marchait à mes côtés, martelant de ses bottes le silence, attestait

⁵⁵ *Chien d'Ulysse*, p.74.

⁵⁶ Ibid., pp.267-268.

⁵⁷ Ibid., p.282

la validité de l'hallucination, apposait le sceau de la réalité sur un récit, le nôtre, qui se développait comme un cancer (...) »⁵⁸

Ici, il semblerait pertinent de reprendre l'interprétation de Kafka du chant mythique. Il soutient, en effet, que les sirènes se seraient tues au passage d'Ulysse, puisque de simples liens ne sauraient résister à la passion. Ulysse a cru entendre ce qu'il craignait entendre, l'objet de son désir⁵⁹.

Hocine entame une journée comme les autres. Cependant, à l'aboutissement du voyage dans la ville, s'effectue une transition de la position « entendre passivement » à « se faire entendre ». Dire le récit est accomplissement du désir de « se faire entendre ». Il y a une voix, une voix qui demeure dans le silence, comme celle des sirènes qui ne chantent pas encore mais guide vers l'espace où le chant est à venir. A l'endroit où cette voix s'arrache de son silence naît le récit, la littérature. Tzvetan Todorov, dans son *Poétique de la prose*, écrit :

« Le chant des sirènes est cette poésie qui doit disparaître pour qu'il y ait vie, et cette réalité qui doit mourir pour que naisse la littérature. Le chant des sirènes doit s'arrêter pour qu'un chant sur les sirènes puisse apparaître. Si Ulysse n'avait pas échappé aux sirènes, s'il avait péri à côté de leur rocher, nous n'aurions pas connu leur chant ; tous ceux qui l'avaient entendu, en étaient morts et ne pouvaient pas le transmettre. Ulysse, en privant les sirènes de vie, leur a donné, par l'intermédiaire d'Homère, l'immortalité. »⁶⁰

2. Le personnage terroriste : pour une ré-actualisation de la figure d'Hamlet

Le héros de la tragédie Shakespearienne est l'une des figures mythiques qui construisent le personnage dans l'œuvre de Bachi. De par le caractère tragique de ce personnage et de sa destinée, Hamlet est l'illustration d'une folie qui a suscité longtemps la réflexion et a beaucoup inspiré la littérature postérieure.

La douleur que lui causent la mort de son père et le prompt mariage de sa mère, poussent Hamlet, dégoûté de tout ce qui l'entoure et ignorant la vérité, à blâmer sa mère

⁵⁸ Ibid., p.173

⁵⁹ Hervé Bentata, *La voix de Sirène, d'une incarnation mythique de la voix maternelle*, op. cit.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p.71

d'avoir rapidement oublié son père, le roi défunt, et à songer au suicide. S'apprêtant à quitter cette cour, le spectre de son père lui fait la grande révélation sur sa mort, Hamlet feint la folie, pour se consacrer au saint cruel devoir de vengeance pour punir le coupable, en suivant les instructions du Spectre.

Le thème de la folie est ce qui attire nettement l'attention dans l'actualisation de cette figure emblématique de la littérature dans le texte de Bachi. La narration fait ressortir une folie dégénérée, attestée par le personnage de Seyf el Islamde *Tuez-les Tous* qui s'apprête à commettre le crime impardonnable, tuer des innocents dans les deux tours les plus orgueilleuses de la planète, précipitant un avion dans le World Trade Center. Ayant conscience de la folie de son acte et, *a fortiori*, celle de ses commanditaires, Seyf el Islam se perd dans ses souvenirs en traversant, dans son ultime marche, les rues de Portland pour mieux se détourner de la réalité cruelle.

Nous verrons à travers une analyse minutieuse des convergences, mais particulièrement des convergences que présentent le protagoniste de *Tuez-les tous* et son récit par rapport à la pièce théâtrale shakespearien, comment Bachi dresse le portrait du terroriste qui doute et hésite dans sa quête de sens et la voie de Dieu mais finit par s'en éloigner en commettant le crime impardonnable. Nous retrouverons aussi, par le biais de l'analyse psychanalytique, le destin mythique d'Œdipe qui n'est pas étranger à la figure d'Hamlet, afin d'expliquer l'hésitation et la fuite de la réalité qui fondent le destin tragique de Seyf.

2.1. Aveuglement œdipien

Le mythe d'Œdipe incarne l'impossibilité d'échapper à une réalité implacable. Œdipe a réalisé la prédiction de l'oracle en tuant son vrai père et épousant sa mère, pourtant il a tenté de fuir cette fatalité après avoir quitté la ville de ceux qu'il croyait ses parents.

L'aveuglement d'Œdipe est double, c'est à la fois un refus de voir la vérité et un refus de l'accepter quand elle se révèle incontestable. Le sujet de la tragédie de Sophocle est celui du mouvement d'Œdipe vers la vérité, alors qu'il sait de la parole de

Tirésias qu'il sera le meurtrier de son père Laïos et épousera sa mère Jocaste. Son aveuglement, dans sa quête comprise dans la fuite de Corinthe, a pour origine son accrochement aux apparences d'une réalité qui ne font que la contredire. A cet aveuglement moral s'oppose l'aveuglement physique. En effet, se crever les yeux sur le cadavre découvert de sa femme-mère pendue est une autre manière de fuir sa réalité qu'il n'ignorait pas pourtant.

Le terroriste, dans *Tuez-les tous*, s'aveugle clairement dans sa quête de sens, manifeste-t-il la contradiction entre les deux sortes d'aveuglement Œdipien ? pourrait-on voir dans la précipitation de l'avion sur la tour, autrement son suicide, la symbolique révélée par l'acte de se crever les yeux ?

A partir de l'analyse de l'Œdipe dans *Thésée* d'André Gide, Georges Strauss affirme que le geste qui provoque la cécité implique le refus de la cécité de la mauvaise foi :

« Ainsi il y a deux cécités. Celle de base, qui, en nous dérobant la réalité du péché, nous expose à y sombrer à notre insu et qui entraîne donc un aveuglement fatal, lequel à son tour amène la catastrophe au contact de la réalité, et l'autre, celle qu'on s'inflige, qu'on choisit... Œdipe s'explique là-dessus dans *Thésée*, où il nous dit que ce n'était pas tant à ses yeux qu'il en voulait, qu'à ce décor, au mensonge auquel il avait cessé de croire... Œdipe, après avoir dépassé la religion dans l'athéisme, dépasse celui-ci à son tour dans une sorte de religiosité ultérieure »⁶¹

On sait dès le début que Seyf el Islam a reçu le commandement d'abolir les deux tours majestueuses de New York. Seyf connaît déjà son destin, tout comme Œdipe qui apprend la prophétie sur son sort. Tout au long de sa marche dans les rues de Portland, il s'attend à l'avènement de l'incident qui déjouerait cette destinée. Si un obstacle survient, empêchant l'accomplissement de son œuvre, il serait le signe de la miséricorde de Dieu et la preuve de sa distinction des profanations que les hommes de la montagne Afghane prétendent.

⁶¹ Georges Strauss, Cécité et aveuglement, André Gide 2, revue des lettres modernes N°280-284, 1971, 89-104

Tout ce qu'accomplit Seyf pour parvenir à expliquer le texte sacré, y trouver l'illégitimité du crime et se prouver l'aveuglement des profanateurs, est annulé par les réminiscences de son expérience dans le monde infâme et médiocre qui le rejette. Désespéré au point de frôler la folie, il marche conscient vers la faute, aveuglé fatalement au contact de sa réalité de pécheur.

Cet aveuglement moral pendant lequel, impuissant d'empêcher sa volonté d'accomplir la mission, Seyf interroge son père et la parole de Dieu pour trouver la voie de la vérité, est accentué par un autre aveuglement métaphorique.

Crever les yeux dans la pièce de Sophocle est une manière de fuir son destin, similaire au fait de s'extasier dans la drogue ou l'alcool ; Œdipe crève les yeux stupéfait de l'avènement de ce qu'il savait devoir arriver. L'attitude de Seyf s'inscrit dans cette tendance à fuir le réel angoissant en consommant alcool et drogue. Il vogue dans un monde parallèle, rassurant et merveilleux, flotte entre les souvenirs d'enfance et de voyages splendides.

S'oppose à cette cécité morale, une réaction de Seyf similaire à celle d'Œdipe une fois qu'il affronte la réalité devant le corps de sa vraie mère. Seulement la cécité physique fonctionne autrement dans le récit du terroriste.

Son suicide précipitant l'avion sur l'une des Tours est une quête d'ascension et de gloire « c'était son rêve : l'immortalité, la puissance et la gloire » dit le narrateur, il s'agit de sa vengeance du monde dont il a été expulsé. Bachi reprend à un autre niveau cette vengeance à travers le schéma psychanalytique du complexe que décèle Freud dans l'*Œdipe*. En effet, Seyf s'apprête à tuer le père une seconde fois, tuer le spectre de son père, qui représente métaphoriquement dans ses débats intérieurs la voix de la vérité, ou mieux encore son humanité : « Il marchait à ses côtés pendant que son père le tourmentait et que lui, son fils, s'apprêtait à le tuer une seconde fois. »⁶².

Ce vœu, qui n'est que réactivation des vœux infantiles selon Freud à l'occasion de la mort du père, est pertinemment expliqué par Conrad Stein quand il observe, dans un article analysant l'ouvrage du psychanalyste, que :

⁶² Tuez-les tous, p.64

« Si les rêves survenus à la suite de la mort du père visent à nier la réalité de sa mort, c'est pour nier à travers elle la réalité de la propre mort du rêveur et, en définitive, toute la réalité. La retrouvaille du Paradis Perdu exige en effet l'abolition de toute réalité extérieure et l'éventualité de la mort du père est en quelque sorte le prototype de la réalité qui fait obstacle à l'immortalité. »⁶³

Le terroriste se dit déjà mort, avant même d'accéder aux ténèbres, sa damnation est niée dans l'invocation du spectre du père mort à Cyrtha. Afin de retrouver l'immortalité il serait confronté à commettre le parricide. Dans une autre inversion, le père dans sa toute-puissance, qui réprime la nature du fils, refoule ses instincts et inhibe ses désirs serait les Autres, autrement le monde, tout ce qui lui faisait obstacle à l'accès au paradis perdu avant d'emprunter le chemin des intégristes, d'où son désir de destruction.

Parallèlement au père géniteur puissant, Dieu est Le Créateur, Le Puissant et l'Immortel. Seyf prétend, après moult tentatives à se convaincre de la raison de son acte, qu'aboutir à l'accomplissement de son œuvre est une preuve de l'existence de Dieu, puisqu'en ne supportant le poids de sa culpabilité, il la rejette sur le sort fatal dessiné par le Créateur :

« (...) il avait préféré y voir un Signe de Sa volonté, une preuve de Son existence, s'abaissant cette fois plus par lâcheté que par croyance, s'apprêtant ainsi à rejeter sa faute sur l'Eternel »⁶⁴

C'est l'aveuglement moral premier dans le chemin de la quête d'un sens qui le conduit à la décision du suicide, ce dernier se manifeste en aveuglement physique. Commettre la faute équivaut à l'entrée dans la nuit, et avancer dans les ténèbres c'est devenir aveugle. Bachi puise l'image du texte sacré qu'il transpose indirectement dans le discours du narrateur :

« Lorsque le feu éclairait ce qui était alentour, Dieu leur retirait la lumière. Il les laissait dans les ténèbres. Eux ne voyaient rien. Sourds, muets, aveugles. Ils ne reviendraient jamais vers Dieu et c'était bien ce qu'il s'apprêtait à faire, entrant dans

⁶³ Conrad Stein, *Le père mortel et le père immortel : Fragments d'un commentaire de « l'interprétation des rêves » de Sigmund Freud*, in *L'inconscient* n°5 ; Janvier 1968, p.59-100.

⁶⁴ *Tuez-les Tous*, p.105.

son dessein, allumer un grand feu, en plein jour, et tous verraient la lumière pendant que lui seul entrerait dans la nuit, aveugle sourd muet, incapable de revenir vers Dieu, incapable et mort (...) »⁶⁵

Cependant, la lumière éclaire l'âme et l'arrache à l'aveuglement. C'est une révélation du sens et de la vérité. Bachi accentue l'aspect de la cécité en attribuant à la lumière la fonction d'aveugler celui qui la voit. En effet, le soleil rouge se levant dans le bleu violet aperçu du hublot de l'avion introduit la perte de vue :

« (...) et il avait mal aux yeux, s'apprêtant à devenir aveugle, se rassurant ainsi, puisque les aveugles échappent au Jugement de Dieu »⁶⁶

A ce stade, la cécité est désormais choisie car, conscient de la faute, Seyf refuse la vue. Il se dit damné, voué à ce destin de terroriste puisque les Signes sont clairs, rien ne l'arrêta. La cécité qu'il s'inflige n'est pas pour autant l'acte réactionnel à sa haine du monde qu'à son échec de retrouver la voie de Dieu ou de la vérité :

« Et l'Eternel dit : « Contemple ma face ! »

Le cœur horrible, il précipita l'avion sur les miroirs et entra dans la nuit noire et aveugle. »⁶⁷

2.2. Hésitation et errance spectrale

Khaled, le contact de Seyf el Islam de l'Organisation, responsable de cette mission terroriste, porte la parole profane qui tend à convaincre le personnage du bien-fondé de son acte devant Dieu. L'hésitation qu'affiche Seyf en avançant vers la concrétisation du projet de vengeance est une lutte intérieure due à son incapacité d'accepter la réalité du monde qui l'entoure. De cette lutte surgit la question du mal qu'analyse Freud dans son interprétation du mythe d'Œdipe et du personnage d'Hamlet.

⁶⁵ Ibid., p.99-100

⁶⁶ Ibid., p.115

⁶⁷ Ibid., p.132

Freud considère que le spectre est une sortes de fétiche inventé par Hamlet pour accepter l'inacceptable, rendre tolérable une réalité intolérable, à savoir l'existence du mal dans le monde. Le spectre chez Bachi dégage clairement cet aspect dans un premier temps. Ce sont les réminiscences des discours de son père qui le mettent en évidence.

En mettant en comparaison le comportement d'Œdipe et celui d'Hamlet face au tragique, il en ressort qu'Hamlet fuit la réalité tragique (la perte de son père et le mariage précipité de sa mère) en se perdant en conciliabules avec le Spectre, son double. Le spectre se présente comme une réalité, ou une illusion vraisemblable qui vient le rappeler à la réalité. Cet aspect s'avère important pour notre appréhension du personnage de Bachi.

Seyf, pour échapper à la fatalité de son destin, sombre dans le souvenir de son enfance à Cyrtha et se remémore les dialogues avec son père, le seul moyen de retrouver la vérité loin de ce que ces profanateurs prétendent.

« Ils s'aveuglent, mon fils, on ne revient jamais à la pureté originelle, elle n'a jamais existé. Et sur son corps même, le corps saint du Prophète, ils se disputaient déjà pour savoir qui prendrait sa succession. Il n'eut jamais de pureté.

Mais il ne reste rien, père, rien.

Nos ancêtres ont bâti les Pyramides. Fondé Carthage.

Mais Carthage brûle.

Pas plus que les Pyramides, tu m'entends.

Je t'écoute, je n'écoute que toi. »⁶⁸

Ce discours démontre l'origine de l'hésitation du personnage dont le récit du long voyage raconte comment et pourquoi a-t-il été emmené à tomber *in extremis* dans les mains de ces imposteurs. Malgré son incompréhension de la doctrine de Khaled et ses compagnons et la prise de conscience de sa situation de damné, Seyf ne cherche pas l'issue, mais l'explication de ses doutes en la raison de ce crime. Il ressort de cela que l'hésitation de celui-ci, pareille à celle d'Hamlet de Shakespeare, est une question de principes moraux :

⁶⁸ Ibid., p.62.

« « Nous accorderons une récompense sans limites à celui qui combat dans le chemin de Dieu, qu'il soit tué ou qu'il soit victorieux. » et il allait être tué mais sans pardon sans victoire parce que même le Dieu des exilés, des pauvres et des orphelins, rejetterait sa victoire, il le savait »⁶⁹

« Il s'était égaré dans la voie de Dieu car « celui qui tue volontairement un croyant, aura la Géhenne pour rétribution ; il y demeurera éternel », il savait pertinemment qu'il allait tuer des croyants dans les tours »⁷⁰

La dimension religieuse prend dès lors les dessus, car, au final, il s'agit, entre les convictions de Khaled et celles de Syef, de l'incompatibilité d'interprétation exégétique du texte coranique. Mais la confusion du personnage est étroitement liée à l'incapacité du personnage de distinguer le vrai du faux, le bien du mal, malgré l'effort de retrouver le chemin de la vérité dans le Coran :

« « Ô vous qui croyez ! ne prenez pas pour amis les Juifs et les Chrétiens, ils sont amis les uns des autres ; celui qui, parmi vous, les prends pour amis est des leurs »
et pourtant, en contradiction, son esprit ne parvenant plus à séparer un fil blanc d'un fil noir
*« Ceux qui croient
Les juifs, les Sabéens et les Chrétiens
Quiconque croit en Dieu
Et au dernier Jour
Et fait le bien
N'éprouveront plus aucune crainte
Et ils ne seront pas affligés »*
Comment s'y retrouver, se demandait-il (...) »⁷¹

Les versets coraniques réfutant la cause du crime s'imprègnent de la fonction de révélation de la vérité. Or l'hésitation persiste à l'effet des contradictions dans le texte qui tourmentent Seyf. Dans l'intériorité du personnage se confondent les souvenirs des paroles du père, qui n'est, aujourd'hui, qu'un spectre condamné à errer « condamné pour un temps à arpenter la nuit et le jour », et ceux de ses lectures et interprétations du *grand Livre de la Vérité*. Au moment où le discours religieux apporte la valeur

⁶⁹ ibid. p.54.

⁷⁰ ibid., p.56.

⁷¹ Ibid., p.81.

explicative aux doutes de Seyf, le discours du père semble être une voix des ancêtres, en effet il dit :

«-Nos ancêtres ont bâti les Pyramides, Carthage.

-Mais Carthage brûle, père.

Carthage n'a jamais mais brûlé. Comme les Pyramides, jamais, tu m'entends ?

Je n'entends que toi.

Ce sont les hauts lieux de notre mémoire, mon fils (...).

La mémoire appartient aux vainqueurs, la mémoire appartient aux Romains, père.

Nos ancêtres ont construit l'Alhambra. »⁷²

Les avatars du spectre se multiplient dans le texte, les interprétations varient aussi. Seyf se représente le spectre simultanément comme la raison perdue des morts et le danger omniprésent des vivants. Hormis le défunt père, les quatre hommes qui barrent son chemin, tandis qu'il traverse les rues de Portland accompagné d'une femme, rencontrée dans une boîte de nuit, sont désignés par *les spectres*. Ils sont comme lui, n'éprouvant aucune peur, prêts à les tuer de leurs armes :

« Les spectres les menaçaient. Ils n'allaient tout de même pas lui voler son rôle ! il avait passé des mois à se mettre dans la peau du personnage »⁷³

Son rire d'homme suprême les rappela à la crainte et la faiblesse d'hommes impuissants. Ce rire incarne son indifférence par rapport à la mort, il est d'ores et déjà un condamné : mourir aujourd'hui ou demain, tout est pareil pour lui. Ces hommes sont des spectres car il s'attendait à ce qu'ils soient la raison de l'empêchement de son crime absurde. Là sont les signes de Dieu. Dans cette apparition surgie de l'ombre, il contemple Sa colère :

« Les spectres se rapprochèrent un peu plus d'eux et il put voir les masques grimaçants de ces pauvres esclaves à qui il voulait échapper en affirmant sa puissance. C'était cela la face de Dieu, pleine de colère et d'inclémence, quand l'une de Ses créatures se moquait de Sa création et cherchait à la surpasser ou à la détruire »⁷⁴.

⁷² Ibid., p.21.

⁷³ Ibid., p.38.

⁷⁴ Ibid., p.45.

Seyf, conscient du mal qu'il s'apprêtait à commettre, cherche désespérément la présence de Dieu dans les signes évidents : « Il n'avait pas peur, il savait que son acte, demain, s'il se réalisait, nierait l'existence de Dieu : il était donc normal que Dieu cherchât à se défendre. »⁷⁵. Il est bien là le sens du spectre : figuration de cette conscience omniprésente du mal et de la volonté qui en résulte pour échapper à la fatalité du destin. Les spectres protagonistes dans le récit ont ceci de similaire, leur effet d'inhibition sur l'accomplissement de la vengeance dont Seyf est chargé.

En dépit de ces figurations, le personnage de Seyf est lui-même une des représentations du spectre dans le texte. Il connaissait sa fin, un homme mort, ne vivait plus, ne ressentait rien : « Il ne l'aimait pas, non. Il n'aimerait plus jamais. Cela aussi était mort. San Juan n'existait pas. Et un spectre ne pouvait aimer »⁷⁶. Ne rien ressentir c'est aussi n'éprouver aucune peur, ce qui fait sa véritable puissance et terrorise les quatre hommes qui le menacent, ceux-là perdent l'aspect de spectre une fois leur menace dissipée : « Une voiture de flics près d'eux ; et les spectres s'évanouirent. »⁷⁷.

Le lien entre les trois représentations s'élucide donc dans leur relation avec la mort. Le père, est déjà parmi les morts, les quatre rencontrés dans la rue s'apprêtent à provoquer sa mort, San Juan est le non-vivant, perdu, condamné à mourir bientôt : « cela était arrêté, écrit en signe clairs, évidents, et cela ne lui paraissait pas aussi clair »⁷⁸.

Deux tendances sont alors observables, d'un côté le spectre substitue l'âme errante de celui qui « est demeuré incompris et fait retour comme une âme en peine, il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance »⁷⁹ ; d'un autre, il personnifie l'esprit maléfique, l'ange de la mort. Le trait morbide se conjugue au vide, au deuil, à l'absence qui s'offrent au regard, comme devenus lisibles⁸⁰. Cette absence serait celle du proche comme celle de soi, autrement-dit la perte de soi, visible

⁷⁵ Ibid., p.46.

⁷⁶ Ibid. p.28.

⁷⁷ Ibid., p.47.

⁷⁸ Ibid., p.55.

⁷⁹ Sigmund Freud, *Le petit Hans, Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p.180

⁸⁰ Cf. Elisabeth Angel-Perez, Introduction, In Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, Etats-Unis)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

notamment à travers le personnage de Seyf : « son domaine était la mort et la destruction, il l'avait appris pendant sa longue errance, exilé des hommes et de Dieu »⁸¹, d'où l'errance spectrale dans les entrailles ténébreuses de l'Enfer.

La symbolique de l'enfer mise en parallèle avec l'espace paradisiaque, merveilleux, expliquera dans le texte, en partie, les grandes contradictions qu'affichent Seyf. De l'angoisse au bonheur inouï, le récit de son voyage, qui l'a emmené à sa destination finale aux Etats-Unis, le remue entre enchantement agréable et angoisse labyrinthique, le précipitant des lumières de l'Histoire glorieuse de la civilisation musulmane vers les ténèbres des temps modernes :

« Il marchait dans le palais et ses pas le conduisirent à travers les cours et les jardins ; c'était cela la beauté, en signe clairs, évident ; il aurait aimé la détruire parce que les hommes n'en étaient pas dignes, incapables de se contenter d'elle, l'asseyant sur leurs genoux et lui crachant dessus »⁸²

« Il se souvint alors qu'il visita la cour des Myrtes, la cour des Lions en se demandant s'il n'était pas temps de détruire les arcs et les colonnes de marbre, détruire les vasques murmurantes qui ressemblaient au paradis à l'ombre des sabres ; et il marchait à ses côtés, entrés tous deux dans la nuit noire pendant que des éblouissements le submergeaient et qu'il contemplait la cour et son bassin rectangulaire où se reflétaient les murs blancs et la tour ocre de Comares et lui marchait sur l'eau comme le Christ au même âge, il traversa le miroir. Rien à voir avec sa reptation présente dans les ténèbres de cette ville où il vivait ses derniers moments »⁸³

Gaston Bachelard, dans son analyse de l'image du labyrinthe, écrit : « Se perdre, avec toutes les émotions que cela implique, est donc une situation manifestement archaïque »⁸⁴ ; cette situation, qui relève de l'angoisse labyrinthique, est présente dans les rêves nocturnes, où l'on reprend inconsciemment la vie de ses ancêtres voyageurs, cheminements entrelacés fondant le dédale⁸⁵. Toute l'œuvre de Bachi témoigne de son attachement à cette image archétypale, qui se construit, avant tout, dans l'espace de la

⁸¹ *Tuez-les Tous*, p.54

⁸² *ibid.*

⁸³ *Ibid.* p.53.

⁸⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, p.238

⁸⁵ *ibid.*

rêverie et du songe. Les réminiscences du souvenir personnel mêlé au souvenir ancestrale fondent le cheminement inconscient dans lequel se perd le personnage.

Se perdre dans la mémoire de la beauté des merveilles architecturales de l'Alhambra, les restes de l'âge glorieux de la civilisation musulmane, et les souvenirs épars de son passé torturant, ou errer dans les rues étroites et obscures de Portland qui mènent vers la même fin tragique, traduisent les deux angoisses dont parle Bachelard, celle de se retrouver à la croisée des chemins ou celle de suivre un chemin unique⁸⁶. C'est que l'hésitation est étrangement vécue au milieu du chemin unique, et Seyf avance hésitant dans cet itinéraire étroit fixant sa fin, conjointement, son rêve labyrinthique semble accumuler « l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs »⁸⁷ pour reprendre les mots de Bachelard. Il ne peut revenir sur ses pas tout en étant conscient de l'approche de sa mort, pourtant lui seul est capable de mettre terme à son ouvrage meurtrier.

2.3. Le combat Eros / Thanatos

Le contraste qui existe entre la grande appréciation de la beauté et l'effroyable penchant pour la destruction, traduit le changement, la métamorphose intérieure, qui s'exprime par le paradoxe incompréhensible que représente la personne de Seyf, un chercheur dans la physique nucléaire allié à une organisation de terroristes avec qui il ne partage clairement pas les idéaux mais s'entraîne pour châtier les Juifs et les Américains. Il est devenu Seyf el Islam ou Dan Juan oubliant son nom, celui que lui a donné son père à Cyrtha, il est désormais *Personne*, absence totale de soi, ne se reconnaissant plus, égaré entre le bien et mal :

« (...) il était encore jeune, insouciant, et ne croyait pas que la vie présente valait moins que la vie future ; il avait changé, il s'était égaré dans la voie de Dieu (...) et il savait pertinemment qu'il allait tuer des croyants dans les deux tours, pas seulement des adorateurs du veau d'or noir ou vert (...) et lui s'apprêtait à les

⁸⁶ibid.

⁸⁷ibid., p239.

flamber dans les flammes de l'enfer, se substituant à Dieu, en pleine puissance, plus puissant que Dieu auquel il croyait et il ne croyait pas. »⁸⁸.

Le paradoxe mis en exergue nettement dans l'ensemble du texte rappelle un peu les termes de Médée dans *Les Métamorphoses* sur ses pulsions :

« Mon désir me suggère une chose, ma raison une autre ; le meilleur parti je le vois et je l'approuve mais je choisis le pire »⁸⁹.

Ce mouvement antagoniste dégage l'incessant combat entre Eros et Thanatos, ce que résumait Freud dans l'expression le *Malaise dans la civilisation*. Il est question de comprendre la haine et la nature de pulsion destructive qui jonchent le personnage complexe du terroriste. Freud note que la civilisation est fondée sur l'inhibition exercée sur l'agressivité pulsionnelle qui caractérise l'être humain. Mise hors l'action d'inhibition des force morale, l'agressivité « démasque sous l'homme la bête sauvage qui perd alors tout égard pour sa propre espèce »⁹⁰.

L'agressivité du personnage terroriste marque un décentrement, un détachement d'une identité dissipée. Toutefois elle commence à se manifester quand il assista au crime impardonnable, l'avortement de son enfant, espoir assassiné par la femme qu'il a tant aimée.

Ce deuil est double, à la fois la perte de son amour et l'avortement de son enfant, son espoir. Il provoque le désintérêt absolu pour les choses de la vie. L'homme veut être heureux et le rester, affirme Freud qui considère que c'est le plaisir qui détermine le but de la vie et gouverne les opérations de l'appareil psychique. Or le projet du bonheur demeure irréalisable : « l'ordre de l'univers s'y oppose ; on peut être tenté de dire qu'il n'est pas dans le plan de la Création que l'homme soit heureux. »⁹¹. Le choc vécu par Seyf, qui bouleversera son existence et le dirigera vers les extrémistes islamistes, est justement son bonheur balayé, évaporé. Il cède à la souffrance qui, malgré son

⁸⁸ *Tuez-les Tous*, p.56.

⁸⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VII, Autour de Médée, établi par Georges Lafaye, trad. Olivier Sers, Paris, Librairie Générale Française, pp.1-158.

⁹⁰ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), (trad.) Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1971, P.65.

⁹¹ Ibid. p.24.

agressivité destructive, le montre d'une immense faiblesse, pleurant et se lamentant sur son sort :

« Mon Dieu. Pourquoi m'as-tu abandonné ? Pourquoi ? Et que sont mes larmes pour toi, Seigneur, qui en ta grandeur mansuétude inclémence et pardon, ne nous vois plus, nous te supplions, mais tu nous as oublié »⁹²

La pulsion de la vengeance émergente produit l'effet d'éclatement de la violence meurtrière. Conflit identitaire et marginalisation engendrent un combat intérieur entre l'Eros et le Thanatos. Installé à Paris, Seyf s'apprêtait à devenir l'un des leurs en se civilisant, épousant l'une des leurs, mais il s'est vu rejeté ; errant, exilé, il se sent *expulsé du ventre même de l'humanité*. Le Thanatos commence dès lors à dominer dans la représentation du personnage livré à son désir de vengeance.

Pulsion de la vie-amour, Eros représente les forces psychologiques, constructives et créatrices qui tendent à assurer l'émergence et la survie d'une culture. Par contre, Thanatos, pulsion de la mort, relève des forces destructives dans l'être humain, ce qui renvoie à l'animalité et à l'agressivité. Ce dernier mytheme fonde l'image du terroriste meurtrier et barbare qui semble devenir un objet de fascination répugnante pour la littérature aujourd'hui, depuis les événements du 11 septembre, et spécialement la littérature algérienne après la décennie noire.

Cette tendance, qui substitue le héros civilisateur, survivant seulement sous l'espèce du justicier (Superman, Zorro), par l'image du héros destructeur exprimé sous la forme du tueur en série⁹³, certifie le pessimisme qui traverse l'ouvrage de Freud, où il confronte, comme dans un théâtre de cruauté, la pulsion de vie et la pulsion de mort.

Le *Malaise* dans nos sociétés aujourd'hui est excessivement patent. Guerres, conflits, crises, terrorisme, le monde est régi par une instabilité généralisée qui trouve ses sources dans la course pour les richesses du Pétrole et l'esprit du capitalisme financier. Au nom de la liberté et de démocratie, des pays en ruine pataugent dans la

⁹² Tuez-les Tous, p.31.

⁹³ Roubaï-Chorfi, *Le personnage du terroriste dans le roman algérien : un Mythe moderne?*, In Synergie Algérie n°3, 2008, pp.105-111[en ligne], <https://gerflint.fr/Base/Algerie3/roubai.pdf> . [consulté le 20/06/2015].

misère et le sang. Les médias, dans cette montée de l'instabilité, jouent un rôle prépondérant dans la manipulation de l'information et des esprits que Bachi ne manque pas de souligner :

« Demain ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde (...). Il savait aussi que jamais les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention. Quelques minutes en fin du journal pour dire qu'un attentat avait secoué sa ville, Cyrtha, que la bande de Gaza avait été envahi par les chars juifs »⁹⁴.

L'animosité qui en résulte nourrit la haine et favorise les affrontements de caractère ethnique et religieux. Le personnage terroriste de Bachi rejette toute foi et défie Dieu par son acte ; l'on assiste, à travers les procédés textuels mis en place, notamment l'intertexte religieux, à la déconstruction des valeurs qui soudaient autrefois la société. Les liens tissés par le mythe traditionnel sont alors dénoués avec l'émergence de la figure moderne du terroriste fondé sur le mytheme du Thanatos.

En ce sens, l'actualisation du mythe littéraire d'Hamlet procède de la mise en exergue de l'éclatement des forces antagonistes d'un côté, et de l'affrontement les valeurs contradictoires qui séparent Occident et Orient. Autrement dit, peindre le portrait du terroriste sous les traits d'Hamlet est une perversion d'une figure de la littérature occidentale qui tend à mettre l'accent sur son universalité, c'est-à-dire cette image, non exclusive, propre à une ethnie, une religion, une culture donnée.

2.4. L'image d'Ophélie

Sur Ophélie, en tentant d'interpréter le désir, son mode de réalisation et d'expression ainsi que sa concrétisation ou non par rapport à l'objet féminin, Lacan dit que c'est l'une des créations les plus fascinantes qui ait été proposé à l'imaginaire humain, elle représente le drame de l'objet féminin

« Le drame du désir du monde qui apparaît à l'orée d'une civilisation sous la forme d'Hélène. C'est remarquable de la voir dans un point qui est peut-être aussi un point sommet, incarné dans le drame et le malheur d'Ophélie. Vous savez qu'il a été repris

⁹⁴ Tuez-les Tous, p.16.

sous maintes formes par la création esthétique, artistique, soit par les poètes, soit par les peintres, tout au moins à l'époque préraphaélite, jusqu'à nous donner des tableaux figolés où les termes mêmes de la description que donne Shakespeare de cette Ophélie flottante dans sa robe au fil de l'eau où elle s'est laissée dans sa folie glisser... car le suicide d'Ophélie est ambigu. »⁹⁵

Le désir est l'expression de l'inconscient, ce qui est caché à l'intérieur, et Ophélie est justement ce qui permet d'interroger le secret du désir d'Hamlet, ce qui le pousse à agir, mais qu'il omet d'exprimer.

Pour arriver à l'étape de l'interrogation du désir du personnage de Bachi, à travers la figure d'Ophélie qui est incorporée au récit en deux temps, il est essentiel, de prime abord, d'examiner le fonctionnement de cette image dans l'intrigue. Cette figure du personnage, pourtant secondaire dans la pièce de Shakespeare, est devenue mythique grâce à ses multiples représentations dans les arts et la littérature à partir du XIX^e siècle. Elle est l'un des rares mythes qui se fondent moins sur les actions du personnage vivant que sur sa destinée post-mortem car ce qui construit l'histoire d'Ophélie en mythe est l'énigme de sa mort dans la rivière dont le récit est rapporté par la reine en s'adressant à Laërte dans l'acte VI, scène 7 de la pièce de théâtre d'Hamlet⁹⁶.

Comme précisé plus haut, l'image d'Ophélie retentit tel un écho dans les romans de Bachi, et en particulier dans ce texte. Le personnage féminin, non nommé dans *Tuez-les tous*, se dédouble en le reflet ou la réincarnation de cette figure littéraire.

Dans le souvenir de Seyf, son amour pour sa femme, rencontrée à Paris, lui évoque l'amour d'Hamlet pour Ophélie qui, dans le récit de Shakespeare, ne redevient l'objet de désir pour Hamlet qu'après sa mort. Accident, tel que le raconte la reine, ou suicide tel que l'on peut lire dans l'interprétation du passage harmonieux dans l'univers liquide, renforcé par tout le langage symbolique que suggèrent les éléments qui

⁹⁵ Lacan, *Le désir et son interprétation*, Séminaire VI, 1959.

⁹⁶ Roger Sauter, *La subversion des mythes littéraires ; l'exemple du mythe d'Ophélie dans la poésie expressionniste*, In *Subversion et création dans les pays de langue allemande*, Actes du 24^e congrès de l'AGES, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, Travaux LXXVIII, 1992, pp. 67- 77.

jonchent le paysage de cette mort⁹⁷, l'analogie essentielle qu'établit Bachi entre cette femme et Ophélie est le drame de l'amour déchu.

En effet, c'est la mort qui sépara Seyf de la femme aimée. La mort de son enfant qu'elle a assassiné dans son ventre équivaut à la disparition de son espoir. S'ensuit une longue errance de Seyf dans les rues de la ville lumières éteintes, Paris, emmenant sa femme à porter plainte pour abandon et fraude, et lui à se diriger vers la Mosquée où il se mêla à de nombreux comme lui, sans terre et sans loi.

Voici ce que l'on déduit *in extremis* de la surimpression du mythe : la mort du père est déplacée du côté de la géniture qui symbolise ici l'espoir de la vie et du bonheur, ensuite la femme est, à la fois, une Ophélie et une Gertrude, puisqu'elle est l'élément déclencheur de sa haine généralisée :

« Il l'aimait comme Hamlet Ophélie plein de Folie et de fureur, il l'aimait et l'ayant perdue avec son âme, il avait choisi le pire des maux, l'intégrisme intégral sans croyance sans espoir sans futur le néant le néant le néant »⁹⁸

Le désir de Seyf s'obscurcit progressivement après la rencontre de la seconde figure féminine, qui n'est qu'incarnation du féminin, sujet d'aversion sexuelle. C'est ce protagoniste qui permet d'interroger le secret du réel désir.

Ainsi, la jeune fille, repérée pour ce qu'elle dégage de ressemblance fascinante avec sa femme, est-elle d'une manière ou d'une autre une présence qui inhibe le désir d'accomplir la vengeance. Pourtant, au commencement de leur divagations à Portland, elle est plutôt l'objet par lequel il se voit réaliser sa vengeance :

« Elle versait des larmes. Il détesta ça. Il avait envie de la tuer. Et s'il l'étripait ? Il assouvirait sa vengeance et sa volonté de puissance. Il tuerait l'Amérique à travers elle. Il la découperait en morceaux. Il la violerait (...) »⁹⁹

⁹⁷ Ibid., p.68.

⁹⁸ *Tuez-les Tous*, p.36.

⁹⁹ Ibid., p.30.

Divisé entre répugnance et tentation, la variabilité du désir de Seyf accentue le combat Eros/ Thanatos. L'Autre n'est pas seulement l'auxiliaire ou l'objet sexuel ; l'homme, dit Freud, est en fait :

« Tenté de satisfaire son besoin d'agression aux dépens de son prochain, d'exploiter son travail, sans dédommagement, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances, de le martyriser et de le tuer »¹⁰⁰.

Comme noté précédemment, la puissance et l'agressivité de Seyf émergent et s'accroît en la disparition de ce qui est propre à l'humain : la peur de la mort. En revanche, éprouver, quelque peu, frayeur et crainte parviendrait à le rappeler à la vie, à sa nature humaine faible. Il s'avère que c'est par le biais de la femme, dont le caractère de faiblesse est signifié à travers la métaphore « Oiseau effrayé », « oiseau frêle et fragile », qu'il frôle la sensation de frisson.

En dépit de la férocité frénétique qui l'anime, la peur de céder aux pulsions sexuelles dévoile une innocence étrange qui fait transcender l'être jusqu'au temps des origines, le renvoyant à la naissance et, concomitamment, au mythe de la création. En effet, la nudité des corps des deux personnages étale d'abord l'image de l'homme primitif nu, particulièrement celle du récit biblique d'Adam et sa femme au Jardin du Paradis. Certes, la nudité invite la faute et le péché et exclut l'innocence, mais Seyf se réserve de toucher cette femme dont le contact lui provoquait une peur effrayante. Cela reflète le fantasme d'une sexualité infantile qui fait de la femme désirée la femme porteuse de l'interdiction.

La peur castratrice et la sanction qui prohibe le désir résultent de la pulsion de la terreur puisque l'assouvissement du désir sexuel le détournera de l'exécution du commandement :

« Et il se perdit, eut peur, s'écarta d'elle quand commença à poindre une amnésie redoutable parce qu'elle menaçait de rompre l'équilibre de la nuit qu'il avait patiemment instauré en lui »

¹⁰⁰ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p.64.

« (...) et il avait peur qu'elle l'emporte dans son tourbillon quand il avait tiré la chasse, alors il avait préféré s'abstenir et rester nu mais couvert, innocent en somme (...) »¹⁰¹

Tourbillon, vertige, déséquilibre, construisent un vocabulaire de la perte de conscience ou de concentration qui exprime l'appréhension de Seyf du sentiment amoureux vertigineux, humain, susceptible de perturber son pas vers son but. Simultanément, de ses pensées éparses, surgit l'image de la mère castratrice, une mère « putain », « soumise », qui élevait son fils « dans la haine de son propre sexe »¹⁰². Figure traumatisante de castration irrémédiable, elle enfanta les enfants de la haine qui « s'étaient retrouvés loin de leurs mères, éloignés, apatrides et qu'ils avaient recouvré une virilité »¹⁰³. Nous y apercevons clairement la métaphore de la terre natale, telle Cyrtha pour Seyf.

L'image du féminin dédoublé¹⁰⁴ se structure par la confrontation et la confusion de ces deux figures dichotomiques de la femme, à savoir fatale castratrice et dévouée maternelle. Et puisque la femme n'est point nommée dans le texte, elle devient un objet unique dont le dédoublement constitue deux faces de la même pièce. D'ailleurs la narration multiplie antithèses et contradictions remettant en cause la santé mentale du personnage ; tantôt il pense à sa mère « Morte en couche. C'était donc un tueur de femme », tantôt il paraît éprouver un profond ressentiment envers sa mère « il aurait aimé qu'elle se taise éternellement, elle qui ne prenait pas au sérieux ses crises d'asthme quand sous ses yeux il étouffait »¹⁰⁵.

Hystérique, émotionnel, tel que qualifie Freud Hamlet, il rend évident la modulation du dédoublement féminin. Ainsi, les résonnances oxymoroniques des deux régimes de l'image archétypale, Diurne et Nocturne, se fusionnent mettant l'accent sur la symbolique de l'intimité. Dans cette intimité, générée nettement par l'imaginaire de l'engloutissement et le retour à l'état fœtal dans l'antre de la mère, se structure la dimension significative de l'espace où se cristallise l'euphémisation de la mort.

¹⁰¹ *Tuez-les Tous*, p.64, p.85.

¹⁰² *Ibid.* p.84

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

¹⁰⁵ *Tuez-les tous*, p.82.

Hormis la femme, l'espace montre un agencement condensé des rêveries du repos éternel reliées à l'appréhension du moment de la mort et de son domaine. Seyf, si ce n'est pas un homme déjà mort, il s'exterminera dans la seconde où il foncera dans l'une des Tours du WTC. La nuit qui devance son acte est le lieu de familiarisation avec la mort. On assiste à ce stade à un inversement de l'image d'Ophélie, dont le suicide et la noyade dans l'eau correspondent au décor scénique de la baignoire dans laquelle flotte le personnage inconscient, malade, englouti dans ses rêves et souvenirs d'enfance.

« l'eau était chaude comme les rivières de l'enfer ; il y pénètre avec joie, ses yeux brillaient.(...) il allait bientôt mourir dans son bain, suspendu entre les eaux chaudes, comme dans le ventre d'une mère, il détestait la sienne, elle l'avait, puis oublia et retomba dans le sommeil, (...) il commençait à avoir des visions, dont celle d'un jeune garçon, la proie des flammes , dans la vapeur de l'eau brûlante qui s'élevait, s'élevait et les entourait, lui avachi dans la baignoire et cet enfant de six ans, encore recouvert de son placenta (...) un corps disproportionné, un fœtus de six ans qui l'appelait Papa Papa, sauve-moi (...) et lui hurlait dans les brumes de l'eau en suspension, hurlait pendant que la vision noire du fœtus regagnait les limbes, le laissant au bord de la folie.»¹⁰⁶.

Les similitudes sont patentes avec le décor décrit de la mort d'Ophélie, toutefois une série d'inversions accompagne l'actualisation des figures de la pièce shakespearienne. Bachi interpole un intertexte représentatif du mélange hétéroclite effectué, façonnant davantage le personnage complexe de Seyf, notamment les paroles de Polonius adressées à Laërte, dans l'acte I scène III¹⁰⁷ qui, transposées dans ce texte, illustrent les préceptes de son père¹⁰⁸. Plus loin encore, le père, émasculé par la mère autoritaire et puissante, est nommé Père-Polonius, accentuant alors la porosité de la structure du mythe.

L'ambivalence des références projette une représentation explosée, instable et insaisissable, que ça soit du personnage terroriste ou de sa perception du monde l'entourant. L'exploration du double visage de l'image du féminin abouti à la résurgence de l'archétype de la Femme fatale, castratrice et puissante, élevant le fils dans le culte de la force et de la virilité et écrasant la fille. Le désir de la destruction

¹⁰⁶ Ibid., pp. 93-98.

¹⁰⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, trad. François de Victor Hugo, p.17.

¹⁰⁸ *Tuez-les Tous*, p.28.

n'est guère déclenché, comme l'on peut croire, par un moment précis de l'existence, au contraire, il s'agit d'une construction prolongée depuis l'enfance qui se poursuit à l'âge adulte.

Or la femme était un objet d'amour, un sentiment jamais recouvré ni auprès de la mère ni la femme rencontré à Portland. Si chez Shakespeare, le statut d'Ophélie et de Gertrude est restitué en tant que femmes aimées, chez Bachi c'est la perte de la raison d'amour remplacée par la raison de la haine qui est mise en exergue. L'interdit et l'aversion que génère l'objet féminin supposent la crise d'une modernité qui se veut édifiante et valorisante de la femme après un long combat pour garantir ses droits. Le « génie féminin » comme l'appelle Julia Kristeva re-sombre dans une ère obscure sous l'emprise de la crise des religions et les conflits idéologiques.

L'éclipse de la féminité bienfaisante est liée fondamentalement à l'errance loin de la terre natale et la perte de l'identité. Grande image maternelle, la substance tellurique¹⁰⁹ demeure la plus significative en prenant les allures matriarcales dans l'œuvre de Bachi à travers le leitmotiv de la ville des origines et de la mémoire (entre autres Cyrtha). Visiblement, le déracinement, non seulement de la patrie, mais aussi du monde et de l'humanité, implique l'image de l'avortement, l'arrachement à la mère, qui font de la terre le ventre maternel dont sont issus les hommes ; être rejeté c'est donc être voué à la mort : « il était hors de sa sphère, expulsé du ventre même de l'humanité »¹¹⁰.

2.5. La Folie d'Hamlet

Le dernier point à développer dans la construction du mythe d'Hamlet est bien le critère le plus essentiel à la tragédie de Shakespeare, la folie. Folie feinte, folie consciente ou folie réelle, ce motif écarte dans la pièce la maladie et la faille de la raison et se rapproche de la rupture avec autrui, isolement volontaire pour se protéger de la souffrance provoquée du contact humain¹¹¹. Elle illustre dès lors la fuite de la réalité

¹⁰⁹ Cf., Gilbert Durand, SAI, op., cit.

¹¹⁰ Tuez-les Tous, p.52

¹¹¹ Madame de Stéel-Holtein ajoute : « La folie, telle qu'elle est peinte dans Shakespeare, est le plus beau tableau du naufrage de la nature morale quand la tempête de la vie surpasse ses forces », De la littérature

cruelle, tout comme la fuite d'Œdipe de sa ville pour empêcher la prophétie de se concrétiser. Mais elle est aussi involontaire, causée par la douleur de l'oubli des hommes et le calme de la nature :

« Tandis que l'homme a besoin d'appuyer sur ceux qui l'entourent jusqu'au sentiment même de sa prospérité, l'énergique et sombre imagination des Anglais nous présente l'infortuné séparé par ses revers, comme par une contagion funeste, de tous les regards, de tous les souvenirs, de tous les amis. La société lui retire ce qui est la vie, avant que la nature lui ait donné la mort. »¹¹²

Les illusions spectrales dans Hamlet, à l'origine de sa folie, sont remplacées dans le récit de Bachi par le Saoudien à la tête de cette Organisation dont l'influence pour la vengeance de l'Occident et les Juifs convertit les esprits et les consciences à la religion de la folie. Cette dernière est relative au comportement déraisonné qui se généralise dans le groupe, et par extension dans le monde, renvoyant du fait à l'animalité ou la recherche acharnée de justifications absurdes pour étayer la doctrine de la haine.

L'irruption du mal dans le monde rend la vie insignifiante, le monde absurde, la réalité cruelle, par conséquent, induit la folie. Seyf n'a aucun doute sur la démence à laquelle appelle l'Organisation, néanmoins il aime à converser, discuter et confronter les idées les plus antagonistes avec Khalid qui trouve toutes les justifications nécessaires à la folie du monde. Il s'efforce à lui démontrer le paradoxe de la légitimité du châtiment par l'extermination des innocents, dont il est certes convaincu. Bien que la conscience de la faute soit le premier pas vers la raison, ce personnage se laisse trainer dans cette folie meurtrière, aveuglé par le ressort de la vengeance :

« - Mais que feras-tu des victimes innocentes ? demanda-t-il à Khalid, qui ne le regardait jamais en face, le visage levé vers Dieu ou le Diable. (Et il ajouta :) car celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué, ou qui n'a pas commis de violence sur terre, est considéré comme s'il avait tué tous les hommes. Et je vais tuer des innocents, sortir de la communauté des hommes, un exterminateur.

considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, Tome IV, Chap. XIII, Des tragédies de Shakespeare, Paris, Imprimerie Crapelet, 1820, p.206.

¹¹²Ibid., p.232.

Il dit cela pour le convaincre de leur folie, pour se convaincre de la sienne »¹¹³

L'extrême paradoxe ici concerne la conscience de Seyf qui contredit sans désobéir. Il est conscient de la manipulation et la profanation de la parole sainte de Dieu mais ne renonce pas au crime. Cette folie est, contrairement à celle des autres, individuelle, elle s'explicite dans la complexité du personnage terroriste.

La narration laisse entendre de la folie de Seyf, en filigrane, toutes sortes d'interprétation, à l'image de la pièce de Shakespeare dont chaque personnage, notamment Polonius, Rosencrantz et Guildenstern, Ophélie ou encore la mère Gertrude, traduit la démence d'Hamlet différemment¹¹⁴. Il est devenu fou de son amour incommensurable, de sa déception émotionnelle après le refus, de l'ambition et la frustration qui le range, de la mort qui court partout et l'angoisse désormais. Or si le protagoniste dénie sa folie c'est pour mieux accepter son acte :

« Pendant toutes ces années, elle (la mort) avait entamé ses forces, anéanti ses convictions, brûlé ses illusions, épargnant une seule et unique chose, sa raison, étrangement, elle avait survécu au naufrage, non il n'était pas fou, la folie était une maladie de l'âme et son âme avait été détruite ; mais sa raison, elle, demeurait intacte, comme au premier jour : il n'était plus qu'une conscience agissant à l'ombre de la mort. »¹¹⁵

D'ailleurs divaguer entre démence et raison est le signe manifeste du déséquilibre éminent ; autrement-dit, la folie feinte conduit crescendo vers une vraie folie. D'un point de vu psychanalytique, la maladie mentale, le psychiatre Henry Ey la présente comme une maladie de la liberté ; Lacan le rejoint en cela en précisant que c'est d'être libre que le fou est malade :

« L'être de l'homme, non seulement ne peut être compris sans la folie, mais ne serait pas l'être de l'homme s'il ne portait en lui la folie comme la limite de sa liberté »¹¹⁶

¹¹³ *Tuez-les Tous*, pp.24-25.

¹¹⁴ Les personnages se mettent à élucider la raison de la folie d'Hamlet à commencer par le Roi qui envoya Rosencrantz et Guildenstern quêter auprès de son neveu la nature de sa démence.

¹¹⁵ *Tuez-les Tous*, p.109.

¹¹⁶ Jacques Lacan, *Propos sur la causalité psychique*, Ecrits, Tome I, Paris, Seuil, 1966, p.151.

L'exercice de sa liberté convoque le soulèvement dont parle Foucault, *le dire que non* en parole ou en acte¹¹⁷, un soulèvement hardi auquel l'homme peut consacrer sa vie, quitte à la perdre. La mort serait la liberté ultime, Foucault dit ; « je préfère mourir plutôt que mourir » expliquant par-là de nombreux suicides. La première mort étant un choix, la dernière est celle imposée, pénible, une vie de mort-vivant.

Cette perspective renvoie à la considération attentive de quelque expression, telle la première et seconde mort ou encore l'entre-deux-morts¹¹⁸. La première mort, libère en détruisant, elle entraîne les opérations destructives de l'être, le purifiant pour le ramener à l'état premier, le néant absolu, c'est à dire la seconde mort :

« la mort pour autant qu'elle est appelée comme le point où s'annihile le cycle même des transformations naturelles. Ce point, qui est celui où les métaphore fausses de l'étant se distinguent de ce qui est la position de l'être »¹¹⁹.

La seconde mort délivre l'être du mensonge en l'exposant à sa vérité. Dans ce sens, le lieu de l'entre-deux-mort s'avère être le lieu de ténèbres funèbres et de gloire.

Chez le personnage de Bachi, la désintégration de la raison doublée de la perte du nom, de l'identité, symbolise une première mort qui coïncide avec l'avortement de sa progéniture. Mort-vivant, il cherche à se libérer de cette mort en détruisant son être pour arriver au final à l'état pur du commencement. La pulsion de destruction, avant qu'elle soit un suicide, affranchit des étapes d'anéantissement intérieures telle que la prise répétée de stupéfiants et d'alcool, ce qui entraîne Seyf dans l'atmosphère de rêve et de songe s'intensifiant en délire. Il plonge alors dans un entre-deux-morts d'enfer morbide ; son esprit subit deux sortes de tourments : d'une part, il souffre de trop voir, affecté par la mort des siens écrasés dans ce monde injuste :

« Il savait que jamais les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention. Quelques minutes en fin de journal pour dire qu'un attentat a secoué sa ville, Cyrtha, que la bande de Gaza avait été envahie par les chars Juifs »¹²⁰.

¹¹⁷ Michel Foucault, *Entretien avec Farès Sassine*, Rodéo, n°2, février 2013.

¹¹⁸ Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Le séminaire, Livre VII, Paris, Seuil, 1986, pp.315-333.

¹¹⁹ Ibid.

D'une autre part, sa conscience le fustige, l'encloue dans l'enfer de l'hésitation en avançant dans la voie du crime injustifiable, impardonnable :

« Elle avait pitié de lui, le sentant en proie aux tourments de l'enfer ; il le sentait, elle le sentait, mais ils marchaient ensemble dans la nuit où aucun bruit ne régnait plus comme si le silence se fût posé en linceul sur les rues noires »¹²¹.

Le choix de s'auto-supprimer émerge de la volonté de mettre fin à ces tensions grandissantes. Nous considérons l'hypothèse avancée par Freud selon laquelle la *compulsion de répétition* est un signe de *la pulsion de la mort*¹²². En effet, Le rêve et le songe ici sont le lieu du phénomène de ressassement du souvenir, notamment le voyage en Espagne, l'avortement de sa femme ou encore le souvenir de son père, vécu comme la répétition de l'expérience pénible, expérience similaire à celle de l'enfant, exposée par Freud, qui par son geste de la bobine tend à compenser l'absence de la mère¹²³.

Chaque répétition, nous apprend Freud, de l'expérience vécue même déplaisante assure une maîtrise bien plus radicale de l'impression forte de ne pas pouvoir en se bornant à l'éprouver passivement « chaque répétition semble améliorer cette maîtrise »¹²⁴. C'est le refoulé inconscient qui se trouve libéré par cette activité, provoquant le déplaisir ; en même temps, le moi conscient manifeste la résistance qui est au service du principe du plaisir¹²⁵. Nous constatons dès lors que le mouvement de répétition de l'expérience douloureuse refoulé se situe entre libération et résistance, augmentant les tensions psychiques de l'excitation et du déplaisir.

Dans le texte de Bachi, l'écriture ressasse et la parole se répète ; le chemin traversé dans le ressassement ne conduit qu'à l'éternel retour du même¹²⁶. L'exil semble être le récit du ressassement d'une absence. Il combine les ramifications de l'absence

¹²⁰ *Tuez-les Tous*, p.16.

¹²¹ *Ibid.*, p.32

¹²² Cf. Sigmund Freud (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, In *Essais de psychanalyse*, trad. J.

Laplanche, J.-B. Pontalis, Paris, Payot, 1981.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.* p.78.

¹²⁵ *Ibid.* p.59.

¹²⁶ Ici l'expression est entendue dans ses deux sens : aristotélicien, c'est-à-dire « le retour du même », et deleuzien « le retour de la différence » (Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968). Bachi intitule le premier et le dernier chapitre de son roman respectivement *L'Éternel Retour*, *Le Retour de l'Eternel*.

qui va de l'absence du Père figurée dans la répétition de sa parole, de la mère doublée de celle de la Terre-Mère, Cyrtha, de la Femme dont la séparation est vécue sous le signe de l'exil de la seconde patrie, des Autres et de l'Humanité, pour aboutir *in extremis* à l'absence de soi dont l'absence du nom : « Personne, son nom était Personne » et l'effacement de la mémoire « Il commençait à oublier », sont les images incontestables.

A l'instar du clivage de l'absence redondante qui fait de l'exilé un mort-vivant expulsé de l'humanité, se construit en filigrane l'absence de la transcendance. Le ressassement trouve une seconde source, celle de la culpabilité, qui fonde l'hésitation du personnage, mise en exergue par la répétition incessante de la parole de Dieu : « les versets le hantaient et lui indiquaient en signes clairs que le Jour est advenu et qu'il entrerait bientôt en un sommeil sans repos »¹²⁷, et davantage l'imprononçabilité du nom de Dieu :

« Mon Dieu, s'exclama-t-elle
oui, c'est ça, comme tu le dis si bien
quoi
son nom, moi je ne sais plus, il ne savait plus le nom de Dieu, il l'avait oublié
comme il risquait d'oublier la fin de son histoire »¹²⁸.

Certes, les deux sources du ressassement, d'un côté celui qui provient des profondeurs de l'inconscient, d'un autre celui qui s'inscrit dans les hauteurs métaphysiques, sont d'apparence antagoniste, mais en réalité conciliables dans leur mode de surgissement :

« Le tout englobant qu'est la mère pour l'enfant n'est-il pas isomorphe au tout englobant que serait la transcendance pour l'homme ? autrement-dit, l'absence de Dieu serait alors vécue sur un mode isomorphe à l'absence de la mère (absence toujours réactivée au cœur de l'inconscient) »¹²⁹.

Ainsi, l'absence de soi et l'absence de la divinité sont désignées du nom impossible qui se leurre dans l'effacement de la mémoire.

¹²⁷ *Tuez-les Tous*, p.125.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 74, répété p.133.

¹²⁹ Éric Benoit, *Sas (La parole en exil)*, In Eric Benoit et al (dir.), *Écriture du ressassement*, Modernité 15, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, p.23-40.

En réalité le ressassement de la parole préserve la mémoire. En l'occurrence le souvenir répété par le personnage le relie à son identité, or cette parole, au moment où elle ressasse, se perd, se contredit, invente en déviant de son origine. Cet oubli est compensé par l'obsession d'être mémorisé par l'Humanité. Le personnage du terroriste, qualifié de misanthrope et de mégalomane, désire atteindre la puissance extrême qui est liée fondamentalement à l'obsession de la postérité, de laisser sa trace.

3. Le Sindbad de Carthago

La transposition du personnage de la conteuse Shéhérazade est doublée de l'évocation du personnage mythique d'Ulysse, provoquant une certaine hybridité de la figure qui en découle. Sindbad de Bachi est le reflet du voyageur qui apparaît sous deux masques résultant de la textualisation des éléments issus des rapports analogiques qu'entretiennent les deux illustres textes, en l'occurrence l'*Odyssée* et *Les Mille et Une Nuits*.

En effet, il n'est pas aussi ardu de lire cette coïncidence des deux figures littéraires dans la construction du personnage de Sindbad de Carthago. Dans la réalité littéraire, les sept voyages de Sindbad des contes arabes démarquent parfois le récit de l'odyssée homérique. Ainsi, partage le Marin avec Ulysse la passion du récit, l'un et l'autre se précipite de raconter ses aventures à son auditeur. C'est peut-être moins la passion du voyage que celle de narrer son récit qui assimile le personnage bachien à ces figures mythiques.

Nous verrons, dans ce qui suit, comment l'auteur puise dans le texte des *Mille et Une Nuits* pour construire la figure de voyageur dans le monde post-moderne.

3.1. La figure du double

Dans le conte de Sindbad, Il y a en réalité deux Sindbad. Le Portefaix, que Antoine Galland appelle Hindbad, pauvre malheureux qui mène une vie de labeur quotidien sans grandes aventures, et le Marin, qui s'est enrichi après ces sept merveilleux voyages et

qu'il raconte désormais à celui qui l'écoute. Bachi baptise son personnage Sindbad le Marin, en référence au voyageur, mais ne néglige point la figure du Portefaix auditeur des aventures du premier. Ce nouveau voyageur incarne les deux et se désigne des deux noms aussi.

Après sa rencontre avec le Dormant, Sindbad invite le vieillard chez sa grand-mère, lui prépare une chambre pour passer la nuit, s'assit devant lui et amorce le récit de ses fabuleux voyages et ses conquêtes féminines. Bien entendu, il se met dans la situation narrative du Marin. Pareillement, il se substitue au Portefaix dans un récit enchâssé dans le sien, narré tantôt par Ingres, le peintre dont l'enfance était bercée par les aventures de ce voyageur légendaire :

« Il me narra l'histoire de Sindbad le Marin qui reçut à dîner, chez lui, dans son immense demeure, Sindbad le portefaix, un peu comme je vous reçois, ici, chez ma grand-mère, Lalla Fatima, pour vous conter ma vie. »¹³⁰

Tantôt par Sindbad le Marin du conte « et moi Sindbad le Portefaix, je l'écoutais comme s'il fut question pour moi de sonder l'âme de mon double »¹³¹ ou encore : « pendant la nuit, vint à moi Sindbad, mon double ancien, et le conteur se mit à conter »¹³². Ces identifications un peu entremêlées, que le récit second soit un intertexte puisé tel quel des *Mille et une Nuits* ou réécrit, ouvrent une brèche pour expliquer l'image du double.

Le double, au sens figuré du mot, désigne une forte ressemblance physique, le reflet d'une personne, ou son alter ego, selon le Petit Robert¹³³. Otto Rank, à travers une étude sur le double, établie une typologie où il distingue : Moi identique (ombre, reflet) qui assure la pérennité et garantit l'immortalité, le Double de la jeunesse perdue, et le Double contraire, incarné par le diable¹³⁴.

Il est évident d'interpréter l'image du double oriental de Sindbad de Bachi comme un Moi identique généré par la peur de la mort. Le choix narratif du

¹³⁰ *Sindbad le Marin*, p.134.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid., p.242.

¹³³ *Le Petit Robert de la langue française 2011*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2012.

¹³⁴ Cf. Otto Rank, *Don Juan et son double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973.

personnage conteur met l'accent sur la volonté de conter. D'abord, dire le récit c'est vivre, c'est une tentative de rester en vie, puisque Sindbad conte ses voyages au Dormant pour échapper à la menace de sa bête Chien qui s'est revigorée depuis qu'il les a rencontrés, parce que « la vie le quittait depuis qu'il accompagnait le Dormant et Chien dont l'obscur mission l'effrayait »¹³⁵.

Ensuite, l'acte de conter garantit au récit la survie dans le temps, par conséquent, le conte oral et la littérature écrite assurent la pérennité de celui qui le raconte. Il y a dans cette machine à réitérer le conte un souci de faire revivre le récit. Si, comme le fait remarquer Todorov, dans les contes arabes « raconter égale vivre » et dans l'Odyssée, Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour continuer à raconter¹³⁶, dans le roman de Bachli raconter (voire écrire) fait (re) vivre le récit, la littérature : « Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord des larmes »¹³⁷, Sindbad raconte pour ressusciter le conte.

Le Sindbad du conte, figure qui ne perd pas de son éclat en traversant les siècles et les époques, est le double parfait pour un voyageur mortel qui semble possédé par cette angoisse de mourir, disparaître et se faire oublier « On vieillissait, les souvenir s'estompaient, on se retrouvait seul, on gagnait la tombe et l'oubli éternel. Une vie, une illusion. Comme les flots en perpétuel mouvement qui vibraient sous la lumière. »¹³⁸. Sa chance de survivre à cette angoisse est de dire le récit de ses voyages, voilà la raison qui motive son insistance de raconter même si le Dormant, dans sa bulle, submergé par ses songes, n'est pas l'auditeur intéressé.

Revenons un peu sur la double identification de ce personnage, qui est tantôt le Marin, tantôt le Portefaix. L'auteur met en exergue le conteur, mais superpose à cette image l'auditeur. Sindbad s'identifie volontiers au Portefaix puisqu'il éprouve le désir d'être écouté avec l'intérêt que ce personnage montre à l'égard du Marin. Il exprime alors cette pulsion en se mettant, dans son propre récit, dans la position de

¹³⁵ *Sindbad le Marin*, p.47.

¹³⁶ Cf. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit.

¹³⁷ *Sindbad le Marin*, p.47.

¹³⁸ *Ibid.*, p.149.

l'interlocuteur qui écoute le récit d'un Sindbad. L'un et l'autre n'est que lui célébrant le conte qui enchantait autrefois.

Le jeu des doubles ne s'arrête pas pourtant à ces mentions du conte de Shéhérazade, qui elle-même est censée se confondre à ces doubles de Sindbad. Ce dernier continue à se fragmenter en doubles au fur et à mesure de l'approfondissement du rêve, faisant surgir des références éparses, tel Ulysse et Œdipe. L'auteur écrit :

«J'étais un dieu antique. Allais-je perdre la vue ? être mené par ma fille de place en place pour conter les malheurs de l'homme avide de savoir et qui assassina son père et coucha sa mère ? je craignais parfois échouer comme la pauvre mendigote qui me ressemblait comme ma sœur. Les créatures échouées me tendaient un miroir où je voyais mon destin en écho comme celui du Portefaix du conte qui me vit naître dans une autre histoire, entre les pages d'un vieux manuscrit retrouvé sur un marché du Caire à la fin du siècle dernier et que traduisirent d'étranges aventuriers qui connaissaient l'arabe et marchandaient les trésors d'Orient. »¹³⁹

Il confond dans le songe de son Sindbad la figure de l'Œdipe après son aveuglement, guidé dans son exil par Antigone sa fille vers Colone, à celle d'un Portefaix qui, contrairement au conte où il est auditeur, apprend le destin du Marin en lisant un vieux manuscrit. Les deux images se rejoignent dans l'acte de faire le récit.

Le renvoi à Ulysse, tradition évidente dans l'œuvre de Bachi, ne tarde pas à émerger, tel un autre double de Sindbad. Si la figure du double du Marin signifie celui qui navigue entre mers et espaces pour s'enrichir de biens et d'aventures à raconter, la figure du double d'Ulysse renvoie au malheureux exilé loin de son Ithaque, puni par les dieux de ne retrouver son chemin de retour qu'après dix années d'errances : « Si seulement ma mère n'était pas morte abandonnant son Ulysse aux prétendants, vandales et massacreurs de tout bord, aux Calypso et Circée qui peuplaient les enfers du monde »¹⁴⁰

Le double est essentiel dans la construction du personnage de Sindbad puisqu'il s'agit d'un côté d'une donnée du conte de Schéhérazade qui introduit la rencontre de

¹³⁹Ibid., p.100.

¹⁴⁰ibid., p.147.

deux Sindbad à destinée opposée dans une situation énonciative du conteur et son auditeur. D'un autre côté, l'usage du même nom dans le récit exige une identification, qui va se multiplier au fur et à mesure de la narration.

La référence patente au contes arabes apparente dès le titre par l'emprunt du nom Sindbad, annonce d'emblée la couleur d'une réécriture de ce texte. Les procédés foisonnants d'intertextualité mènent à une réflexion sur la mise en texte d'un discours idéologique au moyen de l'imaginaire du conte.

3.2. Les sept voyages et les conquêtes féminines

Au lieu de chercher une organisation en sept voyages, calquée sur le conte de Shéhérazade, Bachi met l'accent essentiellement sur les aventures de femme en femme pour retrouver ce chiffre dans la traversée de son personnage. Les escales nombreuses, de l'île de Cetrato jusqu'à Beyrouth, ponctué de deux retours à Carthago, ne se repartirent pas tel que le suppose le conte source. Cependant, et parce que le titre l'indique de prime abord, l'on cherche cette coïncidence de chiffre du côté des Amours de Sindbad et non pas de ses voyages.

Il est vrai que ce personnage se voue aux aventures amoureuses avec les femmes rencontrées sur son chemin, depuis sa séparation forcée de Vitalia. Il ressemble en cela davantage à son homologue oriental, qui se marie à chaque rive, qu'au navigateur Ulysse, fidèle à sa femme Pénélope. Seulement, sa nostalgie prononcée de son amour à la pucelle Vitalia, le rapproche à l'image de l'Ulysse fidèle.

Le nombre de sept peut éventuellement renvoyer non pas aux conquêtes féminines à proprement dit, qui dépassent largement les sept, mais les espaces où Sindbad a vécu ses amours. Vitalia qu'il croyait fille cadette de Carlo Moro, qui lui offrit un travail dans les champs de tomates Cetrato ; Giovanna : la jeune fille de la villa Médicis ; Beatrice : rencontrée dans un bar à Florence ; Liza : réceptionniste à l'hôtel où il s'est logé pendant son séjour à Messine ; Vitalia rencontrée une seconde et dernière fois à Palerme avant qu'elle meurt ; les nombreuses femmes connues à Paris, la ville des

amoureux, à commencer par Caline ; et finalement Thamara, rencontrée à Paris, qui l'accompagna dans son voyage en Orient et mourût entre ses bras à Beyrouth.

L'importance de la figure du féminin dans le récit de Sindbad est relative au fait qu'elle devient, progressivement selon l'avancement du récit, l'objet de quête. Nous pouvons dégager clairement du texte la construction du mythe de la femme fatale qui se dégage de la structure de ce récit. Afin de comprendre la structure profonde du personnage de Sindbad, il faut d'abord élucider l'effet psychologique de cette femme sur sa destinée.

La femme a depuis la nuit des temps était de mauvaise presse dans la mythologie héroïque affirme Gilbert Durand qui distingue deux représentations du péril féminin dans les légendes et récits mythiques causé « soit par la femme perfide et séductrice, dont Dalila, Calypso, Omphale sont les modèles, soit par la femme réellement agressive : l'Amazone. »¹⁴¹. Cette figure, dans toutes ses représentations, est fatale à l'homme, elle est la figure du danger, de la déchéance et du malheur du sexe opposé selon Mireille Dottin-Orsini ¹⁴².

Dominique Maingueneau, dans l'étude littéraire portant sur ce mythe, voit en cette femme une bohémienne, sans lieu ni foi, à la fois nomade et urbaine, elle est fatale « non seulement parce qu'elle est maléfique, mais aussi et surtout parce qu'elle défait l'économie du bien et du mal en vertu de laquelle l'opinion commune peut, précisément, la dire Fatale »¹⁴³, ce mythe en effet est la théâtralisation de « l'échec de la logique de l'Homme quand il prétend appréhender les femmes comme nature »¹⁴⁴.

C'est cette femme qui fut le péril répété devant le retour d'Ulysse à Ithaque. Il déambula, au risque d'oublier le jour du retour, entre Circé la magicienne, les Sirènes aux chants séducteurs, Calypso qui le retint pendant dix ans et lui offrit l'immortalité, et enfin la jeune Nausicaa qui tenta une dernière fois de le détourner de son chemin. Le traitement de l'image de la femme chez Bachi dégage explicitement ces figures du féminin séducteur néfaste.

¹⁴¹ Gilbert Durand, *Le décor mythique dans La chartreuse de parme*, Paris, José Corti, 1990, p.108.

¹⁴² Cf. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p.117.

¹⁴³ Dominique Maingueneau, *Féminin Fatale*, Paris, Descartes et Cie, 1999, p.46.

¹⁴⁴ Ibid., p.22.

Les femmes que rencontre Sindbad sont moins fatales sur son destin psychologique que le passage de Vitalia. Mais quelques-unes se révèlent capables de toutes formes de sortilège maléfique avec leurs corps, dissimulent toutes une certaine virilité et un attrait pour la dominance : Jeanne, Pauline, amazones qui « ne dédaignaient pas les jeux de l'amour »¹⁴⁵, Liza qui « ne recevait plus d'amour à Messine » vouée alors à l'adultère¹⁴⁶, Mazarine qui ressemblait, dans ses goûts amoureux à la Justine du Marquis de Sade¹⁴⁷, Crinoline qui se transformait au lit « en lionne et (le) dévorait en poussant d'horribles cris »¹⁴⁸, Zoé, qui déroba son argent pour se venger¹⁴⁹.

La multiplicité de partenaires, l'explosion des sens et la description érotique poussée, sont l'expression d'une frustration et répression dont le personnage s'est défait enfin en quittant son pays « parler d'amour à Carthago est devenu l'ultime tabou qui me causa certains traumatismes que je compensai en tombant amoureux de la première venue. »¹⁵⁰. La première, Vitalia, est celle qui est à l'origine de la chute. Elle provoqua le bouleversement de la logique de Sindbad. Si, après avoir été arraché brutalement à son amour, il déverse le manque de Vitalia sur le corps d'autres femmes, à sa perte définitive, il continue à explorer les profondeurs du féminin sans attache, le charnel prend d'ores et déjà le dessus.

Ce passage organise ce qu'appelle Durand le mythe des deux femmes, dont le mythe d'Orphée est une variante, car la célèbre descente aux enfers donne à voir une Eurydice dédoublée en femme perdue par la mort et en femme retrouvée par l'amour. Dans le *Décor Mythique dans La chartreuse de parme*, il explique ce dédoublement de la femme en tant qu'une opposition entre « l'expérience de la douceur et de la bonté féminine, souvent même maternelle » et le « précipice tendu par la femme fatale, funeste au héros »¹⁵¹.

¹⁴⁵ *Sindbad le Marin*, p. 121.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.146.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.121.

¹⁵¹ Gilbert Durand, *Décor Mythique*, op. cit. p.140.

Vitalia est ainsi la figure médiatrice entre les deux lieux : le péché, la mort et le salut, la vie ; elle est le lieu de contrastes « princesse du jour, reine nocturne, déesse inventée pour moi, sirène et vestale, vierge et putain »¹⁵². Perdue par le péché de l'adultère, retrouvée par l'amour, l'attente, elle se transforme, passant de la femme sexuelle à la femme aux douceurs maternelles. Sindbad dévasté, habité de mélancolie et d'amertume, est enfin réanimé par le pouvoir de l'amour « séparés pendant des décennies : nous étions à présent de vieux amants qui tentent de faire revivre une jeunesse perdue »¹⁵³.

Le schéma s'inverse d'une chute à une descente rassurante. Cela est attesté, en effet, par le thème de l'engloutissement très présent dans les descriptions du geste féminin symbolisant le retour au ventre maternel. D'un point de vue psychanalytique, Sindbad est aussi cet enfant qui a perdu à l'âge de sept ans sa mère. Orphelin, il recherche l'affection qu'il a manquée, pendant son jeune âge, chez d'autres femmes, d'où son admiration fulgurante à la chose féminine.

Dans le texte, l'essaim d'images cristallisant le thème d'amour et l'adoration du féminin exalte le lyrisme et la nature. Par les figures de style, en l'occurrence la comparaison et la métaphore, se crée l'atmosphère de jonction entre nature et intimité, qui oriente vers une lecture du mythe d'Isis, déesse égyptienne qui incarne dans la mythologie à la fois le mystère, la magie, et surtout la nature¹⁵⁴. Rendant la puissance sexuelle à Osiris, elle est porteuse de fécondité, mais aussi protectrice de l'amour et de l'enfance.¹⁵⁵

La nature est un centre, écrit Durand, le sentiment de la nature propre au romantisme est une pénétration dans le secret de la nature, refuge clos, loin des villes¹⁵⁶. De l'école romantique, Bachi retient l'exaltation du paysage, mais son narrateur se plait aussi à se perdre dans la ville, ou sur le corps de la femme qui reflète la cité. Dans ses descriptions de l'intime et la beauté féminine, se mêlent paysages urbains et naturels sur

¹⁵² *Sindbad le Marin*, p.68.

¹⁵³ *ibid.*, p.156.

¹⁵⁴ Cf., Durand, *Décor mythique*, op. cit.

¹⁵⁵ Anne-Déborah Levy-Bertherat, *Isis*, In Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Paris, 1988, pp.807-827.

¹⁵⁶ Gilbert Durand, op. cit., p.178.

le rythme des errances dans le labyrinthe qui, comme l'affirme Durand est, tout comme le jardin fermé, contenant qui symbolise le régime mystique du cœur¹⁵⁷.

Parmi les descriptions de corps assimilé à la nature, notons :

Béatrice, la troisième femme sur le chemin de Sindbad, croisée un soir dans un bar, visage qui se confond avec la ville Florence, évoque pour le narrateur toute la beauté de cette ville : « je me perdis de la même manière entre ses jambes longues comme l'Arno. Quand elle me chevaucha, elle semblait sur mon ventre comme le Pont Vecchio sur le lit du fleuve »¹⁵⁸.

Liza, rencontrée dans un hôtel à Messine, le visage qui lui remémore son enfance « fine comme un roseau, un roseau blond qui ressemblait à ceux que mon père et moi utilisions pour fabriquer des cannes à pêche », « elle tremblait comme une feuille », « brûlait encore plus fort que les remparts de la cité marchande »¹⁵⁹.

Caline, la parisienne, silencieuse, « Je disparaissais entre ses cuisses, navire aspiré par ce maelström »¹⁶⁰. Elle évoque le personnage mythique Shakespearien Ophélie. L'auteur déploie dans ses descriptions les thèmes du célèbre tableau de sir John Everett Millais (1852) : liquide, paix et sérénité, et use, tel Rimbaud, de l'allitération en [l], lettre liquide¹⁶¹.

Crinoline, femme liquide, fontaines, qu'il fallait protéger « comme les pandas, l'ours blanc ou la baleine bleue ».

Mais aussi, et vers la fin, Thamara, dont le nom signifie le fruit et la fertilité :

« Ma sœur, ma fiancée me ravissait le cœur. Sous sa langue, miel et lait coulaient en abondance comme quelque Eden dont je n'avais jamais rêvé. Elle était comme un

¹⁵⁷ Ibid., p.177.

¹⁵⁸ Ibid., p.103.

¹⁵⁹ Ibid., p. 147-146.

¹⁶⁰ Ibid., p.185.

¹⁶¹ Répétition de [l] 22 fois dans le paragraphe : « Caline était une silencieuse. Lorsque je disparaissais entre ses cuisses, navire aspiré par ce maelström, elle n'émettait pas le moindre souffle, seulement, elle battait les ailes comme une belle-dame ou une amaryllis et la peau de son visage prenait la coloration de ses cheveux et son regard se troublait et ses yeux se révélaient avant de clore pendant qu'elle s'écoulait, liquide et songeuse entre mes doigts : Ophélie au fil de l'eau dans ses draps blancs. », *ibid.*, p.185.

jardin clos (...). Et j'entrais dans ce cloître et cueillais les fruits des grenadiers. Au milieu coulait une fontaine scellée dont les jets formaient des allées où je me perdais entre les palmiers, les troènes et la myrrhe et l'encens et des parterres rouge sang où poussait le safran et le nard et le cinnamome, où je me recueillais, amant des vierges et des parfums. »¹⁶²

Comme Vitalia est la figure du féminin fatal, Thamara est la figure du féminin doux, maternel, elle est l'Isis quêtée, sœur et épouse d'Osiris. L'archétype, auquel est attribuée la maternité universelle, se construit, dans cet extrait, à travers une constellation d'images suggestives : miel et lait qui coulent, le lait archétype primordiale associé au miel, symbole du cœur des chose, sont « douceur, délice et intimité retrouvée »¹⁶³ ; fruits symbolisant la terre fertile, jardin clos et sang qui renvoient consécutivement à l'ancre maternel et les menstrues donc le cycle lunaire ; encens, parfum et plantes d'épices qui peuvent symboliser soit la magie soit l'Orient.

Le texte expose l'image de la femme qui se dévêt, divulguant son secret, révélant son intime, et se livre au regard du quêteur de la chose profonde, image qui reflète le thème le plus exploré du mythe de la déesse, en l'occurrence le dévoilement, marque de l'aboutissement de la quête isiaque¹⁶⁴.

Parallèlement, le mythe de la résurrection d'Osiris est mis en évidence dans l'ensemble du récit, car Sindbad est aussi ressuscité. S'il avoue avoir aimé de la même façon toutes les femmes après Vitalia, il distingue nettement l'intensité du sentiment amoureux envers Thamara en la nommant « sœur et fiancée ». Elle est la seule d'entre toutes qui l'accompagne dans l'un de ses voyages.

Ces aventures révèlent à Sindbad le secret précieux du féminin le menant de l'Enfer au paradis, de la mort à la renaissance.

¹⁶² *ibid.*, 225

¹⁶³ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit. p. 294, 297

¹⁶⁴ Ann-Déborah Lévy-Bertherat, *Isis*, op. cit.

3.3. Le conte d'un Dormeur éveillé

Le mensonge dont parle Todorov dans la narration du récit¹⁶⁵, qui caractérise la majorité des personnages de Bachi, nourrit le soupçon d'un itinéraire feint, un autre inventé par un narrateur absorbé dans ses rêves dont l'imaginaire perturbe la narration. « On frôle toujours le mensonge, tant qu'on est dans le récit » affirme Todorov ; de plus, raconter ses rêves et ses songes dans le récit ne pourrait qu'affaiblir sa véracité. Sindbad raconte-t-il son voyage ou son rêve de voyage ?

Pour répondre à cette question il faut se référer au conte que Sindbad s' imagine écouter de la bouche de Don Quichotte dans le premier songe. Parmi l'amas de contes entremêlés dans cette réécriture¹⁶⁶, « L'histoire du Dormeur éveillé » interpelle précisément notre attention en ce sens que le personnage du texte, est une reproduction de l'image du Dormeur Eveillé Abou Hassan, simple marchand, se prenant pour le Calife Haroun Al-Rashid ; celui-ci, déguisé en marchand, décide de réaliser le rêve d'Abou Hassan dans le but du divertissement, et lui cède sa place pour un jour après l'avoir drogué.

C'est expressément le cas du personnage de Bachi empruntant le nom du personnage du conte, prétendant être le double du voyageur indomptable ou son descendant¹⁶⁷ ; c'est entièrement la situation d'un narrateur s'imaginant personnage de ses lectures en lisant Salammbo « un Carthaginois, un marchand grec, une putain sacré (...) »¹⁶⁸ ou *Les nouveaux voyages de Sindbad*¹⁶⁹, se prenant pour l'Arabe du conte dans le rêve que décrit Sciascia¹⁷⁰, se rêvant en destructeur de la Ville Eternelle Rome¹⁷¹.

Le rêve et le songe prennent de plus amples extensions dans le labyrinthe des sens. La perception de la ville est fortement liée chez Bachi à l'Histoire qui la marque. Tout recoin, toute rue, tout édifice, évoque un événement, une historiette, un personnage héroïque ou artistique. Tout lieu raconte une histoire, et le voyage d'un lieu

¹⁶⁵ Nous développerons plus loin, dans le chapitre suivant, la parole feinte dans la narration.

¹⁶⁶ *Sindbad le Marin*, pp. 114-115.

¹⁶⁷ Ibid., p. 80.

¹⁶⁸ Ibid., p. 89.

¹⁶⁹ Ibid., p.82.

¹⁷⁰ Ibid., p. 111.

¹⁷¹ Ibid., p.119.

à un autre est bien plus qu'un déplacement physique, il est une traversée dans le temps à travers les strates des époques. Or, ces songes sont provoqués au contact des lieux d'où émergent la mémoire collective et le souvenir individuel.

Si dans le conte, le transit entre la vie réelle et la vie rêvée se fait par l'intermédiaire de drogue - Abou Hassan était drogué et endormi par le Calife Haroun-Bachi assigne cette vertu tantôt à l'acte de la lecture¹⁷² capable, par son univers chatoyant, de le guider dans les profondeurs de l'imaginaire, tantôt à la mémoire :

« Ainsi l'histoire des hommes projetait-elle des images de son propre passé et recréait un présent de légendes en recueillant d'anciennes lueurs comme ces astres éteints qui brillaient dans le firmament bien après leur mort. »¹⁷³

Freud explique que le rêve « n'est pas dénué de sens ni absurde, (...). Il est un phénomène psychique à part entière et pour tout dire un accomplissement d'un souhait »¹⁷⁴, Il présente « un souhait comme accompli », cela dit, le rêve éveillé n'est pas loin de cette perspective. A trois reprises dans le récit, Sindbad rêve de la même chose, il souhaite écouter le conte, et tout l'imaginaire qui en déborde est stimulé par deux faits : l'acte de lire et le souvenir d'une enfance enchantée par les contes de grand-mère. Entre la vie réelle et la vie rêvée, deux Sindbad se juxtaposent dans le même protagoniste, Le Marin et le Portefaix, l'un voyage et l'autre écoute ses récits de voyages.

Le rêve éveillé est une manière de fuir une réalité cruelle et abominable, tout comme le Dormeur Eveillé qui confie au calife déguisé en un marchand de Mossoul qu'il souhaitait devenir le calife pour un jour dans le but de châtier l'imam hypocrite qui tyrannise les gens. Le rêve est une révolte, quoique la seule issue reconfortante. Dominique Fernandez en dit mieux de ce désir de changer le monde dans l'analyse de l'œuvre d'Alexandre Dumas quand il écrit : « *a l'injustice qui gouverne la société, à la fraude et au crime par lesquels les infâmes s'enrichissent, le seul remède est le*

¹⁷² Ibid., p. 88, 111.

¹⁷³ Ibid., p.242.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation du Rêve, Œuvre complète Psychanalyse IV*, Paris, PUF, 2003, p.157.

rêve »¹⁷⁵. Sauf que le personnage de Bachi rêve de conte ! Explorant les pouvoirs du rêve et l'état du dormeur éveillé, à l'instar de Proust dans *A La Recherche du Temps Perdu*¹⁷⁶, l'auteur transcrit l'expérience littéraire dans son aspect oral et écrit, qui prend forme dans une sorte de voyage d'aventures, d'un texte à l'autre, supposant des détours et des digressions emportant le lecteur dans un univers onirique hors des dimensions du temps et de l'espace.

En dépit de Sindbad, un autre dormeur éveillé surgit du le texte. Cette figure est explorée différemment à travers le personnage du Dormant qui, après un long sommeil, se réveille sans souvenir de son identité, l'esprit tourmenté d'une mémoire autre, l'Histoire dont il a été témoin pendant sa léthargie. D'abord le fait qu'il ait sommeillé longtemps suppose le rêve, tout ce dont il a souvenir se sont des rêves cauchemardesques, fragments d'un monde qui se déchiquète et se massacre sous l'emprise des guerres. Ces mêmes rêves lui reviennent en une irruption d'images sous forme de songe entendu comme rêve éveillé « Il déambulait à nouveau dans Hiroshima (...) il se confondait avec les spectres (...) », l'usage de ces verbes exprime la mise en scène du Dormant dans le scénario du rêve éveillé.

¹⁷⁵ Dominique Jullien cite D. Fernandez, *Les Amoureux de Schéhérazade, variations modernes sur les mille et une nuit*, Genève, Droz, 2009, p.56.

¹⁷⁶ Cf. Violaine Houdart-Mérot, *Proust Dormeur éveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort*, dans *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, dir. Christine Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.69-89.

CHAPITRE II

LES STRATEGIES DE NARRATION DANS LE ROMAN DE SALIM BACHI

Les caractéristiques transposées, modifiées et renouvelées des trois figures connues de la littérature construisent le personnage bachien qui au fil des textes se réclame voyageur, rêveur et narrateur. Dès lors, la narration suscite le questionnement puisque la passion de raconter le récit est le carrefour où se croisent les destins des protagonistes de l'œuvre.

Nous nous intéresserons dans ce chapitre aux instances narratives que représentent les textes analysés de notre corpus, et que nous pouvons généraliser sur toute la production littéraire de Bachi.

Pour ce faire, les travaux de Gérard Genette en narratologie s'avèrent pertinents. En effet, il se base sur l'observation des instances narratives mises en œuvre dans des textes illustres de la littérature, tels l'*Odyssée* et *Les Mille et Une Nuits*, pour définir quatre statuts du narrateur, selon sa position par rapport au récit.

Il introduit l'opposition entre Shéhérazade, narratrice de contes imaginaires dans lesquels elle n'intervient pas, qui représente le motif du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, et Ulysse de l'*Odyssée*, motif du narrateur intradiégétique-homodiégétique, conteur de sa propre histoire devant l'assemblée des Phéaciens, au Chant IX à XII¹⁷⁷. Or, dans le conte de Shéhérazade, le procédé de la mise en abyme met en œuvre des conteurs au second degré, similaire à Ulysse, notamment Sindbad le Marin qui narre ses péripéties à Sindbad le Portefaix.

Nous verrons dans ce chapitre comment la multiplicité des voix narratives et la polyphonie récurrente dans les textes de l'écrivain algérien, participent d'une large exploration des techniques de narration de ces deux textes universels.

¹⁷⁷ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.256

1. Le narrateur homodiégétique dans *Le Chien d'Ulysse*

Le premier roman de Bachi montre une narration discutable car variable. Elle passe du point de vue interne au point de vue omniscient, avant de devenir polyphonique. La voix narrative de Hocine, qui prend en charge son propre récit du voyage dans sa ville, s'exprime dans la focalisation interne, révèle ce qu'il vit, sent et aperçoit ; l'inversion survient sans prévenir, de manière subite la même voix narre dans la focalisation omnisciente les pensées de Khan et sa femme.

Cependant, ce premier niveau de narration bouscule à un second niveau, celui d'un autre personnage qui prend la parole. Les narrateurs intradiégétiques se multiplient et la dimension polyphonique est manifeste à travers plusieurs énonciations : la pensée de Amel qui se souvient du récit d'Ali Khan, Poisson et son ami Hchicha et l'écriture du journal de Hamid Kaïm.

D'abord, la narration saisit l'attention du lecteur du roman de Bachi. Au moment où il s'attend à lire un récit de voyage pris en charge en entier par le narrateur qui raconte ses péripéties et aventures, le texte alterne entre deux modes narratifs, qui éventuellement laissent entendre l'alternance entre deux voix, celle du voyageur : « il se fait tard, je suis assoupi, il est quatre heures du matin, j'entends grincer le portail dans le jardin, l'ancien moudjahid, mon père, rentre chez lui, mon chien aboie, la porte de la maison s'entrouvre... »¹⁷⁸, et l'omniscience d'un narrateur étranger à l'action : « il vit un train entrer en gare, et cette arrivée évoqua pour lui d'autres arrivées, des départs aussi. Il se revit au bord d'une plage au mois d'aout. Il venait d'avoir quinze ans. La mer miroitait sous le soleil. Sa sœur de six ans l'accompagnait. »¹⁷⁹.

Hocine narrateur, héros de son propre récit, raconte à un lecteur réel donc représente le narrateur extradiegétique qui se situe à un premier degré. Il noue une relation intime avec son lecteur à travers les confidences d'un côté, et en l'impliquant dans l'énonciation d'un autre côté : « J'ai avalé toute l'eau du monde, toute l'eau du monde mes frères. Hocine, tu es un putain de fils de pute ! Je le sais mes frères, je le

¹⁷⁸ *Le Chien d'Ulysse*, p.18.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.58.

sais. »¹⁸⁰. L'échange ici suppose la présence d'un destinataire qui entretient un rapport particulièrement intime avec le narrateur et participe dans l'énonciation. Ce contact annonce la nature d'une narration qui empreinte des chemins tortueux déconcertant le lecteur.

Le passage à la focalisation zéro bouleverse la lecture, remettant en question la position du narrateur Hocine par rapport au texte, il serait éventuellement un narrateur au second degré, c'est-à-dire intradiégétique. Quand ce narrateur omniscient s'approprie la voix énonciative, il ne se déclare pas d'entrée, c'est au cours de sa narration qu'il laisse entendre ses traces et désarçonne le lecteur :

« Lui et sa femme, Amel, Habitaient depuis trois ans ce logement de fonction. Ali Khan pensait à celle qui partageait sa vie, son « âme sœur » (...) Ont été pareil à ceux qui s'entassaient maintenant dans cette étrange machine. Trois voitures ! quelle rigolade. (...) Ils n'ont aucun sens de ce qui est. Sauf Mourad et son grand copain Hocine, le voyageur »¹⁸¹.

Considérant la juxtaposition des voix narratives, le point de vue omniscient est en quelque sorte le créateur du récit et des personnages, puisqu'il rapporte dans le discours direct leurs récits, à l'exception du récit du voyageur Hocine. Il arrive alors de confondre les deux narrateurs dans la mesure où le narrateur Hocine rappelle fréquemment son égarement et l'incohérence de ses idées générés par la prise de drogue : « Je ne parvenais toujours pas à chasser de ma cervelle les émanations délétères produites par Cyrtha »¹⁸² comme pour prévenir son lecteur de l'atmosphère dans laquelle il l'entraînera, univers confus et ingérable qui reflète son état d'esprit.

La narration sous l'effet de stupéfiant justifie le renversement de l'ordre du récit et la non linéarité des événements. Le choix narratif de l'auteur dans l'écriture de son premier texte se répercute sur le reste de son œuvre. Drogues et médicaments sont souvent le prétexte de la polyphonie et les digressions entassées dans ses écrits, y compris dans son récit autobiographique (et autofictionnel à la fois) *Autoportrait avec*

¹⁸⁰ Ibidem, p.31 (c'est nous qui soulignons).

¹⁸¹ Ibidem, p.55.

¹⁸² *Chien d'Ulysse*, p.72.

*Grenade*¹⁸³ où l'auteur parle de sa maladie, dresse le récit dans un rythme d'incohérence et multiplie les digressions narratives. Le désordre qui affecte son écriture, et conséquemment la narration, est dû aussi à la prise de codéine et l'injection de morphine qui lui causent des hallucinations.

Cet état d'esprit est typique à l'œuvre de Bachi. Il n'est pas seulement un attribut du protagoniste, mais aussi se lit à travers une écriture hallucinée dont on distingue les grandes lignes depuis le commencement de la narration. Le lecteur est pris par le malaise de la narration tentaculaire et vertigineuse. Dans *Le Chien d'Ulysse*, il est tenté de confondre la voix de Hocine avec celle du narrateur omniscient d'un côté, et de l'autre distingue les narrations faites par les autres protagonistes à travers le style du discours utilisé dans le texte.

L'auteur use de trois procédés pour intégrer le récit de chaque personnage. Le discours narrativisé occupe une large place, tantôt Hocine rapporte lesdits de Hamid Kaïm et Ali Khan, tantôt ces récits sont pris en charge par le narrateur omniscient. Le voyage des deux amis de l'Andalousie jusqu'en chine que raconte Ali Khan à Mourad et Hocine chez lui est repris par le voyageur narrateur qui dit ne pas le croire à la lettre « je ne le crus pas, Il mentait souvent »¹⁸⁴.

Le récit semble dénoter une dimension d'irréel par son recours aux métaphores et aux figures mythiques, et l'intégration de rêves et de songes, comme il est coutume dans l'écriture de Bachi. Cet imaginaire, qui accompagne des récits censés être ancrés dans la réalité, est à l'origine du mensonge évoqué par le narrateur qui use du verbe « mentir » introduisant le récit des péripéties des deux compagnons : « Dégoutés, nous voyageâmes, mentit Khan »¹⁸⁵, et sous-entendu derechef dans la description de la communication entre les deux : « Je rêve de nouveaux voyages, dit Ali Khan, en regardant son ami, quêtant dans ses yeux l'approbation qui eût libéré la mémoire. Hamid Kaïm ne la lui refusa pas »¹⁸⁶.

¹⁸³ Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Rocher, 2005.

¹⁸⁴ Ibid., p.88

¹⁸⁵ Ibid., p.79

¹⁸⁶ Ibid., p.85

L'odyssée de Hamid et Ali qu'ils prétendent avoir duré six mois pendant la guerre civile s'avère être le fruit de leur imagination et n'a pas eu lieu dans la réalité. En effet, l'un et l'autre ont passé ce temps derrière les barreaux « ils n'ont jamais voyagé, ajouta mon ami. Arrêtés par la Force militaire, ils ont été torturés et emprisonnés. Hamid Kaïm voulait devenir écrivain. Il a été brisé en quelque sorte » rapporte le narrateur.

Le voyage fantasmé des deux personnages est aussi repris dans le deuxième roman *La Kahéna*¹⁸⁷. Au moment où Khan se perdait dans l'univers que lui procurait ses lectures, englouti dans l'imaginaire des livres, Kaïm se plait à raconter ses aventures, qui le guidèrent en Extrême-Orient, inventées de toutes pièces.

Le mensonge et les épisodes imaginés dans la narration sont le tissage des failles de la mémoire : des trous remplis, des oublis substitués, des affabulations exagérées. Ainsi, Le fonctionnement de la mémoire est altérée par la consommation de drogue dans le récit de Khan et son ami journaliste . C'est l'effet d'opium qui entraîne Kaïm dans les songes de son enfance à Cyrtha alors qu'il était en Chine : « sur le Yang-tsé, ballotté par les flots sombres, en prise avec l'opium, Hamid Kaïm rêva une enfance, la sienne sans doute, et une ville »¹⁸⁸.

La narration engage un autre niveau quand il s'agit de souvenir. Le discours du second narrateur intradiégétique est aussi rapporté dans le style direct, dont les marques d'énonciation et la ponctuation de ce type sont présentes dans le texte, notamment les phrases introductives telles : « se rappelait Hamid Kaim », « poursuivait Hamid », « lança songeur, Hamid » que répète le narrateur initial.

En fermant les guillemets, un narrateur plutôt omniscient reprend le récit à l'inverse de la voix narrative interne, celle de Hocine, qui résonnait avant d'entamer la mise en abyme.

¹⁸⁷ Salim Bachi, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁸⁸ Ibid., p.90

« Hamid Kaïm s'étonnait-il des visions suscitées par l'opium ? elles le hantèrent encore et, à mesure qu'elles envahissaient son esprit, il les donnait au monde mort qui les regardait passer... »¹⁸⁹

Manifestement, c'est l'effet de drogue – d'opium dans ce cas de figure- qui est discerné de cette pratique énonciative, le lecteur le voit s'étendre jusqu'au niveau de l'écriture. En ce sens, l'auteur étale le thème de la drogue pour ouvrir les possibilités d'une écriture reflétant son intérieur, puisqu'il l'avance clairement dans *Autoportrait* :

« Comme c'est étrange. Ces visites nocturnes et répétées me distraient de ma douleur. Elles me permettent de ne plus y penser. Le seuil. Une fois dépassé, les rêves et les délires, sans logique, informes, s'échappent comme les fusées d'un feu d'artifice. Comme si la cervelle, au bord de l'explosion, secrétait ses propres défenses en s'échappant vers l'imaginaire. La littérature agit de même. Devant les situations les plus tragiques, devant l'innommable, elle élit le songe. Sa décharge d'endorphines destinées à apaiser la souffrance. »¹⁹⁰

Relatant son voyage à Grenade, l'auteur revient sur l'épisode de sa maladie qui a failli rendre cette visite impossible, ainsi que ses conséquences de délires et de rêves procurés par les prises de médicaments. A partir de ses sensations vécues pendant l'hallucination, il explique les similitudes que présente la littérature avec cet état de délire et de rêve-éveillé. Nous soulignons dans ce passage l'usage de l'expression particulièrement significative « décharge d'endorphine » de la littérature qui propose de percevoir dans la littérature les vertus analgésiques attribués à l'hormone nommée (agissant telle la morphine ou l'opium).

Pour l'auteur, le thème de la drogue apporte une vision sur la création littéraire et son but. Dans ses délires, il se voit converser avec des personnages de papiers, et revit dans ses songes des scènes qui ont marqué son imaginaire. Dans ses romans, il recopie ces mêmes impressions en multipliant les rêves, les songes et les hallucinations. Tout personnage est conçu de manière à refléter une partie de l'auteur, ce dernier l'avoue nettement quand il parle de la genèse de ses écrits :

¹⁸⁹ Ibid., p.99.

¹⁹⁰ *Autoportrait*, p. 80-81 (c'est nous qui soulignons).

« Je me suis épuisé, dans mes romans, à me masquer, entrelaçant les destins de mes personnages, donnant à chacun une once de ma vie, une étincelle d'incroyance, la monnaie de l'incrédulité. J'ai signé un pacte avec Flaubert : partout et nulle part, comme Dieu avec sa création, au-dessus d'elle, se curant les ongles en fredonnant une chanson obscène. Le parfait objet romanesque doit tenir seul, fonctionner seul, comme une orange mécanique. »¹⁹¹

S'il en est ainsi pour les protagonistes, du moins ceux créés avant la publication de ce récit autobiographique, l'on estimerait les déambulations narratives comme le reflet d'un état de délire vécu par l'auteur. Il semble attaché à cette expérience de douleur physique apaisée par un voyage mystique le menant jusqu'aux décombres de son enfance, sa jeunesse et ses lectures. Il fait alors, dans son écriture, de la consommation de drogue le moyen de restituer le souvenir de ses personnages et de donner une dimension imaginaire à des voyages qui se limitent à des espaces clos, telle la ville de Cyrtha dans la traversée de Hocine dans *Le Chien d'Ulysse*.

Le désordre apparent génère de l'ordre au bout du compte. Un système narratif s'installe dans le texte définissant les changements de voix narrative. Suite à l'énonciation d'un nouveau récit par l'un des personnages, le narrateur omniscient s'empare de la parole pour reprendre le récit dans le détail près.

Les récits entassés du Professeur d'université Ali Khan, mentor des deux jeunes étudiants, de sa femme Amel et sa relation adultère avec Mourad, de Hamid Kaïm le journaliste qui se rappelle encore de Samira la femme qui l'a abandonné pour un agent des forces militaires, de Seyf qui s'est engagé dans la police algérienne abandonnant ses études, s'organisent selon le développement chronologique du chemin de Hocine à Cyrtha d'un côté, et d'un autre côté selon le mécanisme de rumination du souvenir du récit par le personnage-narrateur. En effet, quelques paroles de Hamid Kaïm sont ruminées à la fin de ce voyage dans les songes de Hocine ; ce dernier évoque enfin ce qui est arrivé à Samira et explique la haine que voue le journaliste pour les représentants de la Force de l'Armée, tel le commandant Smard :

« Je remâchais ce qui avait déclenché cette fugue. Sur le point de partir, Hamid Kīm nous avait raconté que bien des années après la disparition de Samira il avait

¹⁹¹ Ibid., p.30.

rencontré, dans la rue une femme lui ressemblant. Après un instant d'hésitation, elle avait poursuivi son chemin. Ce détachement feint avait éveillé les soupçons de Kaïm (...) »¹⁹².

En réalité, cette question sur l'origine de l'errance, sur ce qui a bien pu déclencher la fugue, remonte à la surface à chaque moment de solitude. Elle interprète la volonté de comprendre l'incapacité de revenir chez-soi, de mettre fin à cette traversée. Contrairement à ce qu'il croyait, ses tourments n'étaient pas générés par la drogue ou l'alcool « le temps alcoolique me jouait des tours. Ou le shit. Je ne sais plus. »¹⁹³, mais se manifestaient à force de penser à la culpabilité ou l'innocence de toutes ses personnes, en d'autres termes, il angoissait à l'idée que tous seront coupables ou qu'il n'y aurait personne à accuser, car les choses sont ainsi faites :

« Certes, Samira n'était pas innocente. Mais il (Kaïm) ne concevait plus de haine à son endroit. A la vérité, il ne pouvait imaginer Samira coupable. Elle joignait la cohorte lyrique des victimes. Je refusais cette facilité. Mon errance résultait peut-être du refus de penser Samira innocente. Elle était coupable autant que le commandant Smard, ne cessais-je de me dire en marchant dans les rues de Cyrtha. Tous Coupables, les hadjs, le flics, Hchicha, Poisson, et Kaïm, qui s'abandonnait à ses chimères, les caressait, et délaissait la mère d'Amel. »¹⁹⁴.

A cet ensemble emmêlé de récits de personnages, et au-delà de la traversée de Hocine, la narration mène le lecteur à travers le récit d'une ville et d'un pays. Cyrtha la ville multiple, à visage variable, est une condensation de son Histoire répartie en trois époques dans le texte : les temps du passé glorieux de la cité, la colonisation française, et finalement les événements d'octobre 1988 et la montée de l'intégrisme jusqu'à l'assassinat du président Mohamed Boudiaf.

Témoin de l'Histoire d'un peuple, la ville est aussi le symbole de la femme, tantôt aimée et désirée, tantôt haïe et méprisée. Elle se fait narrer à partir de ses lieux mythiques sur lesquelles s'inscrivent les traces des âges. Cyrtha de Hocine est la même celle de ces personnes rencontrées sur ce long chemin, Hamid s' imagine sa chute et sa résurrection, récite le souvenir d'une cité en proie de tous les dangers inconnus, et d'une

¹⁹² *Chien d'Ulysse*, p.279.

¹⁹³ *Ibid.*, p.228.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.282.

terre qui brule et renaissse de ses cendres¹⁹⁵. Mourad y voit la Thèbes : « Prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. »¹⁹⁶. Hocine rêve une ville nouvelle sortie victorieuse de cette guerre civile qui a immolé ses enfants :

« Pour peu, j'imaginai la disparition de la guerre qui nous emplissait de sa violence, la fin du terrorisme, le retour à la paix civile, la démocratisation, la libération des femmes que j'aimais. Je les aimais toutes et les désirais égales dans la jouissance, le bonheur, la félicité, quoi ! Jugurtha pouvait se rhabiller, Syphax s'endormir sur ses deux oreilles, Massinissa laissait Carthage en sommeil, Hannibal se perdre dans les délices cannois. »¹⁹⁷.

La narration construit une cité sur deux axes : la chronologie et la synchronie. La description montre un espace labyrinthique dont les rues en colimaçon guident les personnages dans leurs errances interminables. Ils s'égarent dans l'espace, les songes du souvenir de l'enfance et de la mémoire de cette cité. Le point de départ de l'enchevêtrement entre passé et présent est l'espace urbain dans lequel va s'articuler la mémoire personnelle et celle collective. Des bribes de récits personnels organisent alors le récit de l'Histoire collective. Le souvenir involontaire n'est pas pour autant la manifestation d'un récit de soi qu'il est le moyen de l'écriture d'une mémoire collective retentissant à l'effet de répétition.

Nous constatons au fil de notre analyse que la stratégie narrative observée dans l'écriture de Bachi repose sur deux procédés essentiels : polyphonie narrative et redondance. Le discours déployé est suggestif dans la mesure où il se construit de la confrontation des points de vue et la multiplicité des sources de témoignage. Quant à la répétition, elle procède dans la structure générale du texte en élaborant une série de fragments de récits qui gravitent autour d'événements importants dans l'Histoire algérienne.

¹⁹⁵ Ibid., pp.98-100.

¹⁹⁶ Ibid., p.126.

¹⁹⁷ Ibid., p.158.

À partir de ces modalités narratives il semble que l'auteur raconte deux faits qui ont marqué sa jeunesse en Algérie. D'abord les événements d'octobre 1988 auquel se rapportent deux récits marquants. Après leur participation aux manifestations du 5 octobre affrontées violemment par les forces de l'armées, les trois amis Kaïm, Khan et Samira ont vécu de grands bouleversements, à l'image de tout autre algérien. Ils se séparèrent brutalement et pour longtemps, Hamid et Ali furent embarqués par la force militaire, et Samira disparut. Elle fit croire en sa mort. Pour Kaim, qui surmontera difficilement le vide laissé par cette femme tant aimée, ce jour porte le souvenir amer d'une immense perte : « la vie se paraît d'une nouvelle forme d'absence, une plus grande solitude portée chaque jour : un fardeau »¹⁹⁸.

Ce repère temporel est réitéré dans les fragments du récit de Kaïm dont l'énonciation intervient à des moments différents de la narration du texte, pourtant l'espace de l'énonciation de ce discours est le même, les rues de la ville. C'est la mémoire de Hocine, corrompue par la drogue et la ville qui le hantait¹⁹⁹, qui décompose le récit et le recompose selon un ordre autre : « Le Sahara, vaste étendu.... Nos vies perdaient souvent le fil.... »²⁰⁰

Le second événement est décidément l'assassinat du Président Mohamed Boudiaf le 29 juin 1992. Cette date est d'emblée le repère chronologique du récit, car la longue journée odysséenne de Hocine coïncide avec le quatrième anniversaire de la mort du Président. En effet, « neuf heure, le 29 juin 1996 »²⁰¹ est une date qui évoque beaucoup pour le lecteur algérien, cette précision au début du texte dicte une lecture historique du récit. Hamid et Ali remarquent cette coïncidence qui leur fait penser à cette tragédie du pays et la fuite du temps :

« -Quatre ans déjà, dit-il.

-Une éternité, confirma Hamid Kaïm.

Hamid leva les yeux sur la reproduction du Holbein.

-Une hérésie.

¹⁹⁸ *ibid.*, p.148.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.134.

²⁰¹ *Ibid.*, p.26.

-Iconoclaste ! plaisanta Ali Khan. »²⁰².

Quand Hamid parle du souvenir de ce jour, il affiche un pessimisme profond et une grande désolation pour son pays qui, perdant celui qui était l'espoir de tous les algériens, s'entraîne dans une période sombre et incompréhensible : « Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé, poursuivit Hamid Kaïm en marchant sur le campus »²⁰³.

Le journaliste, écrivait des articles dénonçant les tortures de certains services de l'armée, après la mort du Président, il décida de viser le pouvoir en place et les islamistes. Ses écritures, ainsi que sa relation avec le défunt Président, lui attirèrent des ennuis. En effet, il explique dans son carnet avoir reçu des menaces de mort, alors que les proches du Président Boudiaf subissent le même sort, journalistes, écrivains, sociologues, hommes politiques « assassinés pour la plupart, morts dans des conditions douteuses pour certains. Les gouvernements successifs imputèrent ces meurtres au terrorismes »²⁰⁴.

L'événement en question est presque un vecteur du texte. Ce dernier construit une scénographie significative pour le lecteur en inscrivant le voyage de Hocine dans les rues de la cité Cyrtha, espace qui fait référence à la ville Annaba où a été assassiné Président Mohamed Boudiaf, et pendant la journée du 29 juin, stimulant ainsi l'interprétation d'un discours historique.

Au croisement de ces récits racontés par les différentes voix narratives, se cristallise l'élément du mensonge. Le lecteur assiste au déploiement d'un récit trompeur, par Kaïm et Khan, dont la finalité est d'altérer la mémoire d'un drame personnel ou de faire exister une nouvelle mémoire fantasmée.

Le mensonge est dévoilé vers la fin du voyage de Hocine, « Ils n'ont jamais voyagé »²⁰⁵, affirme Mourad, survient dans le texte pour remettre en question toute la narration. Il s'agit dans le discours de Hamid et Ali d'une parole feinte.

²⁰² Ibid, p.84.

²⁰³ Ibid., p.151.

²⁰⁴ Ibid, p.150.

²⁰⁵ *Chien d'Ulysse*, p.284.

On se rappelle de la parole d’Ulysse. Le héros de l’Odyssée est celui dont la maîtrise du récit et l’art de conter sont incontestables, personne ne possède ses talents de narrateur, il est celui qu’appelle Agamemnon, puis les sirènes « celui qui connaît bien des histoires », tous les romanciers sont allés à son école, et s’efforcent à acquérir son don²⁰⁶. Il raconte la même chose, sa vie, mais l’histoire varie selon son interlocuteur qui change à chaque narration et la situation dans laquelle le récit est proféré. Ulysse est « l’incarnation vivante de la parole feinte »²⁰⁷ explique Todorov, rentrer chez lui n’est pas son désir profond : si son retour a duré si longtemps, c’est pour que l’histoire puisse continuer.

Les occurrences qui se rapportent à l’image d’Ulysse foisonnent dans toute l’œuvre de Bachi, la parole freinte, qui lui est spécifique, est maintes fois reprise par l’auteur. Dans ce premier roman, le mensonge commence par une sorte de complicité, car les deux personnages relatent de concert leur voyage en Europe et en Asie à la fin des années soixante-dix. L’affabulation dont la complicité est recherchée dans le regard de l’ami de jeunesse : « Je rêve de nouveaux voyages, dit Ali Khan en regardant son ami, quêtant dans ses yeux l’approbation qui eût libéré la mémoire. Hamid Kaïm ne la lui refusa pas »²⁰⁸, se trouve dénoncée promptement par le narrateur, préparant son énonciation : « dégoûtés, nous voyageâmes, mentit Ali Khan. – Sur toute les faces de ce vaste monde, ajouta Hamid Kaïm »²⁰⁹.

Ce mensonge est l’un des facteurs qui déconcertent le lecteur. Au début du texte le narrateur sait que les deux amis mentent et le fait savoir, mais ce n’est que vers la fin que Hocine apprend le mensonge, Pourtant il semble être le narrateur autodiégétique qui rapporte les dialogues autour de cette table chez les Khan « *je* fus happé par Cyrtha... demandai-je... *je* ne pus m’empêcher d’ajouter... Mourad et *moi* ne perdîmes rien du spectacle... »²¹⁰.

Deux conjectures révèlent des pistes d’interprétation de l’anomalie narrative : soit Hocine narre à l’image d’Ulysse en empruntant une parole feinte, qui finit par

²⁰⁶ Pietro Citati, *La pensée chatoyante : Ulysse et L’Odyssée*, op. cit., p.202.

²⁰⁷ Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit. p.29.

²⁰⁸ *Chien d’Ulysse*, p.85.

²⁰⁹ Ibidem, p.79.

²¹⁰ Ibidem. p.75,78.

échapper à son contrôle *in extremis*, soit l'annonce du mensonge est le signe du contrôle du récit par le narrateur omniscient en s'immisçant dans l'énonciation du personnage Hocine.

De part et d'autre, il est à constater des explications à cette ambiguïté, or la parole feinte de Hocine est validée par l'invocation de la vérité, son indice qui ne trompe pas selon Todorov ²¹¹. Vers la fin de son voyage, chez Mourad, apprenant ce qui est arrivé à Hamid après avoir recroisé Samira mariée, et avant d'apprendre le mensonge, les deux amis eurent un échange particulièrement significatif :

« -Il ne s'est pas suicidé, confirma Mourad.

-Bien sûr. Sinon, l'un de nous deux aurait menti. »²¹²

Rejetant l'existence de faux dans sa parole ou celle de son ami, Hocine éveille le soupçon sur une possibilité du mensonge. Ce personnage est d'ailleurs celui qui se nomme Ulysse, et pas uniquement en raison de son voyage odysseén. Hocine serait aussi le conteur, tel le héros d'Homère, celui qui sait manipuler le récit.

Cependant, le narrateur met en garde le lecteur de son état après avoir fumé du shit avec Mourad et bu de l'alcool en la compagnie de Smard ; donc il est plausible que la manifestation du mensonge soit une conséquence de la consommation répétée de ces substances. Il ne serait pas dissimulation consciente et volontaire de la vérité, mais une sorte de perturbation de la logique qui mène à l'affabulation.

Au sein du dédale de ce texte, il s'avère ardu de démêler le mensonge de la vérité. Todorov nous apprend que « les personnages se mentent les uns les autres, le narrateur ne nous ment jamais »²¹³, la première proposition est vérifiable, or la seconde dépend du type de narrateur. Car même si Hocine s'adresse à un énonciataire (lecteur), son discours troublé perd de sa crédibilité au profit de la parole du narrateur omniscient.

L'incertitude qui affecte la narration, mêlant l'omniscience aux autres focalisations, donne des ficelles d'un autre constat. Remarquons que souvent les

²¹¹Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit. p.29.

²¹²*Chien d'Ulysse*, p.285.

²¹³ Todorov, op. cit., p.27.

personnages de Bachi sont liés, d'une manière ou d'une autre, à la tradition de l'écriture. En ce sens, *Le Chien d'Ulysse* met en exergue une combinaison pertinente qui associe quatre personnages par l'acte d'écriture.

Quand Kaïm aborde l'enfance de Khan il raconte la réaction de son ami découvrant un livre du Saint Coran dans sa bibliothèque : « Il entra dans ma chambre, farfouilla parmi mes livres et retira un coran de soie verte. Il regarda longuement le livre – C'est *Le Livre des stations*, dit-il. »²¹⁴. Etrange coïncidence d'apprendre que le titre du livre qu'écrit Mourad, sur lequel il inscrit toutes ses historiettes vécues, est *Le Livre des stations*. Chose reprise par Bachi dans d'autres romans, tel *Sindbad Le Marin* dans lequel le même livre « Le livre des stations » est consulté par le personnage, lors de son passage à la station de métro de Paris, dont on apprend beaucoup sur l'histoire urbaine de la ville « Le Livre des stations. Le Grand Livre des stations. Pense à tout ce qu'il y a à apprendre en consultant le plan du métro. »²¹⁵.

Une fois chez Mourad, Hocine lui raconta ses péripéties à son ami qui ramena de sa chambre un cahier d'écolier vert sur lequel est inscrit Le Livre des stations « Il se mit à reporter l'histoire du fou et du flic. Celle du commandant de la redoutable police secrète ne l'intéressait pas. »²¹⁶. Mourad est alors le scripteur de ce récit au moment où Hocine est son narrateur.

D'un autre côté, Hocine meurt en rentrant chez lui. L'incident est rapporté par Kaïm sur les feuilles de son journal :

« 30 juin. (...) Cyrtha, comme une montagne, envahissait son champ de vision, réduisant à presque rien sa bicoque. Il grimpa le petit talus aride qui conduisait aux quelques marches de l'escalier, plantées là pour faire jolie. Définitivement, il rentrait chez lui »²¹⁷ (290)

Alors qu'il était absent de la scène, le journaliste use d'un point de vue plus pénétrant que celui externe. Il s'agit d'une reconstitution du récit au moyen de la création fictionnelle. C'est bien le sens communiqué par ces narrations problématiques

²¹⁴ *Chien d'Ulysse*, p.239.

²¹⁵ *Sindbad le Marin*, op., cit., p.203.

²¹⁶ *Chien d'Ulysse*, p.279.

²¹⁷ Ibidem, p.290.

dans le texte de Bachi : la fonction de raconter est imprégnée de l'univers imaginaire de celui qui rapporte un fait.

La parole feinte associée à la narration de ces personnages nous révèle deux constats. Le premier concerne une réflexion de l'auteur sur sa société, la réalité vécue, dans un pays en chaos, est une lente destruction des aspirations d'une jeunesse accablée, d'où la tendance de fuir le réel et se réfugier dans le monde d'illusion, d'imagination, refusant d'abandonner ses rêves. Le second implique les limites de l'imitation du réel.

Le mot mensonge, répété par l'écrivain, est une manière de remettre en cause la possibilité de transposer la réalité dans l'œuvre littéraire, en prétendant une manipulation du récit par le sujet narrateur, volontaire ou inconsciente, qui intervient à tout reproduction par le langage d'événements ou de faits réels. L'exactitude du récit rapporté est illusoire car en marge du mensonge, les aléas de la mémoire et l'altération du souvenir demeurent des facteurs de l'impossible imitation. Nous empruntons, afin de mieux exprimer ce propos, ce qu'écrit Genette en traitant de la distance et la mimésis :

« Aucun récit narratif ne peut montrer ou imiter l'histoire qu'il raconte. Il ne fait que la raconter de façon détaillée, précise, vivante, et donner par-là plus ou moins l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que de langage signifie sans imiter »²¹⁸

Un fait de langage qui, au lieu d'atteindre la mimésis, bouscule le narrateur dans l'univers imaginaire : « l'effet d'irréel succède à l'effet réel »²¹⁹ comme l'observe Jean-Yves Tadié.

2. Le narrateur hétérodiégétique de *Tuez-les Tous*

Ce qui distingue le roman de *Tuez-les Tous* est certainement le narrateur hétérodiégétique. La parole est prise en charge par un narrateur absent de l'action racontée. Cette narration est rarement usée dans les romans de Bachi, procédé

²¹⁸ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.185.

²¹⁹ Jean-Yves Tadié, *le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p.56.

narratif auquel il préfère l'implication du sujet narrateur, soit sous la forme homodiégétique ou la narration au second degré. Ce narrateur est également extradiégétique étant donné qu'il raconte le récit de Seyf el Islam au premier degré en l'adressant à un lecteur.

Nous abordons cette narration moins récurrente dans l'œuvre de Bachi pour déceler l'intérêt de ce choix dans l'entreprise de la mise en roman du récit des derniers moments d'un terroriste. Cette stratégie d'écriture diffère de celle des autres récits biographiques similaires écrits par l'auteur, tels que celui du terroriste Khaled Kelkal dans *Moi, Khaled Kelkal*, d'Aristides de Sousa Mendes dans *Le Consul*, ou encore d'Albert Camus dans *Un dernier été d'un jeune homme*.

Il faut remarquer avant toute chose que la narration a tendance de bifurquer à un second degré où Seyf el Islam prend la parole pour relater, à la femme qui lui tenait compagnie dans sa chambre d'hôtel, le récit du Roi des oiseaux, le Simorgh, mythe qui appartient à la tradition persane. Ainsi, le narrateur se permet des intrusions qui perturbent la narration, quand il interroge indirectement le lecteur par exemple sa note entre parenthèses :

« (D'ailleurs n'avait-il pas commis là un acte encore plus délicat à juger, puisqu'en cherchant à se donner la mort, comme une conscience indépendante de son créateur, n'avait-il pas désiré échapper à Dieu, une autre raison de damnation.) »²²⁰

Ou encore par l'usage subit d'un embrayeur à deux reprises témoignant de la subjectivité du discours :

« Il n'était nulle part fait mention que les hommes devaient vivre dans un monde d'hommes et de brebis ou de chamelles, *mon* Dieu il lisait croyait lisait les signes clairs évidents »

« (...) il n'était pas mort, pourquoi, *mon* Dieu, pourquoi le maintenait-il en vie malgré lui (...) »²²¹

La présence de cette marque d'énonciation dans l'expression « Mon Dieu »

²²⁰ *Tuez-les tous*, p.105.

²²¹ *Ibid.*, pp.61, 99.

ramène ses justificatifs dans la suite du récit. En effet, cette expression revient à plusieurs reprises après cette intervention du narrateur. Dans les dialogues entre Seyf el Islam et la femme qui lui tient compagnie, et pendant qu'il lui conte le récit de l'oiseau roi, le nom de Dieu s'avère imprononçable par le personnage. Il réagit à l'exclamation de la jeune femme « Mon Dieu! » par l'incapacité de le prononcer ou l'impossibilité de s'en souvenir:

« mon Dieu
oui, c'est ça, comme tu le dis si bien
quoi
Son nom, moi je ne le sais plus, il ne savait plus le nom de Dieu, il l'avait oublié comme il
risquait d'oublier la fin de son histoire
non, tu ne peux pas me faire ça
je plaisantais, répondit-il (...) »²²².

Ces instabilités narratives nous guident vers l'observation minutieuse des modalités de la narration choisie. D'abord la focalisation interne serait une alternative qui tend à dévoiler l'intériorité des personnages, son passé et son avenir, rien n'est tenu secret du lecteur. Ce mode narratif est essentiel à ce récit qui livre les dernières pensées éparses d'un personnage terroriste. Cela a pour but de concentrer l'observation sur le personnage Seyf, le récit se trouve dépourvu de détails qui concernent la femme qui l'accompagne, ou encore Khalid son commanditaire. Le lecteur les découvre à travers le regard externe de Seyf seulement, à quelques exceptions près, quand il s'agit d'une pensée ou sensation partagées.

Expliquons davantage ce procédé. Bachi invite le lecteur à glisser dans la peau de l'un des kamikazes responsables des attentats contre les tours jumelles de New York ; en revanche il dresse ce portrait moyennant la voix d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui semble d'entrée adopter une focalisation interne exposant de ce point de vue l'univers de ce personnage et excluant le reste des personnages dont il ne rapporte que l'aspect externe. Il y a deux manières pour qualifier cette focalisation. Soit avancer qu'il s'agit d'une focalisation interne dont le personnage focal serait Seyf el Islam lui-même qui emprunte la voix de la troisième personne « il » pour raconter son

²²² Ibid., p.74.

propre récit; soit dire que le narrateur extradiegétique alterne entre deux points de vue, interne et externe, afin de cultiver le mystère autour de tout ce qui entoure le personnage, une fonction qu'attribue Genette à cette focalisation particulièrement dans le roman d'aventure²²³.

Les deux procédés sont possibles et sont justifiés dans le texte ; le premier renvoie certainement à l'usage d'embrayeur qui affichent l'intrusion du narrateur le confondant au protagoniste, le second est mis en évidence à travers l'absence, parfois intrigante, de précisions, tel est le cas de l'omission de noms de personnages féminins et de la moindre description physique.

Le plus important à considérer dans ce choix narratif est le traitement du récit de Seyf el Islam. Tout parvient au lecteur de la voix intérieure de ce kamikaze qui vit sa dernière nuit avant son voyage vers le royaume de la mort. une voix qui semble se confondre à celle du narrateur dans le texte. Nous le remarquons particulièrement dans ses conversations avec la femme inconnue qui l'accompagne pendant cette nuit ; le discours du récit et celui généré par son énonciation sont alors mêlés :

« Ô mon Dieu, c'est une belle histoire, tu l'as inventée?

Non, il ne l'avait pas inventée, ou alors, il y a très longtemps, et elle se mit à pleurer

Pourquoi, pourquoi pleures-tu.

Parce que c'est la plus belle histoire qu'on m'ait jamais racontée

Mais lui ne pleurait pas, il avait juste envie de mourir, ici dans cette chambre en carton-pâte. »²²⁴

Dans un autre cas de figure, la voix du narrateur et celle du personnage résonnent tel un écho monotone dans les dialogues avec le père spectre. le passage de la narration au discours du personnage s'effectue sans signes de ponctuations montrant le basculement de l'énonciation:

« Il se trompait, on ne revenait pas aux origines, ce n'était plus que légendes que les siècles glorifient, et ces idées de pureté de la religion, de la race, étaient aussi dangereuses que celles des nazis.

Alors, il ne nous reste rien, rien.

²²³ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p.207.

²²⁴ *Tuez-les Tous*, p. 75.

Tu te trompes mon fils (...) »²²⁵.

Privilégiant le temps passé, la narration de ce récit se produit ultérieurement. Le personnage censé être mort, le narrateur de son récit est autre, une entité différente de la personne du Kamikaze. En revanche, il semble encore discutable le statut du narrateur et sa relation avec le personnage dans quelque cas que présente le texte. Considérons par exemple le récit de sa mère dont le lecteur détient deux versions rapportées par le même narrateur : l'absence du souvenir de la mère morte en couches²²⁶, démentie au fil du texte dans le second chapitre par le souvenir de la mère castratrice : « non elle n'est pas morte en couche, elle ne l'avait pas épargné, il aurait aimé qu'elle se taise à jamais »²²⁷.

Par ce doute bouleversant, le narrateur tend à altérer l'intégrité du récit, et se confond avec l'intériorité du personnage. De ces versions, aucune ne renvoient à un vécu bien déterminé, au contraire, elles reflètent l'état psychique du sujet hésitant dans l'accomplissement de sa mission et perdu entre la pulsion destructive et la pulsion de la vie.

Dans le but de mieux maîtriser la voix narrative émise par un anonyme étranger à l'histoire qu'il raconte, et la mettre au service du récit rétrospectif, Bachi va jusqu'à modifier les formes typographiques dans le texte. Certes il n'apporte pas de nouveau dans son œuvre, l'auteur minimise sciemment la ponctuation dans des parties de ces textes pour des raisons proprement narratives. Ce procédé présente une particularité dans *Tuez-les Tous* du moment où l'absence de ponctuation fusionne le discours du narrateur et celui du personnage.

L'image du spectre est potentiellement importante pour élucider la jonction narrative entre les deux discours. Nous pouvons conjecturer que le mode de narration choisi contribue de cette image de l'immatérialité qu'éprouve ce Kamikaze avant de commettre son acte en se voyant comme un mort-vivant, un spectre.

Le récit d'évènements se termine à l'ouverture de la porte du cockpit, le moment

²²⁵ Ibid., p.62.

²²⁶ Ibid., p.64.

²²⁷ Ibid., p.82.

attendu pour le commencement de l'exécution de la mission par les terroristes. La narration n'apporte aucun détail autre sur la mort ou l'après mort du protagoniste. C'est pour cette raison précise qu'il s'avère plausible de prétendre que la narration qui semble autodiégétique, faite par le Kamikaze dans la troisième personne du singulier, représente l'expression d'une conscience qui se détache de lui pour raconter le spectre qu'il est devenu.

Parallèlement, un autre procédé affecte la narration, celui de la répétition frénétique d'expressions et de phrases tout au long du texte, et particulièrement dans les deux derniers chapitres, qui paraît renforcer l'effet de l'enchevêtrement des voix énonciatives. Une autre altération du discours s'effectue dans ces répétitions, le narrateur exerce sa liberté de rapporter les discours et les échanges répétés dans des versions différentes. Mais dans quel but ? L'enjeu ici est la mémoire. Son fonctionnement est mis en exergue à travers les transformations que subit le récit une fois répété. Il est évident de considérer l'exploration des effets de la mémoire dans la narration du récit comme un signe de la narration autodiégétique²²⁸ qui remplace le « je » par un « il ». Qui plus est, tout le récit émane de la pensée intérieure et revêt un caractère rétrospectif.

« Je travaille.

Combien d'heures par semaine ?

Je travaille dans mon labo.

Tu ne comprends pas, il faut te le dire en quelle langue. Y a des lois, ici, en France.

Il se retourna vers sa collègue, une blonde grasse et décolorée, et lui dit : « il ne savent même pas répondre à une question simple et ils font des études. »

« J'étudie et je travaille. Physique nucléaire.

Pour faire quoi ? et là riant, il se tourna vers sa collègue, une blonde grasse et décolorée et lui dit :

Tu sais ils fabriquent des bombes H pour améliorer leurs gourbis quand ils seront rentrés chez eux.

Il avait peut-être inventé ces paroles ou on les lui avait apportées, un autre de ses amis peut-être, il ne se souvenait plus, c'était un autre temps, un autre lieu »²²⁹

²²⁸ Cf. Gérard Genette, *Figure III*, op. cit.. Sur le procédé d'autobiographique voir aussi Philippe LEJEUNE, *Moi Aussi*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

²²⁹ *Tuez-les Tous*, pp.39, 41.

Dans les extraits ci-dessus, et bien d'autres exemples du texte, l'omniprésence du narrateur, étant affirmée, laisse deviner une certaine contradiction : il ne sait pas tout et doute en l'origine de quelques détails près. Ainsi en répétant les fragments, il les modifie, y introduit, comme c'est le cas dans cet exemple, d'autres fragments.

Il serait judicieux de proposer à ce stade d'analyse la possible imbrication d'une troisième voix qui se met en juxtaposition avec les deux autres instances, le narrateur et le personnage, la voix de l'auteur. La réitération observée dans le discours et les failles de la mémoire qui en découlent interviennent aussi dans le processus d'écriture. Le geste scriptural met à l'épreuve la mémoire de l'écrivain lors de la création. Aussi, Bachi hésite en employant l'expression « peut-être » puisqu'il évite d'affirmer le discours de discrimination comme motif impulsif provoquant la violence. Ou bien tend-il à laisser le doute planer par rapport aux pensées du terroriste, car il s'agit d'un personnage insaisissable en soi.

La narration qui prend en charge le récit de l'aboutissement du crime que s'apprête à exécuter Seyf el Islam, introduit des épisodes du passé explicitant comment il s'est retrouvé dans cette impasse et l'origine de ses hésitations. Ce procédé, appelé l'analepse²³⁰ par Genette, permet au lecteur de mieux appréhender la psychologie du protagoniste et les raisons de la pulsion de destruction qui le maitrisent, à travers ses récits antérieurs intercalés. Son exil, l'avortement de sa femme, l'expérience de l'exclusion puis son aventure dans les méandres de l'intégrisme et son séjour de formation en Afghanistan, dans l'ordre sont des épisodes qui traitent de l'évolution du sentiment de haine, la narration adopte alors la tonalité dramatique pour rendre compte du phénomène :

« Il avait vécu pendant huit années dans une ville étrangère, Paris ville lumières éteinte, huit années avec la perspective atroce d'un retour parmi les siens (...).

Il avait quitté son laboratoire parce qu'on le traitait comme un rat un travailleur au noir et les flics chaque année le regardaient de travers parce qu'il ne venait pas du bon endroit du monde, c'était un sous-développé, et un sale enfant de putain de flic inculte se croyait supérieur à lui, un sale enfant de putain d'alcoolique qui buttait ses enfants se permettaient de le juger, lui, d'éplucher son compte en banque, de

²³⁰ Cf. Gérard Genette, *Figure III*, op., cit.

demander d'où provenait l'argent »²³¹

Cette narration montre la montée crescendo de la pulsion destructive dont la cible s'élargit jusqu'à ce qu'elle vise l'entière humanité. Seyf el Islam développe une haine de l'univers occidental pendant son exil, apprend à haïr les juifs au cours de sa formation dans les montagnes de Kandahar. Au final cette intolérance s'intensifie et devient immaîtrisable en se transformant en une sorte de misanthropie :

« (...) et lui, maintenant, s'apprêtait à brûler tous les hommes puisque les Signes l'avaient désigné pour cette mission, bien avant sa naissance »

« Tout a commencé pour lui quand il avait désiré de devenir l'un des leurs en épousant l'une des leurs oui cela était clair comme le soleil qui pénétrait à flots par le hublot »²³²

Aux commencements du récit, la narration tend à décrire ces pulsions individuelles et caractériser la psychologie du personnage en traitant de la collectivité. Cette haine montante qui divise le monde et le livre à un destin sombre chaotique est la conséquence directe, plus précisément la réaction évidente de peuples jadis colonisés et exploités vivent encore sous l'emprise de la pauvreté souffrent de guerre et d'insécurité dont l'Occident, explorateur des richesses de leurs pays, est le premier impliqué :

« quand ils se souvenaient d'eux, ils les bombardaient, les colonisaient, les occupaient et plaçaient à la tête de leurs Etats des dictateurs qui étouffaient tout essor, brulaient des jeunesses entières sur l'autel du veau d'or noir ; le pétrole des Saoudiens qu'il haïssait et des Iraquiens pour lesquels il avait de la compassion parce qu'ils étaient pris entre deux maux, le pire et le pire, et les Iraniens dont il espérait qu'ils allaient mettre au point la bombe, Hiroshima mon amour, et qu'ils la balançaient sur les Juifs, Jérusalem mon amour, et sur les Américains, New York mon amour, et on verrait bien, on verrait bien, tout le monde se retrouverait dans la cuvette de l'histoire (...) »²³³

L'auteur tisse dans cette narration d'étranges relations entre l'intérieur du personnage et la conscience collective pour signifier dans son discours l'ampleur de la crise du monde enfantée par la course hardi au pétrole, l'or noir. L'Occident et l'Orient,

²³¹ *Tuez-les Tous*, pp.38-39.

²³² *Ibid.*, pp. 122, 124.

²³³ *Ibid.*, p.51.

le Nord et le Sud, s'affrontent générant l'instabilité et la détresse de l'univers actuel. L'agressivité intérieure du protagoniste est le reflet de l'agressivité ancrée dans le groupe, c'est-à-dire en s'identifiant à l'Autre, le dedans se construit à partir de la perception du dehors.

L'analepse introduit également, en marge du récit du destin de Seyf, les souvenirs du dernier voyage fascinant au travers de la ville de Grenade et la région de l'Andalousie. Au côté de sa pulsion destructive se manifeste les bribes d'une pulsion de la vie représentée par le plaisir de goûter à l'art en appréciant l'œuvre immortelle de ses ancêtres musulmans dans ces lieux.

« Il marchait dans le palais et ses pas le conduisaient à travers les cours et les jardins ; c'était cela la beauté en signe clairs, évident ; et il aurait aimé la détruire parce que les hommes n'en n'étaient pas dignes, incapable de se contenter d'elle, l'asseyant sur leurs genoux et lui crachant dessus »²³⁴

L'Eros est inséparable du Thanatos. Puisque la beauté appelle à la paix et les hommes ne cessent de semer la haine entre eux et provoquer des guerres de démolition, ils sont indignes de la beauté qui les entoure. Il faut l'anéantir pour que leur monde reflète leur intérieur inhumain, telle est la pensée de Seyf.

La narration de ce voyage évoque d'abord les changements du temps qui entraîne la naissance de civilisation, sa décadence ensuite son remplacement par une autre. La région de l'Andalousie porte le souvenir de la civilisation musulmane implantée en Europe durant huit siècles qui a fini par être déchue et remplacée par la civilisation occidentale moderne. La narration met en comparaison, à travers la visite de Seyf à cet endroit, la grandeur de l'œuvre de ses ancêtres et la barbarie de leurs héritiers.

Ensuite cet espace géographique, considérant son Histoire, représente une jonction entre l'Orient et l'Occident. La narration le montre comme le trait d'union, où Seyf fait halte, dans la traversée vers la mort entre Kandahar et Portland. L'Andalousie rappelle aussi le grand voyage de découverte de l'Amérique entamé par Christophe

²³⁴ Ibid., p.54.

Colomb du port de Cadix « le nouveau monde, cette saloperie, cette nouvelle saloperie, extension de l'Europe des lumières éteintes »²³⁵, un autre lien évident à déceler dans le récit du personnage qui part sur les pas de Colomb pour briser à jamais l'orgueil de ce monde d'Eldorado.

Et puis Grenade, Séville et Cadix sont décrites tel un paradis, habités d'une sérénité qui éclose de leur beauté. Cette partie du récit se distingue du reste du voyage puisque la perception de l'espace est différente. Ce souvenir s'introduit en analepse pour apaiser l'esprit de Seyf, il est le songe serein pendant lequel se détache le personnage de ces derniers moments avant la mort :

« Il préférerait se souvenir se souvenir de son escapade en Andalousie où pour la première fois de sa vie il s'était senti libre car il avait échappé au regard de Dieu sous le ciel bleu de Cadix

Et il louait une voiture et rejoignait Cadix pendant que l'avion amorçait sa descente sur l'aéroport de Boston ; et il traversait l'Andalousie, passait par Séville en se disant bien qu'il ne visiterait jamais cette ville, il n'en aurait plus le temps, il était hors de sa sphère »²³⁶

La narration met en parallèle l'univers qui engage la destruction dans l'esprit du personnage et celui qui est la source de sa paix intérieure. Cette alternance entre les deux récits qui alimentent le contraste entre deux attitudes, deux perceptions et en conséquence deux pulsions (vie/ mort), met en exergue le rêve de l'ailleurs que procure le voyage et ce, en surpassant sa condition de damné.

Dans le cas du portrait de l'un des terroristes qui ont précipité les deux avions sur les tours du World Trade Center, l'itinéraire que propose l'auteur, c'est-à-dire l'exil dans un pays du nord, la formation en Afghanistan ensuite le vol de Portland vers New York, semblent refléter approximativement des réalités vécus éventuellement par ces personnes. Or le voyage en Andalousie est l'épisode peu probable dans ce récit. L'espace choisi véhicule un imaginaire de mobilité propre à l'auteur. En effet, dans *Autoportrait avec Grenade*, publié une année avant ce roman, Bachi relate les aventures de son séjour à Grenade. Les traces de ce voyage dans la région de l'Andalousie

²³⁵ Ibid., p.55.

²³⁶ Ibid., p.119.

persistent dans les romans postérieurs et se manifestent en l'image de l'ailleurs merveilleux chargé d'une beauté inouïe incommensurable dans l'univers chaotique contemporain, autrement dit, un petit paradis dans l'enfer.

L'auteur inculque des fragments de son propre vécu dans le récit de son personnage. Il reprend ses mêmes impressions sur le Palais de L'Alhambra, l'architecture et les œuvres d'art. cette manifestation inconsciente du souvenir et des images obsédantes chez le sujet écrivant amène à présumer l'expression d'un mythe personnel, comme l'appelle Mauron, chez celui qui écrit. Selon le critique, le mythe personnel et ses avatars expriment la personnalité inconsciente de l'écrivain²³⁷.

Bachi a un goût poussé de l'art, ce constat est à faire dans tous ces écrits ; il en éprouve ce qu'on appelle : le syndrome de Stendhal, ou syndrome du voyageur, qui consiste en des troubles comme l'accélération du rythme cardiaque, le vertige, voire les hallucinations qui se manifestent chez le voyageur exposé à une surcharge d'œuvres.

Cet état de perturbation est essentiel dans la construction de l'imaginaire du voyage chez Bachi. Dans *Autoportrait avec Grenade*, il décrit son affaiblissement physique et l'étourdissement qu'il ressent en marchant vers l'Alhambra. Sa fascination en contemplant les œuvres, délaissées dans ce coin du monde, est reflétée dans sa réaction involontaire, en l'occurrence le vertige, la sensation d'égarement en encore le délire. Cette expérience personnelle, narrée dans un récit autofictionnel, est reprise de manière machinale dans d'autres romans, tels que *Amours et Aventures de Sindbad* et *Tuez-les Tous* :

« Il se souvint de la cour des Lions, de la fierté ressentie pendant qu'il se déplaçait dans ce petit palais, rejetant la beauté qu'il avait niée durant des mois : elle l'avait blessé, torturé alors que sa vie n'avait plus de sens, il ne lui restait plus rien, hormis les souvenirs sordides d'une existence de cancrelat »²³⁸

Ce portrait exige les contrastes d'où émergent la dialectique du bien et du mal. L'auteur les met en évidence en confrontant deux perceptions, celle de la réalité cruelle et celle du beau, le long de l'itinéraire qui avance dans l'enfer. Tous les espaces

²³⁷Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 32.

²³⁸*Tuez-les Tous*, p. 107.

s'avèrent sombres, obscurs et labyrinthiques tel que Paris et Portland, à l'exception de l'Andalousie, endroit en marge de l'univers, un espace onirique dont le simple souvenir l'arrache de son présent insignifiant, celui d'un mort-vivant, hors de la sphère des hommes.

La perception ne se résume pas à la mise en évidence de la dichotomie du mal et du bien, elle semble plus importante pour comprendre le personnage de Kamikaze. La vision mortuaire plane sur toute sa marche vers sa mort, la vision lumineuse se restreint à cette merveille d'Andalousie, cependant la vision se dégrade au fur et à mesure qu'il s'approche de son but, de sa fin, et finit par l'abandonner : « et il avait mal aux yeux, s'apprêtant à devenir aveugle, se rassurant qu'il puisque les aveugles échappent au Jugement de Dieu »²³⁹.

Le thème de l'aveuglement signifie d'emblée l'incapacité de voir la vérité et la saisir. La recherche de cette vérité occupe une large place dans ce récit, et les yeux sont le symbole de cette quête. C'est dans ce sens que le texte rappelle la tragédie de l'Œdipe de Sophocle où se rejoignent aveuglement physique et aveuglement moral.

Freud trouve dans l'aveuglement d'Œdipe un symbole de la castration, une sorte de punition subite après avoir violé le tabou sexuel. Il serait toutefois une punition de la faute et du crime, d'avoir défié Dieu, se prenant pour Lui « et lui s'apprêtait à les faire flamber dans les flammes de l'enfer, se substituant à Dieu, en pleine puissance, plus puissant que le Dieu auquel il croyait et ne croyait pas »²⁴⁰.

Or cette cécité fait davantage référence à l'entrée dans l'obscurité. La narration invoque cette obscurité avec les termes du Coran, en tant qu'ignorance de la foi et de la bonne voie de Dieu, dont on n'échappe jamais une fois dedans.

« Lorsque le feu éclairait ce qui était alentour, Dieu leur retirait la lumière. Il les laissait dans les ténèbres. Eux ne voyaient rien. Sourds, muets, aveugles. Ils ne reviendraient jamais vers Dieu et c'était bien ce qu'il s'apprêtait à faire, entrant dans son dessein, allumer un grand feu, en plein jour, et tous verraient la lumière pendant

²³⁹ Ibid., p.115.

²⁴⁰ Ibid., p.57.

que lui seul entrerait dans la nuit, aveugle sourd muet, incapable de revenir vers Dieu, incapable et mort »²⁴¹

Dans cet extrait, la transposition des versets 17-18 de la sourate la Vache oppose la connaissance, qui équivaut à la lumière, à l'ignorance qui illustre les ténèbres. Sourd, muet, aveugle, sont les caractéristiques de celui qui s'est égaré dans la voie de Dieu. L'image est mise en comparaison avec le destin du personnage terroriste qui s'apprête à entrer dans la Nuit, c'est-à-dire les ténèbres.

Or, la cécité est précédée d'une ascension graduelle que le narrateur ponctue de versets évoquant l'ascension du Prophète Mahomet²⁴². Gibert Durand oppose dans le régime Diurne, celui de l'antithèse, les archétypes de la lumière et des ténèbres qui sont liées consécutivement aux schèmes ascensionnels et les schèmes de la chute. Pour ce dernier « les schèmes ascensionnels ont pour atmosphère la lumière »²⁴³ ; dans le même sens, Bachelard remarque que « C'est la même opération de l'esprit humain qui nous mène vers la lumière et vers la hauteur »²⁴⁴.

Il en ressort que l'élévation du personnage ne l'entraîne pas dans l'obscurité mais le mène dans la lumière, cependant, si l'on considère la phrase de Khalil Gibran « La nuit n'est-elle pas cette aurore qui attend de naître », cette ascension devient un symbole d'une inversion d'un autre genre, elle est une illusion de la lumière qui se révèle en sa réalité de ténèbres. D'ailleurs, dans son ouvrage sur l'Œdipe de Sophocle, Geneviève Winter trouve dans la lumière un lieu de l'aveuglement : « on croit marcher vers la délivrance alors qu'on avance vers le pire »²⁴⁵ avance-t-elle.

Concluant, l'itinéraire du voyage qui aboutit à son terme par l'accomplissement du crime prend dans ce portrait les allures d'une initiation, mais une initiation qui guide vers les ténèbres et non à la renaissance d'un homme nouveau.

²⁴¹ Ibid., p.100.

²⁴² Le Saint Coran, L'Ascension, Sourate 70, verset1.

²⁴³ Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit. p250.

²⁴⁴ G. Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p.24.

²⁴⁵ Geneviève Winter, *Œdipe Roi de Sophocle : Etude du texte*, Paris, Bréal, 2013, p.84.

La narration est en réalité interne omettant le Je énonciateur, elle met en avant les pensées intérieures d'un futur Kamikaze en suggérant une réflexion sur le discours religieux et ses différentes interprétations ainsi que l'émergence de l'intégrisme. L'auteur entame un portrait psychologique d'où résonnent des contradictions inextricables, et y exprime les raisons probables du choix de l'intégrisme ; inégalité des chances, refus de l'Autre, marginalisation, guerre et pauvreté, le monde devient chaotique, incompréhensible et angoissant devant le regard éperdu du personnage dessiné par Bachi.

La parole errante ici est celle de quelqu'un hors de soi, dont le destin tragique mène dans les méandres de l'enfer, un labyrinthe sans issues où même le fil d'Ariane s'avère trompeur. Son hésitation à se venger génère une kyrielle d'images dialectiques que l'on peut ranger dans l'imaginaire diurne.

Le narrateur a tendance dans le texte d'accentuer les contradictions et mettre en évidence l'état psychique du personnage hésitant dans sa démarche narrative. En effet, les réminiscences qui reviennent comme des images obsédantes de ce voyage en Andalousie et la jouissance d'avoir vu la beauté d'une civilisation musulman disparue, s'opposent à l'obscurité de Portland et la terre en ruines Kandahar « Sodome ou Gomorrhe ». Aussi, l'image de la femme passe de la mère à la femme castratrice et fatale à travers les trois personnages de la mère morte en couche, sa femme qui l'a quitté et l'inconnue qui l'accompagne pendant sa dernière nuit à Portland.

3. Le narrateur homodiégétique dans *Amours et Aventures de Sinbad le Marin*

La narration de ce roman nous intéresse particulièrement puisqu'elle présente une nouvelle répartition des voix narratives. Elle s'organise principalement sur deux niveaux narratifs. D'un côté le récit non-focalisé²⁴⁶ du Dormant, qui accompagne Sindbad, débute et clos le texte. D'un autre côté, le récit métadiégétique²⁴⁷ en focalisation interne, conté par Sindbad au Dormant dans la demeure de sa Grand-mère Lalla Fatma.

²⁴⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.206.

²⁴⁷ibid. p.241.

La multiplication des occurrences du voyageur mythique l'Ulysse auquel le personnage Sindbad s'identifie, contribue de l'hybridité de la figure mise en texte et concomitamment incite à observer la coïncidence des procédés narratifs issus des deux littéraires tant explorer par Bachi, l'Odyssée et Les Mille et Une Nuits.

De prime à bord, le Sindbad de Bachi est plus qu'une simple transposition de la figure du voyageur, il est aussi le conteur par lequel l'auteur semble recréer le procédé narratif qui lui est relatif. Il narre, en effet, ses aventures et ses amours, entre Occident et Orient, à son locuteur et hôte le Dormant. Il prend la parole dans la chambre pour amorcer un long conte aux apparences d'un conte merveilleux moderne.

Or les niveaux narratifs abondent, dans le discours de ce conteur, à l'effet du rêve et du songe du personnage-narrateur Sindbad. Dans l'ensemble, le narrateur raconte son histoire, bien entendu, mais il demeure un éternel rêveur, il introduit tantôt des récits de personnages historiques : Horace et ses Coriaces, Caracalla, Héloïse et Abélard. Tantôt il cède la narration à une autre voix narrative pour devenir son destinataire :

« Don quichotte se pencha sur moi pour me conter les aventures de mon double
(...) et m'imaginai à mon tour dans la maison opulente de Sindbad le Marin... mon
hôte me conta sa vie étrange »²⁴⁸

Dans ce premier cas, le délire complique la situation d'énonciation dont se distinguent trois attitudes de l'auteur dans la mise en texte de la narration des contes de Mille et Une Nuits. Le conte de Sindbad de Schéhérazade est rapporté par Don Quichotte dans style de discours direct, mais le récit enchâssé se trouve introduit sans marques de ponctuation.

Plus loin encore, un autre récit de Sindbad le Marin est enchâssé de manière alambiquée et confuse. L'énonciateur est soit Ingres « il me narra l'histoire de Sindbad le Marin », soit Sindbad de la Mer « mon double oriental » dit-il « et moi Sindbad le Portefaix, je l'écoutais comme s'il fut question pour moi de sonder l'âme de mon

²⁴⁸*Sindbad le Marin*, p.113.

double »²⁴⁹. Le récit raconté est cette fois distingué par des guillemets, signe de la bifurcation de l'énonciation. Cela n'empêche pas que la situation d'énonciation est totalement floue. Le lecteur ne parvient guère à identifier celui qui prend en charge ce récit enchâssé. Qui raconte au juste ? Ingres ou Sindbad le Marin ? Quelles aventures, celles de Sindbad le Marin ou du narrateur ? S'agit-il d'un rêve ? Cette Kyrielle de questions qui agite le lecteur, aboutit à une réponse cohérente : seul l'état de rêve élucide cette séquence, car même le narrateur principal se détache entièrement de son énonciation et parle de soi dans la troisième personne « mais Sindbad échappait au conteur »²⁵⁰.

Dans le dernier enchâssement, engendré au moyen de l'hallucination du narrateur, l'énonciateur est bien le Sindbad des *Mille et Une Nuits* s'adressant au Portefaix auquel s'identifie le narrateur « Pendant la nuit, vint à moi Sindbad, mon double ancien, et le conteur se mit à conter »²⁵¹. Le texte enchâssé est, contrairement aux deux récits précédents, une citation empruntée au texte du cinquième voyage de Sindbad, intitulé *Le Vieillard Satanique et l'Ile aux Singes*²⁵².

Le détachement de soi, l'auteur l'expose de manière plus ou moins explicite, en tant qu'état d'hallucination dans le récit *Autoportrait à Grenade*. Alors que l'écrivain est convalescent dans sa chambre d'hôtel, des visions hallucinées torturent son esprit, entre autres, l'ombre qui prétend être son Double.

« Elle s'approche du lit pour mieux me narguer.

-Tu me porteras.

-Je vais te tuer. Je vais te balancer par la fenêtre.

Je distingue son visage à présent. Il s'agit bien de moi. D'un autre moi. Grimaçant. Ignoble. Une gargouille emplie de fiel, les yeux exorbités, les lèvres tordues. Un filet de bave s'écroule sur son cou, mon cou.

-Je ne te supporte plus. Tu n'es pas la personne qu'il me faut. Tu es faible. Une pauvre merde. »²⁵³

²⁴⁹Ibid., p.134.

²⁵⁰Ibidem, p.141.

²⁵¹Ibidem, p.242.

²⁵²*Les Mille et Une Nuits III*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 1991, pp.523-532.

²⁵³*Autoportrait*, p.148.

L'image du double ici (que nous avons développé plus haut) n'administre pas un changement de voix narrative, cette apparition crée une séquence de dialogue entre le narrateur et son double. Le genre autobiographique -ou l'autofiction- dans lequel s'inscrit ce récit de voyage à Grenade n'utilise pas du procédé polyphonique qui appartient au genre romanesque fictionnel. Si le double s'approprie le récit, le texte sera dominé par la pure fiction, voire le fantastique. Cependant, le roman de Sindbad et ses aventures intègre au récit des doubles réorganisant la situation d'énonciation et altère la narration du conteur.

Certes, le roman est le genre narratif mixte capable de toutes les formes, et le texte bachien n'enfreint pas la règle, il jouit d'une complexité narrative intelligible. Il est un récit de récits au sein duquel se tisse « la relation des récits que se font les personnages »²⁵⁴, reproduisant les modalités narratives connues de l'Odyssée et les contes de Schéhérazade. Cependant, Bachi dépasse ces formes, ouvrant le champ à des narrations particulières, générées par le rêve, voire l'hallucination. Ces énonciations, se rapportant au personnage Sindbad le Marin du conte arabe, inversent la situation énonciative de Sindbad ; narrateur de son récit, il devient destinataire, mais à un niveau supérieur du récit, il est encore énonciateur principal.

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes introduit le procédé de la polyphonie qu'étudie Mikhaïl Bakhtine l'œuvre de Fiodor Dostoïevski²⁵⁵. Or, dans l'œuvre de Bachi où la polyphonie est omniprésente, le sujet qui se porte garant du discours peut user de son statut du narrateur de premier degré et faire parler des voix multiples en devenant un autre, un double par exemple.

Le langage est l'outil d'une collectivité auquel appartient l'auteur qui s'en sert pour produire son discours ; ce discours ne lui appartient pas car il emprunte le langage d'un autre (mots, phrases et citations). L'auteur fait un discours sur un autre discours, comme le suggère Kristeva²⁵⁶.

²⁵⁴Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p.29.

²⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, paris, Seuil, 1970, p.35.

²⁵⁶ Julia Kristeva, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris-New York, The Hargue 1970, p.15.

La réflexion guide alors vers un autre concept bakhtinien, le dialogisme. La polyphonie est à la fois celle des voix narratives superposées, ainsi que celle du langage en soi. Bakhtine souligne d'ailleurs que « tout le roman polyphonique est entièrement dialogique »²⁵⁷, autrement-dit, les éléments structuraux du texte suggèrent des liens dialogiques qui participent d'un dialogue à l'intérieur du roman et du roman avec la littérature de manière générale.

L'auteur alimente ce dialogue essentiel avec les littératures en introduisant dans son texte le Sindbad de Shéhérazade en narrateur de ses voyages puisés du conte. Il réalise ainsi des dialogues entre les littératures à l'intérieur de son roman, tel que le Don quichotte de Cervantès qui amorce le récit du voyageur de Baghdad.

Le procédé que déploie le texte de Bachi est une sorte de métalepse narrative²⁵⁸. Le changement de niveau narratif s'opère dans la narration du songe, du rêve ou de l'hallucination du personnage métadiégétique, où Don Quichotte et Sindbad de Mer, personnages extradiégétiques appartenant à d'autres textes, deviennent locuteurs dans le récit de Sindbad,

Kristeva avance, dans son introduction de l'ouvrage de Bakhtine, que le texte moderne « devenu exploration du sujet dans son rapport à la langue et au sexe, et par là à l'idéologie et au système : de plus en plus enfoncé dans son labyrinthe polyphonique – polygraphique, hermétique et inaccessible aux sujets dressés dans la monologique. »²⁵⁹, elle ajoute plus loin : « Le carnaval – fête de la nourriture et de l'excrément- symbolise le monde moderne ; le fantastique déchaîné multiplie la logique du rêve »²⁶⁰. Le labyrinthe est une composante intrinsèque de l'écriture de Bachi, il organise la trame et la structure intérieure du texte en exprimant le chaos et le désordre du monde moderne. Le texte déploie alors un univers fantastique qui se fonde dans le rêve et l'hallucination.

²⁵⁷ Mikhaïl Bakhtin, la poétique de Dostoïevski, op. cit., p.81.

²⁵⁸ Selon Genette : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc), ou inversement », *Figure III*, op. cit. p244.

²⁵⁹ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », introduction à *M. Bakhtin, la poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p.22.

²⁶⁰ Ibid.

Il y a dans le texte de Bachi une oralité attestée car il est souvent question de conte de grand-mère. D'ailleurs, la narration de son récit survient comme un fait fatidique, une action qu'il devait accomplir, pendant un moment de repos dans la ville « venaient à lui ces cités enchanteresses (...) Sindbad s'apprêtait à parler »²⁶¹, ou encore « Son histoire n'avait plus aucun intérêt, il ne renoncerait pas à conter pourtant. »²⁶². L'apassion pour le conte, tel que le fait savoir le narrateur omniscient « à part lui, qui se souciait des contes ? », qui semble devenir une obsession.

L'origine de cette obsession se manifeste dans l'enfance profonde à travers le souvenir du petit enfant bercé par les contes de la grand-mère Lalla Fatima « Je fus très tôt un orphelin que sa grand-mère éleva parmi les mirages, les contes à dormir debout, et berça souvent de songes idiots pendant que Carthago sombrait dans la barbarie »²⁶³. Ce souvenir interpelle puisqu'il est ressassé dans le récit²⁶⁴.

Il fait partie de ces réminiscences qui reviennent dans d'autres textes tel *Autoportrait à Grenade*, où la grand-mère « était une conteuse qui déroulait les *Mille et Une Nuits* comme une sorcière, assurée de son pouvoir et de sa force »²⁶⁵. La fonction du conteur est attribuée, dans le même récit à l'arrière-grand-père maternel, qui narrait chaque soir à sa fille les *Mille et Une Nuits* dont il a lu la traduction de Charles Mardrus. Cette rêverie de l'enfance qui tend à ressusciter des sensations premières : le plaisir d'écouter *le contese* métamorphose en un enchantement de *conter*.

Piétro Citati parle de poètes, chanteurs et conteurs de récit tel Achille qui chante la gloire des héros pendant une pause de la guerre de Troie et Ulysse qui raconte ces récits mensongers un mois durant dans l'île d'Éole ; il note : « Homère sait que la poésie et le récit fleurissent en tout lieu et en toute occasion. »²⁶⁶. Dans les rue de la ville, face à la mer, entre les murs d'une chambre, Sindbad exalte le récit.

²⁶¹ *Sindbad le Marin*, p.40.

²⁶² *Ibid.*, p.47.

²⁶³ *Ibid.*, p. 145.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.58,77..

²⁶⁵ *Autoportrait avec Grenade*, p.20.

²⁶⁶ Pietro Citati, *La pensée Chatoyante*, op. cit., p.192.

Nous constatons que Bachi réécrit un des contes des *Mille et Une Nuit*, en optant pour trois motifs narratifs et textuels, comme expliqué plus haut, rappelant la structure narrative du récit-cadre et le merveilleux des contes de Shéhérazade.

Manifestement, ce roman présente d'importantes similarités avec le texte autobiographique de Michel Butor *Portrait de l'artiste jeune singe* publié en 1967. En effet, Butor s'approprie le conte du second Calender selon trois motifs textuels principaux qui s'alternent et s'entretiennent pour composer le livre comme une sorte de quilt²⁶⁷. Le premier est le récit de Butor voyageur en Bavière. Le séjour dure sept semaines et sera déterminant pour la vocation d'écrivain du jeune homme. Suivi d'un voyage en Allemagne, puis en Egypte où se lance véritablement la carrière littéraire de Butor. Le second motif consiste en les citations puisées dans les ouvrages, particulièrement sur l'alchimie, que le narrateur découvre dans la bibliothèque du comte W. en Bavière. Le dernier motif se compose d'une citation-collage du conte des *Trois Calenders* dans la version de Galland. Le Narrateur découvre sur une table à la bibliothèque un livre des *Mille et une nuits* ouvert sur cette histoire, et une série de rêves se déclenche, où le narrateur s'identifie au personnage du conte et se répète chaque nuit²⁶⁸.

La dernière pratique textuelle importe davantage. Sindbad le contemporain s'identifie au Portefaix du récit du Sindbad de Shéhérazade dans un rêve-éveillé à l'instar de l'effet de rêve provoqué chez le jeune Butor à son contact avec le livre des contes arabes. Les deux textes insèrent de longues citations littérales des *Mille et une nuits*, et parallèlement « phagocyte »²⁶⁹ le texte à l'intérieur de leur structure.

Selon Dominique Julien, Butor fait cet usage de ce livre puisqu'il « illustre de manière idéale la conception que se fait Butor de la littérature comme un vaste

²⁶⁷ Dominique Julien, *Les amoureux de Schéhérazade : variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2009, p.153.

²⁶⁸ Michel Butor, *Portrait de l'artiste jeune singe*, Coll. Blanche, Gallimard, Paris, 1967, voir aussi l'analyse de Dominique Julien des procédés de transposition du conte des Trois Calender dans le voyage du jeune Butor, *Les amoureux de Schéhérazade : variations modernes sur les Mille et une nuits*, op. cit.

²⁶⁹ Dominique Julien emprunte la métaphore à Jean-Jacques Hamm qui parle de « phagocytage de textes littéraires inclus et digérés par le texte même pour le plaisir du jeu, du lecteur, du psychanalyste » (Jean-Jacques Hamm, *Rencontres*, in Butor pluriel, éd. Calle-Gruber & C. Thomson, 1990, p.18), *Les amoureux de Schéhérazade, variations modernes sur les Mille et une nuits*, op. cit., p.158.

répertoire de textes où l'on peut puiser à loisir » et que le choix de ce conte est en relation avec la métamorphose du héros en singe calligraphe « se prête fort bien à la représentation symbolique d'une certaine idée de l'écriture »²⁷⁰.

Quel est donc la raison de cet emprunt dans le roman de Bachi ? Sindbad le Marin est le voyageur dans un monde imaginaire marqué par l'opulence. Un univers qui contamine le monde où se meut Sindbad le nouveau, impressionné par les espaces témoins des civilisations des temps révolues.

Or, le procès énonciatif et les choix narratifs expliquent davantage l'appropriation du conte des Mille et une nuits. Mise en abyme fréquente, relance d'une nuit à une autre, enjambement d'une histoire sur l'histoire qui lui succède, le refrain de Shéhérazade à l'arrivée du matin, ce qui est de plus connu : « Mais aussi je me propose, si Allah m'accorde vie jusqu'à demain, et si c'est ton bon plaisir, de te raconter l'histoire de... ». Un trajet spiraliq ue d'une parole menacée²⁷¹. Voilà ce que révèle ces contes hormis l'imaginaire de fée et de prodigalité. La mobilité est aussi dans la parole. Bachi explore justement cette liberté de la parole, la parole errante. Il crée des doubles, intègre au récit des personnages-narrateurs issus de l'univers littéraire, et fonde un labyrinthe où se perd la parole.

Cette parole se manifeste en deux situations énonciatives distinctes mises en œuvre dans le roman de Bachi, notamment le couple Shéhérazade/ Shahriar et les deux Sindbad, l'un donne un tribut de vie pour écouter des histoires, tandis que l'autre récompense par de l'argent l'oreille attentive. « Pouvoir raconter est certes capital dans les *Mille et une nuits*. »²⁷², il met à l'évidence, dans la trame, l'échange et le don général, Murielle Gagnebin dit à propos des *Mille et une Nuits* :

²⁷⁰ Dominique Julien, *ibid.* p.158.

²⁷¹ Murielle Gagnebin, *Mille et une Nuits : le dire beaucoup, le faire enfin*, In Didier Coste et Michel Zérafà (dir.), *Le récit amoureux*, Éditions du Champ Vallon, 1984, pp.181-194.

²⁷² *Ibidem*.

« Ce don repéré, comme constituant la structure même des *Milles et Une Nuits* : vie contre parole, mort contre silence. Aussi est-ce sans compter que Sindbad le marin, qui a tant reçu de la mer, semble désormais offrir paroles et argent. »²⁷³.

Le texte qui réitère la machine à raconter des contes arabes. Au moment où Schéhérazade doit raconter pour vivre, Sindbad de Bachî raconte parce que « la vie le quittait depuis qu'il accompagnait le Dormant et Chien dont l'obscur mission l'effrayait »²⁷⁴.

L'équation dont parle Todorov « le récit égale la vie ; l'absence de récit, la mort »²⁷⁵ est sous-entendu dans le procès énonciatif de ce récit. La peur de cet inconnu et sa bête n'est pas la seule motivation de l'énonciation du conte, mais, et à plus forte raison, le souci de faire revivre le récit. Si dans les contes arabes « raconter égale vivre » et dans l'Odyssée, Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour continuer à raconter²⁷⁶, dans le roman de Bachî raconter, voire écrire, fait re-vivre le récit, la littérature : « Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord des larmes »²⁷⁷, le protagoniste raconte pour ressusciter le conte, l'auteur écrit pour libérer la parole et la sauver de l'oubli.

Dans *Autoportrait*, S'écrire est l'acte de restaurer la mémoire et l'entretenir contre l'oubli. L'angoisse du temps qui passe et de la mort est relative à une peur de l'oubli. L'errance à Grenade lui évoque le poète Federico Garcia Lorca, oublié de sa ville²⁷⁸. Ce mouvement le convie ainsi à la contemplation de l'héritage arabo-musulman, œuvre en ruine aujourd'hui « des hommes y vécurent et ne virent jamais leur œuvre détruite »²⁷⁹. L'amnésie peut s'emparer du passé sublime, mais seul l'art résiste au temps. Écrire soi est résister à l'oubli, mais aussi survivre « Tu n'as pas le choix. C'est écrire ou mourir. Il ne fallait pas commencer »²⁸⁰ lança son éditeur.

²⁷³ibid.

²⁷⁴ Ibid., p.45.

²⁷⁵ Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p.41.

²⁷⁶ Cf. Todorov, op. cit.

²⁷⁷ *Sindbad Le Marin*, p.47.

²⁷⁸ *Autoportrait avec Grenade*, p.152.

²⁷⁹ibid., p.189.

²⁸⁰ Ibid. p.50.

Nous tirons une conclusion, de ce que nous avons éclairé plus haut partant de l'acte narrative à l'acte d'écriture, en citant Kateb Yacine, écrivain auquel se réfère sans hésitation Bachi, dans sa prise de position de 1958 :

« Le vrai poète, même dans un courant progressiste, doit manifester ses désaccords. S'il ne s'exprime pas réellement, il étouffe. Telle est sa fonction. Il fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique. Il est au sein de la perturbation l'éternel perturbation. »²⁸¹

L'écrivain est dans le besoin permanent de dire, l'écriture libère la parole, exprime sa vision du monde, et reflète sa société.

²⁸¹ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Ed. Naaman, Ottawa, 1973, p.220.

CHAPITRE III

LA RÉPÉTITION COMME STRATÉGIE D'ÉCRITURE

« Tout écriture ne serait que réécriture » et comme le précise Philippe Forest « a peine formé, le moindre récit susciterait à nouveau les épisodes oubliés de l'épopée »²⁸². La littérature est l'écho des récits révolus, elle est répétition d'une parole éternelle qui glisse d'un texte à l'autre. Toute imagination quête l'union avec le passé par lequel on perçoit l'existence de l'homme en tant que répétition d'un motif unique appartenant au domaine du mythe.

La littérature est une parole répétée dans le temps. Les textes empruntant aux textes antérieurs tissent avec eux une relation d'intertextualité. Kristéva, qui a tenté d'expliquer la notion, définit cette relation ainsi :

« Le texte est donc une productivité, (...) il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris d'autres textes, se croisent et se neutralisent »²⁸³

Le texte repris dans l'espace d'un autre texte, de manière déclarée ou indirecte, suscite un nouveau sens de plus que son sens premier. L'étude des relations intertextuelles saisi ce sens nouveau et permet la lecture de la richesse significative et symbolique du texte empruntant.

La première partie de ce chapitre traitera des deux tendances d'intertextualité pertinente dans les textes de Bachi, à savoir la citation et l'allusion. Notons que toute forme d'intertextualité est présente dans l'écriture de Bachi, or ces deux suscitées se distinguent par leur répétition qui dévoile, à l'examen minutieux, des modifications minimales produisant du sens au niveau de la macrostructure.

L'auteur se répète lui-même, dans le même texte ou d'un texte à l'autre. Cette relation d'intratextualité sera explorée pour en déceler le but et y lire le sens communiqué par l'écrivain.

²⁸² Philippe Forest, *Textes et labyrinthes* : James Joyce, Edwin Muir, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Alain-Robbe Grillet, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1995, p.7.

²⁸³ Julia Kristéva, *Séméiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.113.

Dès lors, l'écriture de ressassement est une stratégie qui nécessite l'observation attentive. Nous verrons comment la répétition organise le texte et son sens tout en classant l'œuvre dans une tendance littéraire post-moderne où dire est insuffisant, re-dire est nécessaire.

1. Intertextualité et répétition

1.1. De la citation à l'allusion

L'emprunt d'un texte antérieur s'effectue de différentes manières. La pratique intertextuelle est décrite chez Genette comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) la présence effective d'un texte dans un autre ». Cette définition limite la notion de l'intertextualité à trois procédés, à savoir citation, plagiat et allusion, qui se distinguent l'un de l'autre, par le degré d'explicité de la source dans le texte. Genette précise :

« (...) sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »²⁸⁴

L'intertextualité est contrairement conçue par d'autres théoriciens comme un effort transformateur par la réécriture d'un ou de plusieurs textes antérieurs qui génèrent un sens autre intégré à un texte nouveau. Laurent Jenny propose une définition qui fait de la citation et l'allusion une « intertextualité faible ». Il écrit à propos de l'allusion :

« Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. »²⁸⁵

L'emploi de l'expression « simple allusion » est significative quant au rôle diminué qu'attribue Jenny à ce procédé intertextuel. Il minimise de ce fait la

²⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.8.

²⁸⁵ Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, Po 27, Paris, Seuil, 1976, pp. 257- 281.

dimension dialogique que pourrait générer l'allusion dans le texte nouveau ainsi que le changement qu'elle effectue au niveau du sens.

Le texte de Bachi montre la valeur d'une simple allusion dans la mise en relation de ce qu'il écrit avec ce qui était écrit précédemment. Notons que, si la citation déclare d'emblée et sans brouiller sa source, renvoyant par là le lecteur à ce qui est dit ailleurs, l'allusion appelle un travail de mémoire et une implication de la part du lecteur pour cerner les relations dialogiques effectuées entre les textes, Charles Nodier note :

« L'allusion est si loin d'être comptée au nombre des plagiats, qu'elle fait au contraire infiniment d'honneur à l'esprit ingénieux qui sait la mettre en œuvre. Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie »²⁸⁶.

La citation et l'allusion contribuent du même procédé intertextuel, seulement la citation déclare ostentatoirement la présence d'un texte dans un autre nouveau, l'allusion joue sur l'absence, elle met en œuvre la force évocatoire en tissant des rapports dialogiques entre deux textes qui expliquent sa portée énigmatique et insaisissable. L'allusion est en réalité cette citation absente qui suppose le travail de son identification. Nathalie Piégay-Gros observe à ce propos que :

« Le travail de lecture et l'apport de la critique passent d'abord par une explication de l'allusion : la citation qui l'explique expose le texte que l'allusion entend au contraire laisser affleurer in absentia. Dans un second temps seulement, il pourra, de nouveau, adopter le régime allusif, c'est-à-dire implicite, qui lui est propre. Manifester la source, c'est donc démonter le mécanisme de l'allusion pour lui permettre ensuite d'inscrire obliquement la signification »²⁸⁷

L'allusion, tout comme la citation ne doit pas en effet être réduite à une forme intertextuelle « simple ». Elle obéit à une dynamique de fonctionnement particulière qui opère à un niveau, à la fois, intra-textuel et extra-textuel mobilisant, du le fait, un effort de déchiffrement de la part du lecteur pour élucider la relation dialogique entre les textes.

²⁸⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.52.

²⁸⁷ Ibid., p.55.

Dans le roman de Bachi, l'intertextualité est un fait patent. Le lecteur n'est pas mené dans l'exercice hardi de démêlement des sources puisque l'auteur est épris particulièrement de la forme la plus explicite de la présence d'un autre texte dans son texte : la citation. Or, il met son lecteur dans la difficulté de la compréhension de l'intégration de l'emprunt textuel. Implicitement, l'allusion apparaît comme un autre procédé privilégié dans son texte.

1.1.1. La citation

La citation est une forme d'intertextualité récurrente chez l'auteur, elle est une manière solennelle pour marquer les entrecroisements littéraires quand il est question d'une source littéraire, par contre, quand il s'agit de texte sacré, elle s'impose comme forme nécessaire au développement d'un discours sur et autour du sacré. Dans ce dernier cas, la citation est accompagnée *ipso facto* de son commentaire.

Prenons l'exemple du texte où la citation foisonne et fournit un espace pertinent de réflexion sur cette forme d'intertexte, à savoir : *Tuez-les tous*. Ce roman exhibe deux sources de citation : Le saint Coran traduit en langue française et la tragédie d'Hamlet de Shakespeare. L'auteur informe sur ses sources dans un paratexte à la fin de son roman : « les versets coraniques ont été traduits par Denise Masson, traduction publiée aux éditions Gallimard ; celle d'Hamlet, non moins remarquable, par Jean-Michel Déprats aux éditions Gallimard également. ». A cet effet, il épargne à son lecteur l'effort de recherche que suppose tout intertexte.

La citation, emprunt littérale, chez Bachi devient un procédé de redire dont il explore les limites de liberté de reproduire un discours adoptant le contenu à son discours. En effet, observons ce paragraphe où l'on peut lire deux citations tirées d'Hamlet:

« « Le seigneur Hamlet est hors de ta sphère. Et lui, repoussé, est tombé dans une mélancolie, puis dans une insomnie, puis dans une apathie, puis, déclinant toujours, dans cette folie. » Il marchait et se souvenait de Paris, ville lumières éteintes, où il était étudiant ; jeune, pauvre, débarqué de Cyrtha avec ce conseil de son père : « Tiens ma bénédiction, et les quelques préceptes que voici, prends soin de les

graver dans ta mémoire. Ne donne pas de langue à tes pensées. Les amis que tu as, une fois éprouvés, agrippe-les à ton âme avec des crampons d'acier. Que ton habit soit aussi couteux que ta bourse le permet, mais sans extravagance, riche, pas voyant ; car la mise, souvent, proclame l'homme, et en France les gens du meilleur rang et du meilleur état sont sur ce chapitre d'un raffinement exquis. » « Que Dieu t'entende père Polonius exquis pendant que mon âme est dans mes talons à l'heure où je marche. Parce qu'en France les gens ne sont pas toujours du meilleur rang. » Et ceux qui l'étaient ne voulaient pas de lui »²⁸⁸

Dans le premier emprunt, Bachi effectue un découpage sur le texte d'origine de manière à garder ce qui décrit l'état affectif de son personnage en le comparant à Hamlet vu par Polonius qui raconta au Roi et à la Reine ce qu'il apprit sur la passion ardente et déroutée d'Hamlet. La première partie de cette citation est le discours de Polonius à sa fille Ophélie : « Le seigneur Hamlet est un prince hors de ta sphère. »²⁸⁹. La seconde partie décrit ce qu'est devenu Hamlet selon Polonius après qu'il ordonna à sa fille de se mettre à l'abri de ses requêtes, de ne pas admettre ses messages ni recevoir ses cadeaux, il dit :

« Ainsi, elle a pris les fruits de mes conseils ; et lui (pour abrégé l'histoire), se voyant repoussé, a été pris de tristesse, puis d'inappétence, puis d'insomnie, puis de faiblesse, puis de délire, et enfin, par aggravation, de cette folie qui l'égare maintenant et nous met en deuil. »²⁹⁰

La suppression d'une portion du discours du personnage Polonius sans le marquer permet à l'auteur de mettre l'accent sur le devenir d'Hamlet qui reflète le personnage Seyf. Ce dernier est entièrement détaché et éloigné de la femme qui l'accompagne pendant cette dernière soirée avant l'attentat, mais sa folie est, contrairement à Hamlet, due au fait d'être hors la sphère de l'humanité. C'est cette divergence de destin qui est mise en exergue à travers le découpage de Bachi de sa citation.

Dans le second emprunt, Bachi met en parallèle seyf avec Laërte et non pas Hamlet, un autre écart à relever entre deux citations dans la même suite d'idées.

²⁸⁸ *Tuez-les Tous*, p.28.

²⁸⁹ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet, Prince de Danemark*, Acte II, scène II, *In Hamlet, Othello, Macbeth*, traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p.42.

²⁹⁰ *ibid.*

Seulement, c'est encore du discours direct de Polonius dont il s'agit. Il s'adresse à son fils dans ces mots pour lui donner ses derniers préceptes avant qu'il parte en France étudier. A partir de ce discours l'auteur passe de la figure d'Hamlet à celle de Laërte, Seyf est ce jeune qui quitte sa ville Cyrtha pour aller étudier à Paris.

La citation ayant le rôle d'une mise en comparaison du destin du personnage terroriste avec ceux des personnages de Shakespeare se voit attribuer une autre fonction en intégrant le nouveau texte, celui d'un discours intérieur du protagoniste. Le portrait psychologique de Seyf s'accompagne d'un éclairage de ses pensées à travers ces intertextes. Le fragment introduit juste après le discours de Polonius :

« « Que Dieu t'entende père-Polonius exquis pendant que mon âme est dans mes talons à l'heure où je marche. Parce qu'en France les gens ne sont pas toujours du meilleurs rang » Et ceux qui l'étaient ne voulaient pas de lui »²⁹¹

semble opérer un détournement de l'énonciation, et par conséquent une modification de sens de la citation, en l'arrachant à son contexte, et lui ajoutant un nouveau sens qui concerne Seyf par l'emploi de la concession.

Aussi, l'emprunt déclaré du texte théâtral contribue-t-il à la théâtralisation dans l'énonciation romanesque. Bachi transforme subtilement le discours prononcé par Hamlet en réponse à la réplique du Spectre de son père « Souviens-toi de moi ! » en insérant un court fragment de ces paroles sans chercher à le relier au contenu de la narration. Il en fait une partie intégrante de la suite narrative quand il effectue une réécriture de ce qui reste de ce discours :

« Il tentait alors d'échapper aux flics qui voulaient le renvoyer chez lui, dans le néant, suivre son père dans la tombe —« et vous mes muscles ne vieillissez pas d'un coup mais soutenez-moi promptement ! me souvenir de toi ? oui, pauvre spectre, aussi longtemps que la mémoire siégera dans ce globe détraqué... » oui, des étables de la mémoire humaine, il effacerait toute réminiscence futile ou triviale en marchant la mémoire saturée de crimes et de violences (...) »²⁹²

²⁹¹ *Tuez-les Tous*, p.29.

²⁹² *Ibid.*, p.50.

Le lecteur du texte se rend compte que le thème soutenu est le même : l'oubli. Si Hamlet désire effacer de sa mémoire « tous les souvenirs vulgaires et frivoles, tous les dictons des livres, toutes les formes, toutes les impressions qu'y ont empreintes la jeunesse et l'observation »²⁹³ pour se rappeler de l'ordre de son père, la mémoire de Seyf s'avère beaucoup plus tragique, celui-là voudrait oublier la violence et le crime et se remémorer la voie de la paix dont son père tente de le convaincre.

La citation chez Bachi est bien plus intéressante au niveau graphique. Les modalités traditionnelles pour citer sont bien connues : guillemets, italique, séparation par le blanc typographique. L'auteur de *Tuez-les tous*, offre de nouvelles modalités qui jouent sur le sens. Quand il écrit :

« car si le soleil engendrait des asticots dans un chien, charogne digne d'être embrassé... « Vous avez une fille ? oui, mon seigneur... ne la laissez pas se promener au soleil. Concevoir est une bénédiction, mais la façon dont votre fille peut concevoir, ami, veillez. »

Et ils y veillèrent et elle ne voulut pas de sa conception ; elle refusa et l'assassina. »²⁹⁴

Il ouvre une brèche de réflexion sur le sens voulu de citer sans guillemets, littéralement, une partie du discours de Hamlet à l'adresse de Polonius, et continuer entre guillemets sans noter l'alternance d'énonciation dans le dialogue entre les deux personnages. Le mode de citation dépourvu des marques qui l'annoncent, appelle la sagacité du lecteur bien évidemment, mais ce qu'en fait l'auteur est autre : en déplaçant la marque de citation, il tend à mettre l'accent sur ce discours entre guillemets en particulier.

La citation dépourvue de ses marques typographiques est d'autant plus perçue dans l'intertexte religieux. Mais observons d'abord les fonctions de la citation du texte sacré de manière générale dans ce roman.

Il se trouve que les fonctions primordiales de la citation sont le « rappel », la « preuve », ou l'« appui » et l'« argument »²⁹⁵. Citer le texte coranique dans *Tuez-les*

²⁹³ William Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., p.28.

²⁹⁴ *Tuez-les Tous*, p.35.

²⁹⁵ Cf. Stefan Morawski, *The basic functions of quotation*, In Algirdas Julien Greimas (dir.), *Sign, Language, Culture*, La Haye-Paris, Mouton, 1970, pp.690-705.

Tous est nécessaire à un discours sur le religieux. L'auteur met en situation de débat Seyf et Khalid qui discutent le long de la narration la légitimité du crime. Le même débat est vécu intérieurement par Seyf qui hésite à commettre ce crime. Mais au-delà du crime, Seyf s'interroge d'abord sur le fait d'être bon croyant et musulman, il juge ses gestes et ses actes à travers ce qu'il a lu et relu du texte coranique :

« Il remplit une nouvelle flûte. C'était un musulman. Il n'aurait pas dû boire. « Ils t'interrogent au sujet du vin et du jeu de hasard. Ils comportent tous deux, pour les hommes, un grands pêchéet un avantage, mais le pêché qui s'y trouve est plus grand que leur utilité. » Mais ils lui avaient répété qu'à présent, quoi qu'ils fassent, ils seraient accueillis au paradis, ils entoureraient tous les prophètes et boiraient tout leur saoul en baisant des vierges ; alors autant prendre de l'avance : régime d'exception pour les martyrs. »²⁹⁶

La lecture exégétique du texte sacré se trouve discutée dans le texte de Bachi par la destruction d'un discours fanatique incitant à la haine, qui s'appuie sur un certain nombre de textes du Coran relevant d'un contexte historique ultérieur et non applicable aujourd'hui.

Destruction d'un discours est d'abord tentée à travers l'outil littéraire le plus efficace, l'humour et ses dérivés. Dans l'exemple ci-dessus, l'auteur critique indirectement, moyennant l'ironie, l'idée de la récompense du paradis et les houris contre le crime terroriste.

Le débat entre Khalid et Seyf appelle aussi cette fonction de citation comme appui, argument, d'un discours donné, comme précisé plus haut. Observons les fragments suivants :

-« -Mais que feras-tu des victimes innocentes ? demanda-t-il à Khalid, qui ne le regardait jamais en face, le visage levé vers Dieu, ou le diable. (Et il ajouta :) *car celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué, ou qui n'a pas commis de violence sur la terre, est considéré comme s'il avait tué tous les hommes*. Et je vais tuer des innocents(...)

Il dit cela pour le convaincre de leur folie, pour se convaincre de la sienne »

²⁹⁶*Tuez-les Tous*, p.17.

-« « N’usez pas de violence sur la terre en la corrompant » et il parlait de cela pendant que Khalid trouvait toutes les justifications nécessaires à la folie du monde. »

-« « car ceux qui troquent la vie présente contre la vie future combattent dans le chemin de Dieu », et il l’avait troquée, cette vie, contre le néant parce qu’il ne croyait plus (...) « Nous accorderons une récompense sans limites à celui qui combat dans le chemin de Dieu, qu’il soit tué ou qu’il soit victorieux » et il allait être tué mais sans pardon sans victoire parce que même le Dieu des exilés, des pauvres et des orphelins, rejeterait sa victoire »

-« « Quant aux incrédules qui meurent dans leur incrédulité, voilà ceux sur lesquels tombe la malédiction de Dieu », et les Juifs faisaient parties des incrédules, affirmait Khalid (...) alors lui aussi était Juif, puisque incrédule »

-« -Ils n’étaient coupables en rien, c’étaient des hommes.

-Ils se sont détournés de Dieu, et Dieu les a châtiés, lui dit-il. *Ô gens du Livre ! pourquoi détournez-vous le croyant de la voie de Dieu et voudriez-vous la rendre tortueuse, alors que vous êtes témoins.* »²⁹⁷

Première remarque à souligner est que la citation est usée ici dans les deux modes déjà discuté dans l’intertexte d’Hamlet. L’auteur tantôt inscrit le texte coranique entre guillemets pour le déclarer à son lecteur, tantôt l’insère dans la suite d’une énonciation dépourvu de toute marque.

Ces différences topographiques sont dues à la distinction que met en avant l’auteur entre l’énonciation des personnages et l’énonciation du narrateur. L’évocation d’un verset du coran dans un discours oral sans mention de la source (c’est-à-dire : *Dieu Tout-Puissant a dit*) est introduite dans le code écrit sans signes topographiques ; cependant, l’énonciation du narrateur est supposée s’effectuer dans un code écrit, ce qui nécessite la présence de ces signes.

Seconde observation à noter concerne la nature de ce débat. Seyf paraît convaincu de la folie de Khalid et ces hommes extrémistes dans la montagne de Kandahar. Sa stratégie de contre argument attaque le propos de Khalid usant de la même source, autrement dit le texte sacré. Ceci explique le foisonnement des fragments

²⁹⁷ Ibid., pp. 24, 50, 54,34, 48 (C’est nous qui soulignons).

coraniques dans ce roman : un verset contredit un autre, d'où la confusion de Seyf et son hésitation quant à l'acte terroriste :

« Ô vous qui croyez ! ne prenez pas pour amis les Juifs et les Chrétiens, ils sont amis les uns des autres ; celui qui, parmi vous, les prend pour amis est des leurs »
et pourtant, en contradiction, son esprit ne parvenant plus à séparer un fil blanc d'un fil noir
« Ceux qui croient
Les Juifs, les Sabéens et les Chrétiens
Quiconque croit en Dieu
Et au dernier Jour
Et fait le bien
N'éprouveront plus aucune crainte
Et ils ne seront pas affligés »
Comment s'y retrouver, se demandait-il en regardant Kandahar au loin anéantie par la guerre »²⁹⁸

Or la contradiction apparente n'est point une évidence. Le souci ici soulevé est celui encore une fois de l'interprétation ésotérique du Coran. Le choix des versets affirme cette tendance des fanatiques de se référer aux versets dont l'interprétation est ardue et dont le sens change une fois séparé de son contexte.

En effet, les deux versets sont respectivement : 51 et 69 de la Sourate 5 Al Imran (La famille d'Imran). Visiblement il y a incohérence entre le premier verset et celui qui vient après seulement 8 versets, mais la question de la difficulté d'interprétation de la parole de Dieu ouvre cette Sourate. L'on peut lire clairement dans le verset 7 :

« C'est Lui qui a fait descendre sur toi le Livre : il s'y trouve des versets sans équivoque, qui sont la base du Livre, et d'autres versets qui peuvent prêter à d'interprétations diverses. Les gens, donc, qui ont au cœur une inclination vers l'égarement, mettent l'accent sur les versets à équivoque cherchant la dissension en essayant de leur trouver une interprétation »²⁹⁹

La citation coranique dans le roman *Tuez-les Tous* construit un sens par rapport au portrait psychologique des personnages. En mettant en relation les versets, on déduit

²⁹⁸ Ibid., p.81.

²⁹⁹ Saint Coran, Sourate V, verset 7.

l'insistance de l'auteur sur l'égarement premier qui est à l'origine de l'enclin au mal et à la violence.

Nous nous sommes éloigné un peu de notre propos en abordant la citation dans ce roman exemple, mais tout ce qui précède révèle une technique de citation que l'on peut détecter dans l'écriture de Salim Bachi de manière générale. Dans *Le Chien d'Ulysse*, Hocine récite un fragment de l'*Odyssée* au milieu d'une discussion avec Mourad et le Commandant Smard de l'oral à l'écrit, aucune marque de citation n'est requise :

« Je récite :

-Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la peste, s'est abattue sur nous, fouillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, pendant que le noir enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. »³⁰⁰

Dans *Sindbad le Marin*, Bachi cite *Les Mille et Une Nuits* volontiers et longuement dressant par là une lecture parallèle entre le texte originel et sa réécriture de ces contes.

En revanche, nous laissons à la fin un dernier point important pour notre étude du fantasme obsédant à cerner attentivement dans l'intertexte déclaré de ce roman exemple, et qui est à étendre sur toute l'œuvre de Bachi, à savoir le phénomène de répétition. Il faut dire que ressasser est un fait indéniable de l'écriture bachienne, il serait intéressant d'évaluer cette attitude dans le procédé intertextuel.

Parmi les versets répétés dans le texte examiné ici, nous retenons celui qui revient le plus :

1-« Il était mort. Complètement crevé. Il avait trop travaillé pour la haine de Dieu et de ses hommes. « *Ne dites pas de ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu : ils sont morts ! non !... ils*

³⁰⁰*Chien d'Ulysse*, p.126.

sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience », lui avait conscience d'être mort et de ne plus être sur le chemin de Dieu. L'avait-il jamais été ? »

2-« non son domaine à lui était la mort

« Ne dites pas

de ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu :

'Ils sont morts !'

Non !...

Ils sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience», lui était déjà mort au sein cancéreux de la vie, il était un corps en proie à la corruption (...) »

3-« son domaine à lui était la mort

« et ne dites pas

de ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu

ils sont morts

ils sont vivants mais vous n'en avez pas conscience», non il n'en avait pas conscience (...) »

4-« et lui, lui qui suppliait Dieu, était son instrument bien que son domaine fût déjà celui de la mort *« mais ne dites pas de ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu qu'ils sont morts, non, ils sont vivants »*

Mais il l'était, mort, et rien ne renaîtrait de cette matière prête à la combustion infernale (...)»³⁰¹

Dans le Saint Coran, plusieurs versets disent la même chose mais présentent de légères différences. Le verset cité ici est le 154 de la Sourate II Al Baqara (La Vache), le même sens se lit dans le verset 169 de la Sourate Al Imran : « Ne pense pas que ceux qui ont été tués dans le sentiers d'Allah, soient morts, au contraire, ils sont vivants, auprès de leur Seigneur, bien pourvus ». Nous remarquons dans ces répétitions de Bachi des nuances à peine perceptibles :

- Une fois le verset commence par la conjonction « et », une fois par « mais », deux autres sans conjonction de coordination.
- Tantôt l'expression « ils sont morts » est inscrite comme discours direct avec guillemets ou sans, tantôt comme discours rapporté.

³⁰¹ *Tuez-les Tous*, pp. 22, 108, 112, 132 (c'est nous qui soulignons)

- Un ou plusieurs mots sont supprimés : « Non », dans le 3^{ème}, « mais vous n'en avez pas conscience » dans le dernier.

Que signifient ces répétitions nuancées ? Il s'agit au premier lieu d'une insistance sur le thème de la mort. Le pilote Seyf se considère tel un mort vivant, son domaine est la destruction. S'il tue des innocents et met fin à ses jours, cela ne changerait rien en sa condition de condamné. Il se répète à l'esprit le verset qui lui révèle sa réalité et toute la contradiction de son acte.

Au second lieu, c'est l'effet de mémoire qui est exposé dans cette écriture. L'altération est produite dans la répétition frénétique.

1.1.2. L'allusion

Forme oblique de la citation se dressant comme un jeu d'un texte à l'autre, allégués de biais, comme pour tester la mémoire culturelle du lecteur. Le régime allusif du discours est l'un des caractéristiques de la relation intertextuelle dans le texte de Bachi. Il se développe à travers une tendance prononcée de ressassement.

Référence implicite à un intertexte donné, l'allusion propose une ressemblance entre le texte antérieur et le nouveau texte chez Bachi. Sa brièveté permet de développer un mécanisme de sa répétition qui rythme le texte et organise son sens.

Parfois l'allusion se présente comme répétition d'une brève réplique d'un intertexte déjà cité. C'est le cas de l'expression : « Mourir, dormir, rien de plus » de la pièce de Shakespeare dont une partie de la tirade de Hamlet dans la première scène del'acte III³⁰² est reprise dans le roman *Tuer-les Tous* :

« (...) pendant qu'il somnait dans le sommeil, bercé par les eaux, il eut la vision d'un homme dont il entendit les paroles : « Est-il plus noble pour l'esprit de souffrir les coups et flèches d'une injurieuse fortune, ou de prendre les armes contre une mère de tourments et, en les affrontant, y mettre fin ? Mourir, dormir, rien de plus, et

³⁰² Shakespeare, Hamlet Roi du Danemark, op. cit., p.

par un sommeil dire : nous mettons fin aux souffrances du cœur et aux mille chocs naturels dont hérite la chair ; c'est une dissolution ardemment désirable. »³⁰³

Nous retrouvons tout au long du texte des phrases qui reprennent plus ou moins l'expression d'Hamlet « Mourir, dormir » :

« *Il dormait* ou ne dormait pas, il ne savait pas, il allait bientôt mourir dans son bain (...) » p.95

« (...) il se contentait de *marcher, marcher, dormir* et aller à la plage » p.111

« (...) il *marrait, marchait* à travers la foule des voyageurs » p.112

« (il) s'arrêtait à Cadix où jadis il avait été heureux et *marrait, marchait* dans les rues de la ville » p.120

L'auteur donne une piste à son lecteur, d'abord en citant le texte d'où il tire l'allusion, ensuite en y provoquant des changements graduellement, il reprend les mêmes verbes de la phrase source ensuite il y effectue ses propres transformations.

Une autre allusion répétée est à observer attentivement dans le même roman. Empruntée du texte coranique, elle est intégrée au texte pour enfilier un sens différent de celui voulu dans le texte sacré :

« (...) il était Juif à présent, à la fois victime et bourreau, et pourtant il haïssait les Juifs, ne distinguant plus *un fil blanc d'un fil noir*, la tête en ébullition (...) »

« et pourtant, en contradiction, son esprit ne parvenant plus à séparer *un fil blanc d'un fil noir* »

« le tapissier ne pouvait juger *d'un fil* qu'il avait sciemment placé à un endroit pour l'harmonie du tout ni *d'un fil mal placé* »³⁰⁴

L'origine de cette allusion est le verset 186 de la Sourate El Baqara (La Vache) expliquant le moment du début et de la fin du jeûne : « Mangez et buvez jusqu'au moment où vous pourrez distinguer un fil blanc d'un fil noir ». D'emblée, constatons-

³⁰³ *Tuer-les Tous*, p. 93.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.93, 81, 104.

nous que l'allusion, tirée de cette expression, dans *Tuez-les Tous*, ne va guère dans le sens du *fil blanc* de l'aube et le *fil noir* de la nuit voulu dans le texte coranique. L'incapacité de distinguer un fil blanc d'un fil noir dans les trois répétitions est une métaphore de la confusion et l'incapacité de démêler le bien du mal.

Certes, l'allusion se définit tel « un fait d'intertextualité discret, implicite, voire totalement caché »³⁰⁵, mais chez Bachi, elle devient de plus en plus explicite à l'effet de répétition. La répétition non littérale construit un fil de transformation par lequel l'auteur s'approprie l'expression.

La répétition d'une allusion chez Bachi dépasse le texte et se propage quelques fois sur l'œuvre. Nous avons abordé, plus haut, l'obsession que montre l'auteurquant à la déclaration rusée de l'absence d'identité faite par Ulysse devant le Cyclope : « Mon nom est Personne ! ». On en trouve pratiquement dans la plupart de ses romans.

Voyons comment cette allusion est insérée dans les trois romans de notre corpus :

Dans *Chien d'Ulysse*, il s'agit d'une ruse de Hocine pour se protéger du danger :

« A l'écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontrai le Temps, il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin :

-Comment Dieu t'a-t-il nommé ?

-Personne, répondis-je. Personne. »³⁰⁶

Dans *Sindbad le Marin*, Le vieux Dormant a perdu sa mémoire et tout souvenir sur ce qu'il est, il se nomme alors Personne :

« - Comment Dieu vous a-t-il nommé mon humble ami ?

-Mon nom est Personne. »³⁰⁷

³⁰⁵ M. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.61.

³⁰⁶ *Chien d'Ulysse*, p.164.

³⁰⁷ *Sindbad le Marin*, p.25.

Faire allusion à cette absence d'identité se répète à la fin du roman prenant le sens initial de la non-reconnaissance du coupable :

« Qui à Carthago était innocent ou coupable ? Et dans le monde ? Personne. La réponse lui donnait envie de rire ? Personne. N'était-ce pas ainsi que se présentait le Dormant. »³⁰⁸

Dans *Tuez-les Tous*, c'est le personnage terroriste nommé Seyf el Islam, après sa *baya*, ou San Juan, le nom inscrit sur son faux passeport, qui se sent dépourvu de sa véritable identité :

« Personne, son nom était Personne, et il apprenait comme le lui avait enseigné son père, il apprenait et travaillait »³⁰⁹

Ces allusions redondantes qui gravitent autour du thème de l'identité témoignent de l'attachement de l'auteur à la question de l'identité et de la mémoire. Cette obsession n'est pas sous-jacente, mais elle rend compte du fantasme latent de la rupture d'identité introduit par l'incertitude par rapport à l'identité première qui fonde le principe du roman familial.

1.2. Salim Bachi re-dit par lui-même

Dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Jean Ricardou introduit une dichotomie dans le champ d'intertextualité, distinguant accessoirement deux régimes : l'externe, le rapport d'un texte à un autre, et l'interne, le rapport d'un texte à lui-même. Il revoit cette distinction quatre ans plus tard et propose : l'intertextualité générale, rapports entre textes d'auteurs différents, et l'intertextualité restreinte, rapports entre textes du même écrivain. Cette intertextualité restreinte est appelée aussi intratextualité, il s'agit de l'ensemble de répétitions et d'auto-reproduction décelable dans l'œuvre du même auteur.

Lucien Dallenbach ajoute aux différenciations de Ricardou une intertextualité autarcique ce qu'il nomme l'autotextualité définit ainsi :

³⁰⁸ibid. p.265.

³⁰⁹*Tuez-les Tous*, p.33.

« Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction) »³¹⁰

L'intratextualité assure la restriction de l'émergence du sens au seul texte de l'auteur et la production d'un effet de continuité entre ses textes. Restriction ne remet pas en question la richesse des textes puisque les récurrences qui sont à l'origine de l'intratextualité fondent et produisent l'œuvre de l'auteur.

Comme la répétition est une technique d'écriture de Bachi, se répéter et se redire semble évident dans le même texte et entre les textes. L'espace de fiction réitéré, le retour des personnages, la composition cyclique ainsi que différents procédés tel l'analepse et la prolepse, sont mis en œuvre afin de construire une représentation particulière du contexte socio-politique algérien des années 90 et réfléchir sur la relation de l'homme avec Dieu et les Autres.

Le cycle de Cyrtha fait surgir un réseau plus en moins complexe d'intratextualité. L'auteur se répète souvent pour renvoyer son lecteur au texte précédent, car sans prétendre une continuité entre les récits, il y a très souvent réinsertion de personnages antérieurs et/ou ressemblance entre les portraits psychiques.

Ce cycle est composé dans les premières années de sa carrière d'écrivain. Il est composé de trois romans : *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna*, *Tuez-les Tous*, et un recueil de nouvelles : *Les douze contes de minuit*. La ville Cyrtha est soit le cadre de l'action dans les deux premiers romans et le recueil, soit un espace essentiel à la narration de l'action, dans *Tuez-les Tous*, étant donné qu'elle est la ville natale du personnage terroriste.

Entre *Chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les douze contes de minuit* existe un énorme univers intratextuel qui va des personnages jusqu'aux descriptions. Hocine, Hamid Kaïm, Ali Khan, Rachid Hchicha, Seyf, etc. se racontent et se re-racontent dans ces

³¹⁰ Lucien Dallenbach, intertexte et autotexte, Poétique, n°27, 1976, p.283.

textes. D'autres récits de protagonistes retrouvent une autre vie dans des romans postérieurs, tel que le récit du Cousin repris dans *Sindbad le Marin*.

Aussi, nous l'avons vu et vérifié, les choix intertextuels sont unifiés dans l'œuvre de Bachi. La figure d'Ulysse est de coutume le double des personnages de Bachi, elle est explorée finement dans les caractères qu'il construit. Rusés et voyageurs rêveurs, ces personnages reflètent aussi bien la figure du frère oriental d'Ulysse, Sindbad.

Conséquemment, deux intertextes se mêlent principalement dans la plupart des textes de cette œuvre : *L'Odyssée* d'Homère et les contes arabes des *Mille et Une Nuits*. La reprise répétée de la même source est considérée comme effet d'intertextualité certes, mais l'écriture de Bachi fait du nouveau texte, que tisse les procédés d'imitation et de transposition à partir d'un autre antérieur, une matière nouvelle à réécrire et re-explore au fil de l'opus.

2. Ecriture de ressassement

Que faut-il retenir de la répétition dans l'écriture de Bachi ? Nous avons vu le long de nos analyses jusqu'ici comment la répétition est à même à organiser le mode d'écriture de cet écrivain qui, sans craindre l'effet de redondance, multiplie les leitmotifs, les retours et les variations. Ce ressassement inscrit l'œuvre dans le champ littéraire de l'époque moderne du XIXe siècle, où *dire* semble insuffisant, *redire* nécessaire.

Ressasser c'est ne plus savoir où ça commence et où ça finit. Reprendre, ruminer, ne jamais finir. L'écriture devient cyclique, interminable et en mouvement incessant. Dominique Rabaté observe, à travers l'exemple de Louis-René des Forêts ou encore Jacques Borel, que :

« Une certaine désespérance s'empare de l'écrivain, voué comme malgré lui à ne pouvoir sortir du cercle répétitif des mêmes pensées, des mêmes souvenirs. Le

ressassement est alors l'activité insomniaque par excellence, ouverte sur une nuit sans fin, détachée du temps qui s'englué, dans le tournoiement des obsessions. »³¹¹

La mémoire est la substance essentielle à l'écriture de Bachi. Dire et redire le souvenir jusqu'à l'épuiser le préserve de l'oubli. La mémoire collective, c'est-à-dire l'Histoire, se raconte en fragments à travers la mémoire individuelle dans sa prose. Or dans le ressassement d'un événement, l'on découvre la capacité du langage de dire la même chose de plusieurs manières. La pensée même se développe, se différencie, se multiplie. Maurice Blanchot saisit cette fonction du ressassement dans l'écriture moderne et explique dans le chapitre « A rose is a rose... » dans son *Entretien infini* :

« Je me disais que les hommes ont bien tort de craindre la répétition, à condition d'y chercher non pas le moyen de convaincre par entêtement, mais la preuve que, même redite, une pensée ne se répète pas ou encore que la répétition fait seulement entrer ce qui se dit dans sa différence essentielle »³¹²

Il ajoute un peu plus loin :

« La répétition efface le dire et le démystifie. C'est là le sens de la réflexion de Marx sur les événements tragiques qui se répètent en farce ; mais si la farce à son tour se répète ? si ce qui a eu lieu, toujours revient et à nouveau, à nouveau ? si ce qui a été dit une fois non seulement ne cesse de se dire, mais toujours recommence, et non seulement recommence, mais nous impose l'idée que cela n'a jamais vraiment commencé ayant dès le commencement commencé par recommencer, par-là détruisant le mythe de l'initial et de l'originel (auquel nous restons inconsidérément soumis) et liant la parole au mouvement neutre de ce qui n'a ni commencement ni fin, l'incessant, l'interminable. »³¹³

Le Chien d'Ulysse est le roman qui lance les prémisses d'une écriture redondante. Sur les premières pages l'auteur fait dire au narrateur de son récit Hocine : « La vie c'est la vie. Une redondance. Antilittéraire, les redondances, ne cesse de me répéter mon ami. Re-don-dance. Un mot rond, comme je les aime. »³¹⁴.

³¹¹ Dominique Rabaté, Ouverture : *Singulier, Pluriel*, In Eric Benoit et al. Modernité n° 15, *Ecriture du ressassement*, Presses Universitaires de Bordeaux, Janvier 2001.

³¹² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.501.

³¹³ Ibid., p.503.

³¹⁴ *Chien d'Ulysse*, p.24.

Au moyen de la polyphonie, l'auteur fait dire et redire à ses personnages l'Algérie (la ville Cyrtha) et narre l'histoire du pays selon divers points de vue. Les récits de personnages sont aussi renarrés par plusieurs autres, chaque répétition est une variation des faits qui ajoute du sens à la pensée et au souvenir.

La mort de la sœur de Ali Khan, à titre d'exemple, est racontée dans un premier temps dans le discours de Sarah, son épouse, et dans un second temps dans les carnets de son ami Hamid Kaïm rapportée telle qu'énoncée par Khan³¹⁵. C'est en prétendant un enchaînement entre les deux récits que l'écrivain les sépare par la voie narrative. Ce changement de point de vue met l'accent sur le drame de la sœur perdue jeune, souvenir restitué que l'auteur évoque dans son récit autobiographique *Autoportrait* :

« Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans Le Chien d'Ulysse. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination. Que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos, de vos vies »³¹⁶.

Nous avons dit plus haut que la parole feinte suppose la répétition, les personnages se mentent les uns les autres, mais l'auteur se doit de livrer la vérité *in extremis* à son lecteur, car le mensonge n'est mensonge que par rapport à une vérité. Hamid Kaïm et Ali Khan raconte leur longue Odyssée qui les mène de l'Europe vers l'Extrême Orient à Hocine, un récit que reprend Mourad pour éclairer son ami sur la vraie version des faits que dissimulent les deux hommes.

Il est toujours plus intéressant d'observer le ressassement dont use Bachi dans *Tuez-les Tous*. Un roman de répétition. Il permet de percevoir le mouvement de la parole qui participe de l'éternel retour, effaçant le commencement en recommençant. C'est ainsi que le début du texte est répété à sa fin et le milieu est une série interminable de ressassement de paroles qui organise la narration.

Le retour du même est un fait inconscient qui dit les obsessions de l'écrivain, les met en évidence et les exprime de différentes manières. Redire incessamment protège le souvenir de l'oubli étant un exercice de mémoire, parallèlement, redire différemment prolonge artificiellement un passé clos en l'enrichissant de fiction pour pouvoir

³¹⁵ Ibid., pp.62, 64, 65, 66.

³¹⁶ *Autoportrait*, p.61.

insuffler à ce passé une nouvelle vie. Cela fonctionne identiquement quand il s'agit de reprendre la parole des précédents, de la littérature universelle. N'est-ce pas l'intertextualité un effet de ressassement ; c'est pour nourrir l'espoir de pouvoir la faire revivre qu'on réactualise cette parole éternelle. Au-delà de ces perspectives, ressasser contribue à construire une mémoire collective de l'événement, d'où le besoin de l'auteur de faire raconter la même Histoire par plusieurs personnages.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Dans cette première partie nous avons montré que le récit mythique, dont la référence est patente dans le texte, est investi par l'auteur en profondeur, engendrant une écriture particulière qui dépeint sa vision du monde et expose la condition de l'être dans le monde post-moderne.

Nous nous sommes impliqué à analyser trois figures mythiques, abordées minutieusement : Ulysse, Sindbad et Hamlet. Ces trois personnages, issus d'une littérature universelle, sont réitérés dans l'ensemble de l'œuvre, ce qui prouve leur importance dans la construction de l'imaginaire de Salim Bachi. Un réseau d'association d'idées se décelait à travers les répétitions montrant les obsessions de l'écrivain.

Les composantes de leur récit sont transposées de manière ludique et révélatrice dans les écrits de l'écrivain. La parole feinte du rusé Ulysse est un thème réitéré dans toute l'œuvre. D'un côté, elle définit l'art de faire le récit : Ulysse est « celui qui connaît bien des histoires », tous les romanciers sont allés à son école, et s'efforcent à acquérir son don. Ce dernier est obsession de l'auteur qui s'investit à acquérir le don de l'écriture. D'un autre côté, la parole feinte développe le problème identitaire et de la mémoire. Écrivain attaché à l'écriture de l'Histoire, Bachi signifie par le mensonge la difficulté à savoir la vérité, à préserver la mémoire collective et personnelle intactes.

La figure de Sindbad est celle du voyageur aventurier, très chère à l'auteur. Elle interprète son désir de sillonner le monde, découvrir les mystères les plus précieux de ce qui l'entoure. Ce personnage, découvert à un âge précoce, nourrit en lui l'imaginaire inouï d'un monde utopique et insaisissable, antique et révolu, qu'il ne peut atteindre qu'au moyen de l'écriture en se substituant à cette Schéhérazade dont les contes sauve de la mort. Pour lui, l'écriture, qui le mène en fuite dans les profondeurs de l'imaginaire, le sauve de la cruauté du monde.

La pièce de théâtre de Shakespeare influe sur l'écriture de Bachi. D'abord Hamlet est la figure de l'hésitation dans laquelle se retrouvent les personnages bachiens,

incertains dans leur marche vers l'avenir. L'actualisation de ce mythe littéraire procède de la mise en exergue de l'éclatement des forces antagonistes d'un côté, et de l'affrontement des valeurs contradictoires qui séparent Occident et Orient. La figure du spectre du père de la pièce shakespearienne est aussi investie dans ce corpus. Ce choix littéraire est une exploration en profondeur de l'univers du songe, du rêve et de l'hallucination pour effacer les limites entre réalité et imaginaire et libérer la narration.

Le second chapitre était l'occasion d'approcher le texte d'un point de vue narratologique. L'œuvre jouit d'une complexité narrative intelligible. Elle reproduit les modalités narratives connues de l'Odyssée et les contes de Schéhérazade. Cependant, Bachi dépasse ces formes, ouvrant le champ à des narrations particulières, générées par le rêve, voire l'hallucination.

La pluralité des voix et des consciences réalise des mutations entre narrateur et auditeur. Le labyrinthe polyphonique tisse dans le roman des relations dialogiques entre les littératures balançant entre Orient et Occident et, par la même occasion, exprime le chaos et le désordre du monde moderne. Le dispositif narratif dans l'ensemble de l'œuvre tente une libération de la parole puisque l'absence du mot, du récit égale la mort.

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé l'intertextualité et la répétition. La citation et l'allusion nous ont intéressées particulièrement car elles sont lisibles et leur répétition est repérable. Leur sens est élaboré par la reprise dans le même texte ou d'un texte à un autre. Bachi met en avant, par ces répétitions, la dichotomie mémoire/ oubli, ce qui est répété est déformé car la mémoire est infidèle. Ensuite, ces redondances révèlent ses obsessions qui traduisent ses préoccupations. La plus éminente est la répétition de la ruse ulyssien devant le Cyclope en se nommant Personne. L'effacement de l'identité est en réalité une perte des repères qui s'accompagne de la quête erratique de l'identité indéfinissable dans un monde post-moderne.

Le ressassement du même efface les limites, le commencement et la fin. Reprendre, ruminer, ne jamais finir. L'écriture de Bachi est cyclique, interminable et en mouvement incessant.

Dans la deuxième partie, nous poursuivrons l'étude de ces figures mythiques en examinant leur itinéraire et leur mouvement. Nous verrons comment la répétition est significative autant dans le déroulement du récit de voyage que dans le texte.

DEUXIEME PARTIE :

POÉTIQUE DU VOYAGE ET IMAGINAIRE DE LA MOBILITÉ

Être moderne, c'est partir, pouvoir s'arracher de l'Ici³¹⁷. La mobilité serait la caractéristique essentielle à la modernité qui est à appréhender dans la dynamique du mouvement. La représentation de la mobilité dans l'espace-temps actuel, ainsi que les images qu'elle déploie, varient selon les individus, les sociétés, le déroulement de l'expérience du mouvement ou encore le lieu de la mobilité. Pour démêler le large champ diversifié qu'elle génère, il serait judicieux de considérer les trois aspects articulés par son imaginaire, en l'occurrence le temps, l'espace et la recherche de la transformation existentielle.

L'appréhension de l'imaginaire de la mobilité rendra compte alors des associations de la mobilité individuelle dans l'espace géographique et de la configuration de cette mobilité dans la société.

Exil, voyage, marche, errance sont, entre autres, des pratiques de mouvement qui renvoient, dans le texte littéraire algérien, aux questions relatives à l'ancrage et le déracinement, en somme, le rapport de l'individu avec le monde. Dans cette partie, l'analyse explorera les variantes de la mobilité et son imaginaire à travers le texte de Salim Bachi qui, dès son premier roman *Le Chien d'Ulysse*, fait du voyage un thème pivot.

Cette partie se compose de trois chapitres qui développent en premier lieu l'espace de la mobilité dans le texte de Bachi, ensuite le temps et la temporalité de cette mobilité, et enfin l'imaginaire que déploie le voyage dans sa forme physique ou immobile.

³¹⁷Anne Barrère et Danilo Martuccelli, La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine, Cahiers internationaux de sociologie, vol. 118, no. 1, 2005, pp. 55-79.

CHAPITRE I :

ESPACE DE MOBILITE

L'espace de la mobilité des personnages de la fiction peut se fragmenter en trois groupes d'images. Chaque groupe est relatif à un mode spécifique de mouvement dans un espace donné : les grandes aires géographiques, l'espace urbain et l'espace fermé.

Le voyage se présente sous deux formes, l'un physique, s'effectuant entre les villes ou dans la ville en soi, l'autre spirituel, s'accomplissant dans l'immobilité totale. Nous verrons d'abord comment l'espace urbain se construit entre réalité et fiction dans le roman de Bachi à travers les longues errances des personnages qui le sillonnent. Ensuite nous explorerons le mouvement spatial qui mène dans le texte de l'Occident vers l'Orient. Le mouvement de déterritorialisation et la notion de l'espace archipel, tels que les conçoit par Bertrand Westphal dans son étude géocritique, apporteront dans cette partie les éléments d'analyse nécessaires pour saisir l'espace du voyage dans l'œuvre de l'auteur.

1. La ville réinventée Cyrtha et Carthago

L'espace de la cité génère dans le roman de Bachi deux sortes de voyage, l'un se concentre dans l'espace urbain, l'autre fait d'elle un point de départ et de retour ou une escale. La mobilité urbaine organise le déroulement du voyage, parfois toute l'odyssée s'inscrit dans ce lieu labyrinthique. La ville moderne est aussi complexe, d'un point de vue historique et architectural, pour susciter de longues errances à travers ses artères.

Dans le contexte algérien, Bachi fait de la ville algérienne l'espace témoin de l'Histoire du pays et du quotidien d'une jeunesse en détresse. Il réinvente cet espace en pensant la cité typique, celle qui se substitue à toutes les villes algériennes. Car, à l'image du personnage conçu dans la littérature pour représenter un destin collectif, la ville typique dans le roman de cet auteur réunit les caractéristiques du milieu urbain algérien chargées de signification.

Deux noms de villes obéissent aux mêmes principes de construction d'espace référentiel dans la fiction de Bachi, la plus éminente Cyrtha, un espace qui revient dans pratiquement tous les textes écrits avant *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Ce dernier révèle une nouvelle nomination pour un lieu semblable, Carthago. Nous analyserons dans ce qui suit ces nominations et la structure spatiale que propose l'auteur, et essayerons de relever, à partir des éléments listés, la stratégie de l'écriture du voyage dans ces récits.

1.1.Cyrtha : L'espace Archipel

Cyrtha, au cœur du roman bachien, est une ville qui détient une place de prédilection dans l'imaginaire de l'auteur. Elle représente la *Terra Mater* des personnages, ils partent et reviennent à cet endroit. Cyrtha est la cité à multiples visages, ses avatars reflètent, chacun, une des villes algériennes. Tantôt on y devine les traits de Constantine, tantôt ceux d'Alger ou encore d'Annaba ; une sorte d'élasticité se dégage de cet espace qui s'avère considérablement complexe dans le premier roman *Le Chien d'Ulysse*.

Dans sa thèse sur l'œuvre de Bachi, Lamia Mechri constate que l'espace s'ouvre aux métamorphoses :

« Ses frontières s'effacent et se redessinent constamment parce qu'elles sont provisoires. Cette caractéristique fait de la ville un lieu mythique et inachevé. (...) L'auteur est, de ce fait, invité à pénétrer dans ce tiers-espace à dimension labyrinthique afin d'entrer en contact avec (et dans) le lieu en question et d'instaurer un dialogue entre réalité et fiction, dialogue que seule l'écriture autorise.»³¹⁸

Tiers-espace est le concept qui reflète le mieux l'espace de Cyrtha, cette cité qui balancent entre deux ou plusieurs sans livrer nettement ses définitions territoriales. A l'issue de la lecture du texte bachien, un questionnement concernant la construction de l'espace s'imposent à l'esprit. En effet, il convient de s'interroger sur la toponymie et sa signification, sur les frontières de la réalité et de l'imaginaire, les limites de ses mutations ainsi que sur la mobilité qu'il suscite chez les personnages.

Ce choix de l'instabilité de la référence spatiale suppose éventuellement un nomadisme temporel. Le toponyme choisi suggère différentes pistes d'interprétation de cette construction spatiale à explorer.

Cirta est le nom de la capitale de la Numidie (III^e siècle av. J.-C.) qui a vu le passage des rois Massinissa, Juba, Syphax ; elle fut pendant la conquête romaine la capitale de la province romaine, surnommée Colonia Cirta, Sittianum cognomine. La colonie de Publius Sittius fut nommée aussi Julia Cirta après sa prise par l'armée de Jules César. La ville prit un nouveau nom sous Constantin qui la rétablit, Constantine. Les arabes appelèrent le pays Cucuntina, tandis que les européens conservèrent le nom Constantine qui désigne jusqu'à présent cette ville de l'est de l'Algérie³¹⁹.

Parmi tout ce que l'on peut lire sur la toponymie de cet espace, une remarque, particulièrement significative interpelle l'attention. Dans *Le grand dictionnaire géographique, historique et critique*, Bruzen de La Martinière note une erreur de localisation faite par Aretius et Fazel en affirmant que Cirta « était la ville d'Alger où

³¹⁸ Lamia Mechri, *Ecriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, Thèse de Doctorat, Paris Vincennes-Saint-Denis, 2013, p.131.

³¹⁹ M. Bruzen de La Martinière, *Le grand dictionnaire géographique, historique et critique*, Tome II C-F, Paris, Les Libraire associés, p.434.

Charles V fit naufrage dans le port l'an 1537 »³²⁰. Il est vrai que cette information est incorrecte, que l'expédition en question est menée en 1541 par Charles Quint contre Alger, et que Alger est au nord-ouest de Constantine. Seulement, ce qui relève de l'imprécision géographique confondant les deux villes est similaire à ce qui est une production fictionnelle intentionnelle chez Bachi. Curieuse coïncidence, quoique porteuse de sens. Malgré la séparation géographique, les deux cités représentent des convergences historiques, l'une et l'autre était capitale reconnue d'une terre donnée, elles ont vu le passage de plusieurs royaumes et empires et ont été en proie à de grandes expéditions en raison de leur emplacement stratégique.

La ville type, qui représente les lieux urbains algériens, amalgame leurs caractéristiques spatiales, et conjointement reflète l'histoire de ces espaces. Le texte de Bachi charge l'espace de fiction de références géographiques et historiques, ce qui fait de la cité dès lors une ville palimpseste.

Les descriptions de Cyrtha créent un palimpseste spatial en strates unifiées qui se trouvent en quelques sortes compactées au moment de la perception pendant l'errance des personnages. En effet, il existe deux moments de perception de la ville dans *Le Chien d'Ulysse*, l'un correspond au temps de la circulation de Hocine au travers de la cité, l'autre au souvenir que relatent les autres protagonistes. L'on remarque sans conteste les similitudes entre les discours des personnages sur la ville de leurs voyages symboliques. Observons particulièrement le discours de Hamid Kaïm évoquant la Cyrtha de sa jeunesse qu'il a vu sombrer dans sa période obscure au lendemain des événements d'octobre 1988, rapporté par le narrateur :

« Souvent, il posait son stylo, se levait, se dirigeait vers une des fenêtres de la pièce et contemplait la ville grise qui dévalait vers la mer. Les rues se chevauchaient et créaient une sorte de damier dont les cases étaient remplies par des îlots d'immeubles, un ou deux parcs où quelques promeneurs bavardaient, et d'immenses terrains vagues, hérissés çà et là de monticules d'immondices. Les décharges publiques envahissaient les villes »³²¹

³²⁰ Ibid.

³²¹ *Chien d'Ulysse*, p. 148.

Ainsi que le discours de Hocine sur la ville où s'inscrit son odyssée en ce jour du 29 juin 1996 :

« Défilent à travers les fenêtres du bus les maisons basses, construites sur le même plan, les immeubles carrés, rectangulaires, blancs, jaunes ou gris, les terrains vagues où enfants et adolescents traînent, et surtout la mer, infinie, écumeuse, qui projette ses embruns sur les vitres, dessine des arabesques sur le sable ocre (...) »³²²

Les deux perceptions paraissent similaires alors qu'elles sont séparées chronologiquement. Force est de constater les éléments de description usés. A travers la fenêtre, l'on perçoit, par le regard mobile ou figé, des aspects urbains communs : les immeubles regroupés en cités, les terrains vagues et la mer. Cyrtha, en tant qu'espace moderne, n'apparaît pas comme une ville en évolution dans l'écriture de Bachi. Il semblerait que sa morphologie est constante, ses lieux ne changent pas. Elle symbolise le *statu quo* du pays qui n'est pas en mesure de s'adapter au rythme de la mobilité de l'ère postmoderne.

Cependant, la narration n'exclut point toutes formes d'altération de l'espace vécu. La perception change à l'effet du temps. La nostalgie est censée évoquer un souvenir meilleur de l'état présent du lieu. C'est dans ce sens que Westphal observe l'évidence du lien entre le changement de l'espace et le vécu de celui qui regarde :

« Si l'écrivain est l'auteur de la ville, il ne saurait en être le tyran. Baudelaire et Gracq l'avaient remarqué : la forme d'une ville change plus vite que le cœur d'un mortel. Mais la forme d'une ville change vite aussi dans le cœur d'un mortel, dans son esprit. C'est cela qui permet d'amorcer le processus littéraire. »³²³

Les descriptions émanant d'une narration de souvenir ou d'une narration simultanée exposent un espace immobile, qui se refuse au mouvement de la modernité. Il faut bien partir pour mieux revenir et percevoir la métamorphose spatiale, car l'écoulement du temps n'est pas le seul facteur des bouleversements de la perception. C'est dans ce sens que Westphal parle du changement du lieu dans le cœur du mortel. Cependant, cette ville, qui représente l'expression d'un état de stagnation

³²² Ibid., p.33.

³²³ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Ed. de Minuit, 2007.

sociopolitique, alimente un désir de renouvellement à venir. Retrouver une meilleure Cyrtha, lumineuse, paisible et épurée, demeure un fantasme dans le texte de Bachi, articulé dans l'espace du songe.

Si la ville est l'espace des rêves interminables, elle est aussi un espace rêvé, c'est-à-dire imaginé tant qu'il est reproduit par le discours littéraire. L'auteur (ré) invente une ville, privée de référent réel, à partir de trois espaces familiers combinés. Il est vrai que le nom de cette ville bachienne renvoie, phonétiquement parlant, à Constantine et son histoire, ainsi qu'elle évoque ses aspects spatiaux distinctifs parallèlement à ceux d'Alger et d'Annaba. Or la réflexion sur l'espace écrit interroge en premier lieu la dimension imaginaire qu'attribue le texte à cet espace, et concomitamment la relation tissée entre l'espace du texte et l'espace réel.

Une fois intégré dans le texte, l'espace se détache de son contexte réel et s'imprègne de l'imaginaire littéraire. Il « devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation »³²⁴ pour emprunter les termes de Jean Roudaut, qui précise tout de même que : « ce n'est pas la fidélité à ce que couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation du texte. »³²⁵. Pour lui, il existe une distinction entre deux types de villes, la première est romanesque, évoque un espace réel, la deuxième est strictement imaginaire, la dernière est imaginaire qui renvoi à un référent déclaré ou dissimulé³²⁶. Cette dernière catégorie définit la construction de la ville Cyrtha, que nous pourrions aussi identifier à la relation de surimpression telle qu'expliquée par Brian McHale³²⁷.

Cyrtha est un espace tiers qui a tendance à être Constantine, Alger, Annaba à la fois. Quoique, l'amalgame s'effectue de pair, particulièrement les deux premières. Sa description permet d'imaginer la ville des ponts suspendus embrasser la mer, ou la ville

³²⁴ Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. « Brèves », 1990, p.23

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ McHale distingue quatre types de relations entre l'univers factuel et l'univers imaginaires : la juxtaposition (...), l'interpolation (...), la surimpression (...), l'attribution erronée (...). Cf. Brian McHale, *Postmodernist fiction*, London, New York, Routledge, 1987, p.45, Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit. p.174.

Blanche érigée sur un Rocher. Ce passage de *Chien d'Ulysse* où Bachi réussit le télescopage de ce qui appartient à ces espaces urbains pour dicter le paysage cyrthéen :

« La folie des hommes a voulu construire une ville - Cyrtha - à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine : on ne s'y retrouve plus. Mettons, je n'en suis plus sûr, les frontières commencent à se perdre, qu'il faille pour atteindre la mer emprunter les ponts reliant le Rocher aux trois collines, nord, est et sud, puis des collines descendre les rues et les escaliers innombrables. C'est à peu près le chemin tortueux qu'empruntent les habitants des Hauts-Cyrtha pour rejoindre le port »³²⁸

Bachi nomme une capitale antique et lui intègre le paysage de la capitale moderne. Serait-ce un désir de se soustraire aux exigences géographiques factuelles d'une ville ou d'une autre ? Il semble que l'auteur tend à concevoir un espace de représentation socio-historique pertinent, qui permet une libre circulation dans l'espace géographique, du plateau rocheux traversé par le fleuve aux collines qui surplombent la mer, dans les structures urbaines, entre la gare du train, l'université d'Alger et la corniche de Constantine, et dans le temps, entre le temps archaïque, le passé de jeunesse et le présent.

Obscure et complexe la ville trace les chemins brouillés d'errance. Elle agit sur le personnage l'entraînant dans ses rues en colimaçon. On ne s'y retrouve point. Le texte codifie sa topographie dont émane l'angoisse de la perte dans le labyrinthe.

L'image du labyrinthe, très récurrente dans la littérature moderne, épouse parfaitement les formes de la ville moderne Cyrtha. La marche dans la ville transforme un espace d'apparence ouvert, donnant sur la mer et cultivant le rêve du départ, à un espace fermé et tortueux où la quête du fil d'Ariane n'aboutit point à son terme. Quand l'auteur écrit : « Cyrtha luit, dominant terres et mers » ou encore « Cyrtha, continent endormi sous la ville »³²⁹, il tend à faire de la ville le reflet du pays ; par conséquent, il lui insuffle l'immensité de ce territoire, faisant de Cyrtha l'espace où se trament de longues errances dans les ruelles emmêlées.

³²⁸*Chien d'Ulysse*, p.28.

³²⁹*Ibid.*, p.13-181.

Le texte structure un dédale sur trois niveaux : l'espace urbain, l'espace de la femme et l'espace d'intertextualité. Ouvrons par l'observation attentive du dédale de la ville. La métaphore du labyrinthe est initiée suite au contact avec le lieu. Tout son imaginaire est relatif au fait de se perdre, Bachelard écrit dans *La terre et les rêveries du repos* : « *Se perdre*, avec toutes les émotions que cela implique, est donc une situation manifestement archaïque. A la moindre complication-concrète ou abstraite-, l'être humain peut se retrouver dans cette situation. »³³⁰. Si tous les personnages de Bachi se perdent dans l'espace, c'est qu'il y a un malaise vécu constamment. La mobilité, au cours de laquelle sont-ils entraînés dans la ville labyrinthe, est motivée par la fuite d'une menace latente, inconnue mais permanente. L'espace fermé d'une chambre, une maison, provoque une angoisse insurmontable, stimule l'errance du protagoniste, en dehors des murs qu'il cherche à l'exorciser par la circulation dans les rues.

L'espace interprète un état intérieur du personnage, à ce propos, Bachelard remarque que:

« Tout labyrinthe a une dimension inconsciente qu'il nous faut caractériser. Tout embarras a une dimension angoissée, une profondeur. C'est cette dimension angoissée que doivent nous révéler les images si nombreuses et si monotones des souterrains et des labyrinthes »³³¹

Donc l'espace, tel que construit, fonctionne en miroir de l'angoisse de l'errant. C'est-à-dire, quand le personnage sillonne la ville, sa perception est profondément affectée par le moi : « Le moi est un labyrinthe vertical, qui mime celui, plus insondable encore, de la condition terrestre »³³². La représentation qu'il se fait de l'espace est formulée à partir de ce qu'il regarde et ce qu'il sent.

Cyrtha engloutit celui qui la parcourt dans les profondeurs de son ventre. Tous ceux qui en parlent, craignent l'ogresse dévoratrice. L'image de ventre digestif, qui complète la formule ville-labyrinthe, émerge dès les prémisses du récit. Le narrateur use de la comparaison entre les chemins de la ville et l'ancre : « les rues pavées de Cyrtha,

³³⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2^{ème} édition, 1948, p.238.

³³¹ Ibid.

³³² Pierre Loubier, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, éd. ENS, 1998, p.202.

sombres comme des grottes »³³³. L'association de l'ancre terrestre renvoie dans l'imaginaire à l'ancre féminin d'un côté et au ventre digestif d'un autre³³⁴.

La première image est rassurante, elle évoque la mère et le retour à l'état fœtal. Cela se manifeste dans la traversée des personnages la transcendance du passé pour rejoindre le souvenir de l'enfance, le premier âge, à travers le paysage urbain. Aussi, parmi les motifs circulaires foisonnant dans le texte, la coquille vient ajouter du sens à l'interprétation du ventre maternel: la ville « ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles »³³⁵. La forme spiralée de la coquille, suggérée par la conque et les circonvolutions, effectue le rapport entre l'espace urbain, l'ancre des profondeurs féminines et le labyrinthe.

La seconde image est menaçante, dans la mesure où la ville est dépeinte en forme de catacombe souterraine qui avale les masses humaines : « Comme Cyrtha, qui engloutissait chaque jour un bon millier de mauvais sujets et les recrachait dans ses venelles où flottait depuis des mois une insoutenable odeur de macération- les corps pourrissaient au soleil »³³⁶. La ville se transforme *illico presto* à une goule qui dévore ses sujets, les digère pour les extrader ensuite dans ses rues.

La digestion est l'une des étapes du processus de l'initiation qui conduit le sujet errant de son état novice à un renouvellement prévu à la fin du voyage³³⁷. Elle est la descente aux enfers qui mène vers la transcendance et la re-naissance. Toute mobilité dans la ville porte à déduire ce schéma initiatique, où l'avalage, la pénétration dans le monde souterrain – métaphore de l'intérieur de la ville- entraîne une phase de digestion qui tend à transformer le sujet et sa condition, au terme de cette expérience.

Dans son premier roman, Bachi bâtit une ville Cyrtha inconstante pour en faire la scène du long périple de son personnage Hocine. Elle cumule les forces antagoniques pour refléter l'univers typique de l'initiation. Manifestement, ce voyage débute par une catabase pendant laquelle le voyageur en Ulysse moderne décrit une ville envahissante,

³³³ *Chien d'Ulysse*, p.13.

³³⁴ Cf. Gilbert Durand développe largement la coïncidence de ces trois images dans son ouvrage sur l'imaginaire, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit.

³³⁵ *Chien d'Ulysse*, p.91.

³³⁶ Ibid. 118

³³⁷ Cf. Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, op. cit.

ténébreuse, en ruine, funèbre, empestée. Qui dit catabase dit enfer, et le texte construit ce décor ouvertement : « les rues en colimaçon dessinaient les cercles de l'enfer (...), enfer singulièrement semblable à celui d'Homère, que je lirais plus tard, enfermé dans ma chambre (...) »³³⁸.

La référence des littératures antérieures dessine un espace intertextuel qui développe le tissu urbain dans l'espace palimpseste de la ville. Il s'agit ici de l'un des procédés de représentation de l'espace décrit par Westphal qui se définit par un lien entre le réel et la littérature, où le texte agit sur le lieu. Il note qu'il est possible d'agir sur la représentation de la ville par le biais d'une œuvre marquante³³⁹. A ce propos, Westphal voulait exprimer la possibilité de l'élaboration du réel par le concours du fictionnel, ce qui d'apparence ne correspond pas au cheminement du travail de la construction spatiale dans le texte de Bachi. En revanche, ce sont les lectures de l'espace qui impactent sur la création de cette Cyrtha. Dire ou écrire la ville sont deux actions de reproduction d'espace façonnées par une lecture précédente en moins.

Hamid Kaïm, dans l'extrait sus-mentionné, associe la ville à l'enfer tel que décrit par Homère dans un souvenir d'enfance des rues de la ville et du gamin D'Hilou, tout en déclarant avoir lu l'Odyssée ultérieurement. En définitive, le narrateur dénote la différence de la première perception de cet espace de la construction qu'il en fait en y incorporant des images acquises de la littérature et en agencant les éléments d'un décor inconsciemment repris à travers le processus intertextuel.

Manifestement, l'écriture de Bachi est profondément attachée au mythe, cette ambition de transposer et réactualiser le récit légendaire est à constater autant dans la structure du texte que dans la construction du décor du récit. La mise en scène de personnages qui évoquent, dans leur devenir, constamment le mythe, tend à développer un espace qui se rapporte à leurs actions.

Il en est ainsi pour l'image comparative qui joint Cyrtha à l'antique Thèbes dans le récit de la peste. D'abord, l'auteur ne cesse d'user de l'attribut « empestée » pour décrire Cyrtha dans ses romans. Il en délivre avec subtilité une structure pertinente qui

³³⁸ *Chien d'Ulysse*, p.93.

³³⁹ Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p.247.

empile perception du lieu, histoire de ce lieu et mythe. Observons ces deux extraits de *Chien d'Ulysse*, où le narrateur relate l'histoire de la peste à Cyrtha, et Hocine, en narrateur diégétique, récite les mots des enfants accroupis devant le palais d'Œdipe expliquant au roi la peste qui s'est abattue sur leur Cité Thèbes :

« Mais le frêle (le dey) esquif, comme pris de remords, renâclait, se laissait balloter un temps par des flots, un instant se décidait à rejoindre le quai, puis se détournait d'une ville et d'une darse fantomatique ; il reprenait sa route, sous le soleil de bronze, l'étrave fendant l'écume verte, voiles détournées de la monstruosité empestée, de Cyrtha rendu plus redoutable par la maladie que par la piraterie. »³⁴⁰

« Tu le vois comme nous, Thèbes, reprise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadamos, pendant que le noir enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. »³⁴¹

Dire l'Histoire induit la référence au réel. Dans le cas de Cyrtha, tiers-espace, il flottante entre différentes réalités spatiales, l'Histoire ne fait qu'accentuer le brouillage référentiel. En effet, l'auteur fait le choix d'exposer l'événement historique de l'épidémie de la peste en Algérie. Un fait qui, de prime à bord, et bien souvent, fait songer à Oran et le roman d'Albert Camus *La peste* dont le récit serait prémonitoire. Mais cette pensée n'est pas dénuée de sens, au contraire, elle guide une première lecture intertextuelle signifiante.

Pour Camus, la peste n'est pas « un événement historique, ponctuel et limité dans le temps, mais un mal consubstantiel à l'homme, à l'homme en société »³⁴². En abordant la peste chez Camus, Michel Signoli constate qu'elle représente une maladie qui « nous concerne tous » compte tenu de son caractère épidémiologique. « Il n'y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous »³⁴³ écrit Camus, la propagation de l'infection fait

³⁴⁰ *Chien d'Ulysse*, p.118.

³⁴¹ *ibid.* p.126.

³⁴² Michel Signoli, *Peste : entre épidémies et sociétés*, Firenze University Press, Florence, 2007, p.360.

³⁴³ Albert Camus, *La peste*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.1355.

bousculer l'individu à une dimension collective, son destin est projeté dans sa société. Dans son roman, la population incrimine les autorités qui confondent état de peste et état de siège, en plaçant les malades en isolement, ce qui, graduellement transforme tous les citoyens en « prisonniers de la peste »³⁴⁴.

Dans un autre décor qu'Oran, la peste qui s'abat sur la ville de Cadix c'est l'Etat³⁴⁵. Une action de contre-pouvoir s'installe parmi la population. Le sentiment d'être emprisonné dans un pays où il ne se passe rien sous le joug d'une bureaucratie despotique, incite les citoyens à chercher l'échappatoire. Les portes sont alors fermées :

« Courons vers celles qui s'ouvrent encore. Nous sommes les fils de la mer. C'est là-bas, c'est là-bas qu'il nous faut arriver, au pays sans murailles et sans portes (...) A la mer ! la mer enfin, la mer libre, l'eau qui lave, le vent qui affranchit ! (...) A la mer ! A la mer ! La mer nous sauvera »³⁴⁶

Ces significations attribuées à l'épidémie de la peste sont clairement visées dans le texte de Bachi. Des rues de Cyrtha émanent les relents de la macération. La mort règne et le paysage funèbre est devenu le quotidien de ses habitants. Dans cette cité, la mort est un destin collectif et non pas individuel, elle vient déguisée en fanatiques et rase tout ce qui croise son chemin. Le sens de la métaphore de la peste est lié à cette image de la mort massive qui ravage la population sans merci, telle une malédiction.

La peste transforme la ville en un endroit fermé qui emprisonne ses citoyens ; de même, Cyrtha où le narrateur ressentait « cet état de guerre perpétuelle. État monstrueux, dont la connaissance (le) troublait au plus haut point et, dans le même temps (lui) permettait d'accéder à la dure beauté d'un lieu de sauvagerie surgi du lointain passé des hommes »³⁴⁷, s'apparente à un espace clos, sans issues dont les sujets sont mis en quarantaine hors du monde. S'ils réussissent à traverser la mer, la seule ouverture vers d'autres horizons loin de cette ville, ils atteindraient l'illusion de l'ailleurs rêvé, car l'ouverture est devenue simulacre dans un monde moderne qui souffre de sa modernité :

³⁴⁴ Ibid. p.1280.

³⁴⁵ Albert Camus, *Etat de siège*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

³⁴⁶ ibid. p.224, 250.

³⁴⁷ *Chien d'Ulysse*, p.95.

« (...) à la ville lazaret, ouverte pourtant sur l'Océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre sur une rue jumelle, une fenêtre sœur, sur un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison »³⁴⁸

La ville qui donne sur la mer génère le rêve de l'ailleurs et l'idée d'une mobilité possible. Les personnages de Bachi sont tous tournés vers la mer à contempler le brin d'espoir qu'elle laisse deviner à l'horizon loin des massacres qui anéantissent leurs compatriotes. Dans ce sens, nous pouvons retenir la phrase de Camus dans *l'Etat de siège* : « Etre seul devant la mer, dans le vent, face au soleil, enfin libéré de ces villes scellées comme des tombeaux et de ces faces humaines que la peur a verrouillées »³⁴⁹, qui coïncide avec ce que réitère souvent Bachi dans ses écrits :

« La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois mille années placées sous le poids des conflits. Invasions, dévastations, mouvements de populations et pogroms marquèrent au rouge la mémoire ancestrale d'un peuple devenu craintif au point de guetter les constellations et leur conjonction pour en extrapoler de futures calamités. Le lointain octroyé par les masses glauques exerce sa fascination de charmeur de serpents qui, envoûtés, partent pour essaimer les confins : terres inconnues, mondes neufs dont la construction ne se perd pas dans les limbes ou l'enfer des consciences, en vue, en une obscure région de l'âme où se confondent les filiations, les premiers échanges, les valeurs antiques, où la loi du père n'a pas été transcrite en signes cunéiformes »³⁵⁰

Les gens de la cité sont des captifs, Cyrtha est une prison, la mer est l'issue, tout tend à vérifier le rapprochement net entre les significations attribuées à la peste chez Camus et le texte de Bachi. Or la structuration de l'espace ne dépend pas seulement de la matière littéraire. Le sens s'étend aussi à une dimension historique. En effet, les annales de l'histoire de la peste en Afrique du nord montrent la progression de la peste aux alentours de 1791 d'Alger, Blida, jusqu'à Constantine :

« En l'année 1794, à la date du 3 avril, il y avait des cas de peste à Alger, (...). La peste se continua à Alger pendant le reste du même mois, et durant le mois suivant, mois de mai. Pendant ce dernier mois, elle régnait aussi à Constantine, et on mandait de Bône, sous la date du 4 juin ; savoir : que le beau-père du bey, le cheïkh el-Arab,

³⁴⁸ Ibid., p.92.

³⁴⁹ Albert Camus, *Etat de Siège*, op. cit. , p.224, 250.

³⁵⁰ *Chien d'Ulysse*, p.14.

venait de succomber à la peste dans la première de ces villes, et que son Khodja l'avait suivi de près à ma tombe »³⁵¹

Dans la finalité de maintenir le brouillage géographique qui construit l'espace de Cyrtha dans le texte, l'auteur empreinte un événement historique qui a marqué plusieurs villes algériennes, notamment Alger et Constantine. L'écriture de cet épisode de l'Histoire de l'Algérie agit sur deux plans : la référence topographique et la structure imaginaire de l'espace en question.

Au final, Cyrtha a tout d'une création imaginaire, une œuvre à part, qui correspond à la création poétique. L'auteur tisse subtilement le lien entre l'élaboration du lieu topographique décrit dans le texte et l'élaboration d'une œuvre littéraire. C'est sous la plume du personnage Hamid Kaïm que Bachì s'exprime indirectement sur ce rapport de l'espace et le texte.

Hamid Kaïm, est l'un des narrateurs dont la voix reflète, particulièrement dans *Chien d'Ulysse*, la voix de celui qui s'approprie l'acte d'écrire. Probablement cela peut s'expliquer par la raison suivante : dans le texte c'est Kaïm qui semble écrire les derniers moments du récit de la mort du Hocine voyageur.

Quand ce personnage écrit dans son journal sur la ré-invention de Cyrtha dans son esprit, sur ses papiers, une double interprétation est mise en lumière. D'abord, l'acte de l'écriture définit en soi un acte de recréation de l'espace, ensuite, et en inversant, l'espace Cyrtha, dans ses structures les plus profondes, symbolise, pour l'auteur, l'œuvre littéraire fondée.

« Il parlait en soufflant, le verbe s'échappant de la forge, brûlant, incandescent. L'irréversible avait frappé. J'acceptais la sanction. Coupable. Je regardais les fragments de mon œuvre, Cyrtha en ruine. Ils l'avaient anéantie. Ils s'étaient introduits à la faveur de la nuit. Les murs bâtis pierre à pierre, mot à mot, tout cela volait maintenant aux éclats. Les rues s'abîmaient dans l'eau ; et Cyrtha, renversée, voyait ses remparts crouler en écume incarnate. Des incendies, ça et là, entre les maisons de pierre, mangeaient la nuit, trouaient le ciel. Plus rapides que le son, ils

³⁵¹ Dr. J.-L.-G. Guyon, *Histoire chronologique des épidémies du nord de l'Afrique : depuis le temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1855, p.356.

couraient de toit, volaient de fenêtre en fenêtre. Les vitres explosaient sous l'action du feu. Les pages se tordaient. »³⁵²

Dans ce paragraphe, l'auteur assimile les descriptions de la ville et ce qui se rapporte à l'univers de l'écriture : « fragments de mon œuvre », « bâtit mot à mot », « les pages se tordaient ». Plus subtilement encore, la métaphore du feu qui anéantit la ville tel qu'il brûle le livre de papier : l'incendie mange la nuit et troue le ciel.

Bachi ne se contente pas de la simple allusion pour établir ce parallèle, il fait écrire à son personnage, plus loin, dans son journal « Cyrtha bâtie de mes mains, sortie de ma cervelle, me fuyait et mourrait sous les coups répétés. »³⁵³.

Partant des réflexions d'Italo Calvino sur la ville, Westphal écrit, à propos de ce qu'il appelle la lisibilité de l'espace, dans *La Géocritique* :

« La ville est un livre, un espace que l'on sonde comme un livre, qui parle à l'inconscient : « Et en même temps, nous lisons la ville comme un inconscient collectif : l'inconscient collectif est un grand catalogue, un grand bestiaire ; nous interprétons Paris comme un livre de songes, comme un album de notre inconscient, comme un catalogue de monstre » »³⁵⁴

Dans une autre perspective, la ville représente l'œuvre, un espace de parole où s'exprime l'auteur. Son architecture, ses rues, ses lumières, ses ombres, ses couleurs reflètent l'intériorité de son créateur. C'est peut-être dans ce sens-là que Bachi ramène son œuvre à l'imaginaire de l'espace urbain où il trouve des éléments hétéroclites qui se substituent aux composantes de l'univers littéraire.

Cyrtha n'est pas le seul espace problématique que propose l'œuvre de Bachi, une autre ville, qui n'est pas aussi différente, s'écrit dans les pages qui succèdent au cycle de Cyrtha, Carthago, une ville complexe.

³⁵² *Chien d'Ulysse*, p.136.

³⁵³ *Ibid.*, p.143.

³⁵⁴ Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p.243.

1.2. Carthago : l'espace en mouvement

Dans le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Bachi use d'une autre dénomination de la ville natale, Carthago, dont les significations élucident une construction spatiale spécifique.

De l'espace de Carthago les personnages se précipitent à prendre la fuite, sillonner le monde de l'ailleurs, de l'autre côté de la rive, mais reviennent après une longue traversée, comme le nouveau Sindbad, ou un voyage dans le temps, tel le Dormant. La ville est aussi la scène de leurs longues errances. Elle provoque, à un autre niveau, les rêveries de promeneur et des divagations dans le souvenir et l'Histoire, transcendant le temps et l'espace. Dans cette série de combinaison, la ville est soit un point de départ et d'arrivée, soit un espace labyrinthique, et le voyage est considéré soit comme un exil, soit comme une errance.

En dépit de toutes les villes visitées, Carthago est le centre, comme si tous ces voyages ne sont en réalité que préparation du retour à cet endroit. Alger la Blanche, a changé de nom pour devenir Carthago. L'auteur du *Chien d'Ulysse* use souvent du brouillage hétérotopique³⁵⁵ quand il est question de villes algériennes, un procédé qui n'est pas dénué de sens. Westphal suppose que « le désignateur rigide constitué par le nom est un indice mais cet indice peut se révéler fallacieux », d'où l'importance d'examiner de près la dénomination de la ville dans ce texte.

Parmi les stratégies de brouillages, proposées par Westphal dans son *Géocritique*, l'anachronisme semble être le procédé le plus proche à la représentation de la ville Carthago dans ce texte. Il s'agit d'une intégration d'un « espace référencé dans un contexte temporel qui n'est pas celui que l'Histoire a consacré »³⁵⁶.

De prime à bord, nous pouvons dire que le nom Carthago est chargé de sens. Il renvoie à l'ancien nom de la ville Carthage de Tunis. Etymologiquement, Carthago était orthographié Karthago : « transcription latine de deux mots phéniciens que les Grecques déformèrent en 'Karchedôn' et dont la forme originelle exacte est 'Qart hadasht',

³⁵⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p. 172.

³⁵⁶ Ibid., p. 179.

signifiant ‘la Nouvelle Ville’ ou ‘Ville-Neuve’ »³⁵⁷ comme le rapporte François Decret étudiant l’histoire de Carthage. Il ajoute :

« Carthage constituait la ville-neuve par rapport à la ville ancienne Utique au nord-ouest, créée bien longtemps avant. L’attribution du nom Carthago à une ville nouvelle par rapport à une autre est réitéré avec la naissance de la ville Espagnole Carthagène qui « renouvelait l’antique fondation phénicienne de Gadès »³⁵⁸.

Cette dénomination éclaire bien des pistes probables d’interprétation relatives au choix du toponyme Carthago dans le texte. D’abord, une piste historique, en référence au récit relayé par Justin, historien latin du II^e siècle, quant à la création de la ville neuve Carthage. En effet, c’est le récit de l’exil de la fille du roi des Tyriens, Elissa, de Tyr jusqu’aux grèves d’Afrique du nord, qui a donné naissance à cette cité méditerranéenne.

Ensuite une piste géographique faisant du nom Carthago l’origine de deux toponymes, Carthage et Carthagène. Ce nom est clairement une double référence évoquant un lien entre Orient et Occident et les unifiant dans le même espace topographique. Cela dit, le caractère centripète de la ville Carthago dans le texte est d’emblée instauré par le nom éponyme.

La dernière piste est sémantique, dégagée du sens du nom de la ville et le contexte fictionnel qui l’entoure. La ville « *Blanche comme l’aube* », Alger, a pris un nouveau nom: « A présent, ses habitants lui donnaient le nom de Carthago. Mais cela ne disait rien au voyageur et à son chien »³⁵⁹. La donnée étymologique de la nouvelle dénomination fait ressurgir du texte le contraste : Alger ville-neuve est un fantasme, voire une utopie, car la ville est en chaos. C’est à travers le personnage du Dormant que prend forme le paradoxe entre une ville qu’on veut nouvelle ou renouvelée, tandis qu’elle piétine incessamment dans la barbarie sanguinaire. A son retour, il ne reconnaît ni son nom ni ses lieux :

³⁵⁷ François Decret, *Carthage ou l’empire de la mer*, Paris, Seuil, 1977, p.46.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ *Sindbad le Marin*, p.13.

« Carthago, étrange nom dont les sonorités ne lui était pas étrangère. Comme s'il s'était réveillé d'un cauchemar pour se retrouver dans un autre, où la ville ensanglantée avait même changé de nom et de physionomie... comme si celle-ci avait enfin pris un nom à la hauteur de sa réputation. »³⁶⁰

Le souvenir de la ville définit deux visions opposées du lieu. Dans la mémoire du Dormant est tracée l'image d'une Cité antique, glorieuse, dont l'histoire témoigne de sa résistance accrue devant l'ennemie et la catastrophe³⁶¹. Sindbad, au contraire, porte en lui le souvenir d'une jeunesse perdue dans une ville ignoble, maudite, innommable, nouvelle Thèbes dont les enfants étaient devenus des Œdipe assassinant leurs pères, couchant leurs mères dans des lits poisseux³⁶².

Le parallèle avec la ville antique Thèbes persiste dans l'œuvre de Bachi. Il est mis en exergue encore une fois dans le cas de Carthago, seulement l'élément de comparaison diffère. L'auteur remplace l'image de la peste par une autre légende relative à cet espace mythique. Il s'agit d'Œdipe dont le mythe se construit autour de l'image du fils qui, fuyant son destin, finit par tuer son père et épouser sa mère pour devenir roi.

Dans la transposition de ce mythe, pour dire l'espace, l'auteur use de l'épisode de la mise à mort du père et l'inceste pour signifier le contexte algérien de la décennie noire. Cependant, l'actualisation du mythe dans cette phrase n'est pas aussi gratuite, elle ramène à une interprétation plus profonde que Bachi tend à déployer dans toute description de la ville algérienne, qu'elle soit Cyrtha ou Carthago.

Revenons un peu sur le mythe d'Œdipe et la cité antique Thèbes pour élucider cette réécriture. Œdipe commit le parricide en tuant son père Laïos sans le savoir, comme l'a prédit l'oracle, résolut l'énigme du Sphinx débarrassant les thébains de ce monstre qui en firent leur roi et lui donnèrent comme épouse Jocaste la veuve de Laïos. Des années passèrent après sa montée sur le trône, ils naissent des noces incestueuses quatre enfants, jusqu'au jour où la peste s'abat sur le royaume. L'oracle de Delphes proclama que la maladie ne cessera de ravager le pays tant que le meurtre de Laïos ne

³⁶⁰ *ibid.* 19.

³⁶¹ *Ibid.* p. 51.

³⁶² *Ibid.* 78.

sera pas puni. Œdipe exprima alors une malédiction sauvage contre l'assassin. Une fois la vérité dévoilée, Jocaste se suicida et Œdipe se rendant compte qu'elle était morte et que ses enfants Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène étaient maudits, il se creva les yeux et renonça au trône de Thèbes.

En reliant le parricide et l'inceste d'Œdipe et le devenir de la cité Carthago, l'auteur vise à projeter le destin d'Œdipe sur une collectivité en mettant en avant le mytheme de l'aveuglement. L'aveuglement dans ce mythe est entendu dans deux sens, littéralement par les yeux crevés de trop voir, et le second métaphorique par l'incapacité de voir la réalité. Le second est l'essence même de la transposition du mythe qu'effectue ici Bachi. Les enfants de cette terre se sont aveuglés en baignant dans le fanatisme et l'intégrisme obscur et sont devenus des assassins sans foi ni pitié. La ville Carthago paraît alors aussi maudite que Thèbes, car le crime demeure impuni.

Les divers qualificatifs de Cyrtha sont repris pour décrire Carthago. Il semble que Bachi pensait pratiquement la même ville dans les deux cas, mais la référence de la seconde est plus explicite, il s'agit nettement d'Alger. Il incorpore dans son texte des repères spatiaux qui servent d'indices pour reconnaître le lieu : Le port, Port Saïd square, le Théâtre, la Casbah. Ces endroits ont bien gardé leurs dénominations dans une ville qui a changé de nom. Or la cité qu'on veut nouvelle ne s'est pas rénovée comme son nom le prétend.

Deux regards s'affrontent dans le texte de deux générations livrant un lieu de contrastes, d'un côté, le regard nostalgique du Dormant qui, après une longue absence de son pays, revient amnésique reconstruire dans cette ville sa mémoire, d'un autre côté, le regard neuf du jeune commerçant Sindbad, qui part et revient, fuyant l'ici et l'ailleurs, explorant les contrées du monde. Pendant l'errance qui mènera ces deux protagonistes au travers de Carthago, le Dormant recouvre un espace familial et aperçoit ses métamorphoses, tout en demeurant étranger dans sa ville :

« -Le boulevard Che Guevara ; la rue Ben M'Hidi ; la place l'Emir Abdelkader...

Sindbad nommait les lieux à son hôte, toujours dans ce taxi, et ainsi Carthago prenait vie dans l'esprit du voyageur. Certes, il se souvenait des boulevards rues et places, mais les noms avaient changé pour revêtir l'apparat de la mort »³⁶³

Contrairement à Cyrtha, Carthago est une ville clairement référencée grâce à la présence des noms de lieux et parfois des descriptions minimales. En fait, il n'y a que le nom de la ville qui change dans le texte, l'auteur préserve, dans l'écriture de cet espace, les aspects intérieurs, urbains et sociaux, d'Alger. Or les transformations qu'a subi cette cité sont mis en évidence à travers le thème du retour. Le Dormant qui revient à sa ville natale reconnaît les lieux mais pas les noms qu'on leur attribue désormais. Devant le Square Port-Saïd, ce personnage se rappelle de ce lieu, et les nominations qui lui ont été réservés dans le temps :

« c'était square de la République, plus tard encore, square Astride-Briand, puis square Bresson pendant la guerre, celle qui avait vu Carthago entrer en convulsions pour donner naissance, à son indépendance, au square Port-Saïd »³⁶⁴

L'espace se construit dans le texte à partir de son histoire, il n'est pas considéré dans l'instant présent, mais ramène ses instants passés à ce présent, tel que l'explique Westphal :

« l'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un espace qui affleure dans une logique stratigraphique »³⁶⁵.

La mémoire témoigne de cette structure stratifiée de la composition urbaine et sociale de la ville. En effet, le vieillard, sans âge, se remémore, en circulant dans les rues, l'histoire de l'Opéra d'Alger :

« n'avait-il pas assisté à l'inauguration de l'Opéra en 1853 sous le règne des Français, à présent théâtre national, puis à son incendie vingt-ans plus tard ? À sa reconstruction, la veille de la Grande Guerre, en 1914 (...) »

Dans l'esprit du Dormant, l'Opéra, qui surplombait le square et ses palmiers, figurait autant une scène où s'était donnée la tragédie de La Kahéna en 1954, pièce créée en

³⁶³ *Sindbad le Marin*, p.32.

³⁶⁴ *ibid.* p.32.

³⁶⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p.223.

arabe à la veille de la guerre d'Algérie, que l'univers où se jouait toutes les horreurs
(...) »³⁶⁶

Les mœurs et coutumes de la société caractérisent aussi l'espace et s'observent dans le décor urbain. Le revenant constate les changements du mode de vie des gens de la ville en apercevant les femmes voilées marchant dans la rues, une autre image qui évoque à ce personnage une époque où les femmes portaient le haïk blanc d'Alger et un bâillon sur le nez « mais pourquoi n'allaient-elles pas tête nue, les cheveux au vent, les jambes découvertes ? La femme ne s'était-elle jamais libérée de ses entraves ? » s'étonna-t-il, une manière pour l'auteur de souligner l'incapacité de sa société de s'ouvrir aux grandes mutations de la modernité et la postmodernité, après toutes les périodes obscures qu'elle a connues.

Tout de cet espace semble refléter la réalité socio-politique algérienne. D'ailleurs l'insécurité vécue par les algériens pendant la décennie noire est un thème omniprésent dans les textes de Bachi car il s'agit d'un élément caractéristique de la ville qu'il peint. Dans Carthago, l'insécurité est relative en quelques sortes à la réaction de la bête traînée par le vieillard. Chien, qui apparaît d'entrée vieux comme son maître affaibli, se revigore et prend des forces à l'effets des événements dans la ville.

Le symbolisme de la cruauté et de l'agressivité de l'animal est atténué au tout début du texte, mais se dévoile au fur et à mesure du récit. C'est en quelques sortes une réaction naturelle de la bête après avoir été enfermée dans la male par le taxieur : « la bête raclait, soufflait et grognait de plus en plus fort. Elle paraissait avoir gonflé pendant le voyage. L'animal était devenu la Chose affamée qui attendait pitance et récompense. »³⁶⁷.

Il s'agit d'une métamorphose qui prend forme progressivement ; l'animal familier et fidèle à l'homme se transforme en une bête dévorante, avide de sang. Ce caractère s'accroît quand une explosion secoua le Square Port-Saïd. La voracité de Chien est titillée « sa faim retentissait dans son ventre comme mille canon »³⁶⁸.

³⁶⁶ *Sindbad le Marin*, p.38-39.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.35.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.40.

La mort se trouve étroitement liée à l'image du chien affamé, ce que Bachelard souligne en se rapportant à la remarque du psychanalyste Ernest Fraenkel, dans les pages de *La Terre et Les Rêveries du Repos*, qui montre que l'âme gastrique est essentiellement sadique³⁶⁹, ce qui revient à dire que le ventre porte une symbolique sadique de cruauté. L'animal est en définitive une représentation de la cruauté qui jonche l'espace urbain algérien, elle met en relation la cruauté animale et celle humaine. L'image de l'animation intérieure, dans le ventre du chien, renvoie à l'animation extérieure de l'explosion ainsi qu'au chaos de la ville.

La face du chaos généralisé se perçoit en juxtaposition avec une autre face de la ville bachienne. Il demeure une beauté urbaine, nostalgique la plupart du temps, que les sujets errants cherchent. Carthago, ou Cyrtha, sont des espaces qui engagent une vision dichotomique dépendant d'une disposition du regardant. Il se pourrait aussi que cette variabilité est particularité de ces espaces, tantôt labyrinthiques, angoissants et fermés, tantôt lumineux, rassurants et ouverts.

Le passage de l'enferment à l'ouverture, et vice versa, est corollaire d'une alternance entre angoisse et rêve. Regarder la mer, par exemple, est un geste qui provoque le rêve de l'ailleurs, l'espoir de l'avenir, alors que glisser dans les chemins circulaires de la ville est une pénétration dans l'enfer, mouvement qui s'inscrit dans l'itinéraire initiatique.

Cependant, il arrive où cette dichotomie est exprimée dans le même énoncé soit par l'usage de la figure de style de l'antithèse, soit en suscitant le paradoxe :

« Carthago était une enchanteresse ; elle réservait des endroits hors civilisation ; des champs immenses où la mort pouvait de déployer »³⁷⁰

« Carthago ferait une merveilleuse tombe, un monastère, un immense asile psychiatrique, une prison à ciel ouvert (...) c'était parfait pour moi dans l'état d'esprit où je me retrouvais... Comme vous le savait mon bon seigneur, cette ville est... innommable... »³⁷¹

³⁶⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, librairie José Corti, rééd. 1974, p.65.

³⁷⁰ Ibid., p.35.

³⁷¹ Ibid., p.158.

Les personnages voyageurs de Bachi se souviennent du jour du retour, le retour au bercail, à l'instar d'Ulysse. Ils traversent les aires géographiques et cherchent l'enracinement ailleurs, dans de nouveaux espaces urbains. Cependant, cette quête n'aboutit qu'au retour à la ville natale. Sindbab parti dans un long voyage allant de l'Occident jusqu'à l'Orient, porte en lui le souvenir de cette ville qu'il a pourtant fui. Les réminiscences de Carthago surgissent lorsque le personnage, dans la ville, voit des paysages, vit des situations dont la ressemblance avec l'espace vécu lui évoque sa ville natale :

« J'attendis longtemps le train comme il est coutume à Rome où rien ne se fait vite. J'étais habitué à cela, j'avais passé des années à attendre lorsque je vivais à Carthago, la cité des désirs inexaucés »³⁷²

Ou encore :

« J'avais longtemps vécu à Carthago, l'autre ville des désastres, alors Messine était une cité selon mon cœur. Elle touchait l'homme désabusé, le nostalgique des comédies sanglantes. Je revivais sans cesse un passé misérable en l'arpentant. Je me promenais dans le royaume des morts. »³⁷³

Le nostalgique des comédies sanglantes est sensible aux espaces sombres, aux lieux qui ont connu la guerre et les horreurs, car ses plus beaux souvenirs d'enfance et de jeunesse s'imprègnent de cet univers.

En tant que sujet voyageur, Sindbad est enchanté de décrire, dans son récit, les villes qu'il a découvert. Il en livre une vue d'ensemble, ses monuments, son architecture, ses gens, etc. alors que, Carthago reste, dans le texte, à l'état de bribes, une ville en morceaux, éclatée, qui ne se donne pas entièrement au lecteur, qu'il soit autochtone ou francophone étranger.

Il existe très souvent une marge à relever entre les constructions littéraires de l'espace de la ville natale et les autres espaces chez Bachi. Ce lieu, en morceaux, est-il l'expression, d'une identité recherchée, d'une nostalgie existentielle, d'une revendication politique ?

³⁷² Ibid. p.99.

³⁷³ Ibid., p.145.

Ni les noms de lieux, de rues, ni les éléments de culture, les références historiques, ne permettent de se soustraire au sentiment d'étrangeté que procure cet espace. La complexité sous-jacente de la ville exige alors une certaine complicité de la part du lecteur pour reconstruire l'espace ; parallèlement elle élabore une ville métaphore de toutes les villes algériennes, voire du pays. L'incohérence et l'étrangeté ne sont pas générées par la constitution sociale, politique, urbaine de la ville, mais par les itinéraires emmêlés et les errances des personnages.

2. De l'Occident à l'Orient : la géographie d'une odyssée

De Cyrtha ou de Carthago, débutent de longues odyssées dans la mer méditerranéenne. Les personnages traversent les aires géographiques de l'Occident vers l'Orient pour revenir au bercail au terme de ces voyages. Leurs déplacements suscitent le récit, un récit qui perpétue, surgit à chaque nouvelle rencontre. Ils sont pris dans le courant de l'aventure comme dans l'ambition de la raconter. Le monde perd ses frontières et devient une étendue de terre où se construit le tissage d'un long chemin qui, par la narration et le songe, efface la barrière physique.

« Malgré la relativisation grandissante du concept d'exotisme, le récit de voyage s'est perpétué. Peut-être même a-t-il continué à s'affirmer. Le voyage ne se cantonne plus dans le seul spectacle sensible du monde. Il rend compte de la qualité abstraite des espaces qu'il parcourt ; il instaure une véritable réflexion sur la nature des espaces humains. En définitive, l'espace paraît aussi hétérogène que le temps. Tous les migrants noteront, tous les voyageurs, tous ceux qui ont sous les yeux une étendue de terre, d'eau, d'air et parfois de feu. » ³⁷⁴

Il existe pour Bachi plusieurs façons de voyager, selon lesquelles l'espace paraît tantôt ouvert où les frontières n'y ont plus cours et où l'homme, en permanent nomadisme, y déambule à son grès librement, qui est selon la terminologie deleuzienne un espace lisse ; tantôt il est totalement l'opposé de celui-là, codifié, géoréférencé,

³⁷⁴ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p.46.

jalonné de voies et de routes où l'itinéraire à un point de départ et d'arrivée déterminés, ce que Deleuze désigne par espace strié³⁷⁵.

« Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse, on se distribue sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours ; le type de l'espace lisse, c'est le désert, le lieu ouvert, ni balisé, ni codé (...). Un espace connu, balisé, spécialisé est un espace qu'on peut éventuellement posséder, considérer comme sa propriété dans la mesure où on en domine les ressources (...) ; par contre un espace ouvert est plutôt du côté de l'appropriation : il faut sans cesse s'approprier à nouveau un espace lisse ; il demande sans cesse à être redécouvert et éventuellement transformé, démarche qui s'appartient en propre à l'acte d'appropriation (...). Sans qu'elles soient exclusives l'une de l'autre, appropriation et propriété (...) ne se redécouvrent nullement »³⁷⁶

Le lisse et le strié représentent dans les termes de l'historien arabe du XVI^e siècle, Ibn Khaldoun, l'espace de la *Badya*, de la bédouinité contre l'espace de la *Hadara*, c'est-à-dire la citadinité. C'est aussi dans d'autres termes l'espace nomade contre celui sédentaire :

« L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des traits qui s'effacent et se déplacent avec le trajet »³⁷⁷

Dans « l'espace strié les lignes, les trajets ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet ». Or le lisse et le strié, selon Deleuze et Guattari, ne suivent pas un régime dichotomique, ils sont au contraire dans un rapport de relativité réciproque qui ne nie pas leur distinction. Dans cette conception, le lisse peut être strié, et le strié peut être lissé. La mer, considérée, par les deux philosophes, comme l'archétype de l'espace lisse, est en train de subir toute forme de striage.

³⁷⁵ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

³⁷⁶ Ibid., p. 600.

³⁷⁷ Ibid., p. 458.

La mer, rappelons-le, dans le texte de Bachi est présente en permanence. Mer ouverte, qui ouvre l'espace de Cyrtha ou de Carthago en effaçant les frontières angoissantes de cette prison « Cyrtha ouvrait sur la mer (...). Au loin, l'horizon en fuite sous les nuages » se rappelait Hamid Kaïm, dans *Le chien d'Ulysse*. En exil, la mer demeure, sans doute, l'ouverture qui réanime l'envie du voyage et du nomadisme ; Sindbad quand il regarde la mer, sa perception s'engage dans l'infini, l'illimité :

« De ma fenêtre, j'apercevais les pins parasols... Les villes innombrables... et Carthago, au loin, engloutie par la mémoire et les terribles massacres, et la mort cavalait dans le monde comme une nouvelle à la mode »³⁷⁸

Autres espaces nomades, le désert, le Sahara, ne sont pas des espaces d'actions, mais évoluent en métaphore. Le songe et le rêve opèrent un lissage de l'espace de la *polis* fortement strié.

« Le Sahara, vaste étendue où se perdaient les lignes, imbibait ma cervelle, chassait la cité de mes pensées en gommant toute la réalité. La ville aussi s'effaçait les frontières, brisait les contours : l'horizon de sable semblait à tout moment prêt à plonger dans le néant, s'écoulant dans le lit de nos mémoires asséchées. »³⁷⁹ (C'est nous qui soulignons)

Le *rêve* agité ou rassurant est le monde faux dans lequel sombre le personnage épuisé du mouvement qui l'a mené dans les rues de la ville. L'auteur écrit : « Nos vies perdaient souvent le fil, le fin tracé qui, en séparant deux mondes le vrai du faux, maintenait une stabilité, menacée certes – nous en étions la preuve vivante-, mais à l'assise salutaire »³⁸⁰. C'est en rêvant dans le mouvement ou le repos que le flâneur procède au lissage de l'espace strié de la ville. Dans ce sens Deleuze et Guattari remarquent qu'une « promenade de Miller à Clichy ou à Brooklyn, est un parcours nomade en espace lisse, il fait en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des variations continues (...) »³⁸¹.

³⁷⁸ *Sindbad le Marin*, p.77.

³⁷⁹ *Chien d'Ulysse*, p. 134.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Gilles Deleuze, Félix Gattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.601-602.

L'homme postmoderne se projette dans un espace hétérogène qui favorise le métissage absolu et la transgression. Westphal se rappelle de l'Enfer de Dante et note cette observation :

« L'Enfer que décrit Dante a toujours attiré davantage de lecteurs que Purgatoire et Paradis réunis. Du reste, tous mondes possibles confondus, les limbes de l'Enfer, qui forment le premier cercle de la demeure de Lucifer, ange naguère, sont un lieu de prestige absolu, un lieu peuplé par les grands transgresseurs de l'esprit (...) Dante est en passe de rencontrer Homère, Socrate, Orphée. On oublie que l'Enfer est infernal ; on envie Dante. »³⁸²

A Rome par exemple, Sindbad décrit d'entrée un espace territorialisé. Le grouillement qui anime les places monumentales, la horde incontrôlable qui sature la ville, le flux de touristes pointant leurs appareils, capturant les recoins de la ville sans les apprécier, Rome en regorge rapporte le narrateur : « il fallait les voir, Piazza di Spagna, s'agglutinant autour de la fontaine du Bernin, une barque, comme des mouches, sur une bouse bien fraîche, ou sur une carne faisandée d'une vieille notion, l'art. »³⁸³. Impossible d'échouer dans une île désolante de ces temps-ci, constate-t-il, contrairement aux temps jadis du conte : « Je songeais aux temps anciens où les premiers marins (...). En ces temps bénis et oubliés, on pouvait encore mourir seul sur une plage déserte comme le Caravage. »³⁸⁴

En revanche, le personnage tente de se soustraire à l'enfermement de la ville en se projetant dans le décor féérique, coloré, ouvert au ciel de cet espace :

« Pour me changer les idées, je rejoignis la Piazza Navona. Là aussi des nuages de taons vibronnaient sur le magnifique cirque et autour de la fontaine des Quatre-Fleuves : le Bernin défiant Borromini et s'en effrayant. L'endroit était noyé sous les rouges, jaunes et verts des parapluies qui servaient à guider les bœufs qui processionnaient comme des scolopendres. »³⁸⁵

Mais le territoire, qui se meut par les forces déterritorialisantes, est subordonné à une reterritorialisation provisoire qui mène à une autre déterritorialisation ultérieure.

³⁸² Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p.71-72.

³⁸³ *Sindbad le Marin*, p.79.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.80.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.81.

Par ce mouvement incessant, le territoire est dépourvu de toute stabilité dans le temps ; il est, selon le terme de Deleuze et Guattari, rhizomatique, soumis à une dialectique déterritorialisante. Cette spécificité que relèvent les deux philosophes, propre à l'espace postmoderne, est manifestement lisible dans la spatialité fuyante et mobile dans le roman de Bachi, à l'effet des lignes de fuite qui définissent le mouvement de déterritorialisation et la reterritorialisation qui lui est corrélatif.

Le mouvement, le songe, le rêve, correspondent chez l'auteur à cette déterritorialisation symbolique, permettant de quitter un lieu fixe et délimité. Il s'agit, pour se référer à l'analyse géocritique de Westphal, du principe de transgression spatiale.

Selon ce que rapporte François Hartog sur l'explication du verbe transgresser dérivée de son sens chez les Romains et les Grecs : « transgresser veut dire sortir par hubris de son espace pour entrer dans un espace étranger »³⁸⁶, nous pouvons considérer que le processus de la transgression est donc en lien avec la mobilité. Quoique, la philosophie a toujours estimé que l'espace est dans son essence transgressif, il est régi par des forces à l'origine de sa nature de mobilité permanente ³⁸⁷. L'étude de l'espace s'attache à la perception de l'espace postmoderne dans sa dimension hétérogène, et dans sa transgressivité.

Le principe de transgression spatiale, concerne aussi bien les grands ensembles que les petites unités et la sphère d'intimité. « À un niveau macroscopique, écrit Westphal, tout déplacement peut entraîner une transgression. La définition traditionnelle de ce qu'est un code, *compendium* de normes et de repères à ne pas transgresser, jette les bases d'une telle interprétation »³⁸⁸.

Le territoire est en permanente mobilité, réinventé au fil de l'écriture. Les strates temporelles, investis par le personnage songeur, aboutissent à l'effacement des frontières et limites supposées de l'espace. Le lieu s'édifie en une île flottante, ou un archipel, pour emprunter le terme de Westphal.

³⁸⁶ François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote* (1980), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001, p.487.

³⁸⁷ Bernard Westphal, op. cit., p.78.

³⁸⁸ Ibid., p.77.

Contrairement au code qui domine un espace homogène, faisant de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer, la transgression « impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes) »³⁸⁹. Polychronie et polytopie sont le propre de la spatialité dans le texte de Bachi. Nous l'avons vérifié plus haut dans l'écriture de la ville natale, lieu hybride et instable, qui est bâti en archipel. Et pas seulement, l'espace de manière générale est soumis à cette règle, car il est tributaire d'un mouvement incessant de fuite, une sorte de nomadisme qui multiplie les destinations.

Le processus de transgression semble actif dans l'écriture de la mobilité, physique ou métaphysique. Westphal fait une remarque pertinente à ce sujet :

« La transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence. « On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient réellement, ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés ». »³⁹⁰

Il se trouve que les personnages de Bachi fuient la sédentarité, ils demeurent mobiles malgré l'immobilité. Hamid Kaïm et Ali Khan « parcoururent l'Espagne, se lançant, en Andalousie (...) Ils voyagèrent pendant trois longs mois »³⁹¹, mais il s'avère que ce n'était qu'un rêve affabulé entre les murs de leur cellule. Ce rêve est la ligne de fuite qui déterritorialise cette ville prison, il agit de même à chaque narration dans l'enferment.

Aussi, autres variantes de transgression, le souvenir de la ville natale ou d'autres espaces urbains, un songe où l'on se projette, qui aboutit au dépassement de l'individualité par le souvenir collectif, autrement-dit l'Histoire, voire le mythe. Des rues de la ville antique Cyrtha, jaillissent les récits d'enfances et de jeunesses, dont les digressions emportent les narrateurs dans les réminiscences de cette cité et d'autres dont le sort est similaire.

³⁸⁹ *ibid.*, p.79.

³⁹⁰ *ibid.*, p.81.

³⁹¹ *Chien d'Ulysse*, p.85.

L'ailleurs désiré, territoire nouveau, subit régulièrement cette déterritorialisation. Le voyageur en Andalousie se rappelle des promenades de Garcia Lorca ; dans les rues de Rome se voit en Tennessee William découvrant Via Veneto ; à Florence revit le souvenir de Dante et à Paris celui de Rilke au travers de la rue Notre-Dame-des-Champs.

Portland, sombre et ténébreuse qui « n'ait toute mémoire avec ses rues sales et vides », n'empêchait pas Seyf el Islam, le futur kamikaze, de *penser de se souvenir*³⁹² de son enfance à Cyrtha, sa vie d'exilé à Paris avec sa femme, du long voyage qui l'a amené de Kandahar, de Grenade puis des Etats-Unis :

« les rues étaient rouges : un matin qu'il ressentait sur sa peau mais ne voyait plus, comme si un voile était tombé du ciel, un long voile rouge, et il marchait dans les rues désertes de Portland, il marchait, seul, et maintenant tout lui semblait familier, il avait toujours vécu ici, il se leurrerait bien entendu, il préférerait l'Espagne, il avait visité l'Alhambra, les palais nasrides, la cour des Myrtes et son vaste bassin rectangulaire où se reflétaient le ciel rouge de Portland comme dans son souvenir, la tour ocre de Comores, et les murs blancs dans l'eau plate et sereine »³⁹³

A partir de ces lignes de fuite, on jongle entre le temps de l'Histoire et celui du mythe ; les digressions foisonnent à chaque songe. Nous avons constaté le procédé, plus haut, dans l'examen spatial de Cyrtha et Carthago, auquel fait recours l'auteur pour construire un espace en multipliant les couches temporelles. D'autres aires urbaines évoquent par leur architecture leur illustre histoire. Sindbad en Italie revisite la renaissance et son génie. En Syrie, il sombre entre les plis de l'âge d'or de la civilisation Islamique. A Palmyre, le personnage, confronté aux ruines de Palmyre, est suspendu dans la marge entre l'espace et l'histoire. L'auteur installe une atmosphère de confusion qui superpose les lieux et les temps pour regorger la perception de l'espace hétérogène :

« Ces grands seigneurs que je confondais avec les princes de Qouraysh » « je confondais les époques et voyais dans ce lieu une préfiguration de la Kaaba » « un bas-relief représentait une chamelle... N'était-ce pas la chamelle du Prophète ? »³⁹⁴

³⁹² *Tuez-les Tous*, p.35 .

³⁹³ *ibid.*, p.103.

³⁹⁴ *Sindbad le Marin*, p.258.

Les détours sinueux spatiaux et temporels développent dans la configuration imaginaire de l'espace des images procédant du mythe : Ithaque, pour la mention de la ville quêtée « et sans doute l'impuissance où je me trouvais de revenir sur mes pas, d'ordonner ma marche afin qu'elle me conduisît chez les miens. Ithaque se perdait dans les confins »³⁹⁵, Babylone pour signifier la destruction, le dédale, qualifier l'espace sillonné pendant la traversée.

Le regard transgressif, nous apprend Westphal, est orienté vers un horizon qui défait des chaînes du code et le territoire qu'il régit. La transgression est donc centrifuge, elle provoque une fuite d'un centre « le cœur du système, l'espace de référence ». Le mouvement de délocalisation du centre vers la périphérie tend à livrer une perception de l'espace dans sa mobilité qui « alimente une réflexion sur la crise du centre et stimule l'émergence d'une vision minoritaire. »³⁹⁶.

Nous prétendons déduire deux sens de cela : le monde qui insupporte se métamorphose en un simulacre épousant les formes d'un ailleurs fabuleux pour exorciser l'angoisse engendrée par l'absurdité de l'espace référentiel. Probablement, l'exemple le plus adapté est celui de l'Andalousie, merveilleuse échappée dont le souvenir soulage l'angoisse du personnage terroriste Seyf el Islam qui s'apprête à accomplir le lendemain son crime impardonnable :

« Il avait finalement balayé ces pensées en disant que c'était un charabia et qu'il n'était pas un docteur de la Loi, moins encore le Grand Inquisiteur de la fable, il préférerait se souvenir de son escapade en Andalousie où pour la première fois de sa vie il s'était senti libre car il avait échappé au regard de Dieu sous le ciel bleu de Cadix, ville battue par le vent de l'Atlantique »³⁹⁷

Le second sens fait que la ville se mue en un simulacre du corps, alors que le corps est absorbé en elle³⁹⁸. Il est bien question ici du corps féminin, un thème beaucoup investi par l'auteur.

³⁹⁵ Ibid. p.233.

³⁹⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p.110.

³⁹⁷ Tuez-les Tous, p.106.

³⁹⁸ Westphal reprend, dans cette démonstration, Elizabeth Grosz, *Bodies-Cities*, in *Sexuality and Space*, Beatriz Colomina (ed.), Princeton, Princeton Architectural Press, 1992.

Il n'est pas nouveau de voir le rapprochement entre la ville natale, *Terra Mater* et la mère. Durand d'ailleurs explique que l'isomorphisme matriarcal et tellurique est à l'origine même du sentiment patriotique, et note ainsi : « la patrie est presque toujours représentée sous les traits féminisés »³⁹⁹. Dans *Sindbad le Marin*, Carthago est pour le personnage, ce que la mère est pour le novice. Le texte renseigne davantage sur ce sentiment de maternité, au moment où le narrateur regrette sa mère morte et l'assimile dans la même image à sa ville qui sombre dans le chaos :

« Si seulement ma mère n'était pas morte abandonnant son Ulysse aux prétendants, vandales et massacreurs de tout bord, aux Calypso et Circée qui peuplaient les enfers de ce monde, agitaient des promesses insensées, étonnaient des chants glorieux mais froids comme l'abîme. Je fus très tôt un orphelin que sa grand-mère éleva parmi les mirages, les contes à dormir debout, et berça souvent de songes idiots pendant que Carthago semblait dans la barbarie. »⁴⁰⁰

Aussi, se confond la ville avec la femme et se fonde dans le simulacre de la bien-aimée « La ville s'apprêtait à me rejoindre, moi, l'amant récalcitrant. »⁴⁰¹ dit Hocine. L'homme au chien submergé des visions de Kaïm lui raconte l'une de ces légendes anciennes : « c'est l'histoire d'une femme enlevée aux siens »⁴⁰². Nous y apercevons la source de la Guerre de Troie. En effet, l'enlèvement de la belle Hélène, femme de Ménélas, par Pâris, prince troyen, entraîna la ville des troyens dans une longue guerre contre les grecs.

« Pour une femme conquise par un autre, de jeunes hommes périrent sans nombre... et elle se promenait sur les remparts, jetant un œil avide sur le cercle de mort, à ses pieds... faisant croire à un enlèvement, cette femme ouvrit une brèche où la folie des hommes s'engouffra pour dévaler sur mers et terres infinies, par grand vent, les fils, les amants, jetant ainsi une terrible discorde qui sema la mort dans nos rangs et divertit nos ennemis »⁴⁰³

L'auteur invoque à travers ce mythe la tragédie d'une cité antique où les hommes se donnèrent à une guerre qui fit rage pendant dix ans. Le destin de Troie

³⁹⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.263.

⁴⁰⁰ *Sindbad le Marin*, p.148.

⁴⁰¹ *Chien d'Ulysse*, p.176.

⁴⁰² Ibid., p.102.

⁴⁰³ Ibid.

manquait de justificatif et de sens car il fut manipulé par une femme qui céda à la passion condamnable pour Pâris. Les personnages dans *Le Chien d'Ulysse*, telle Amel et Samira, incarnent, par leur infidélité à l'égard de Khan et Kaïm, cette passion condamnable. Particulièrement Hamid Kaim dont les sentiments opposés voués à la ville Cyrtha naissent de sa nostalgie de Samira, sa bien-aimée, sa fiancée qu'il croyait avoir abandonné, ensuite le glissement de cette cité dans un état de guerre coïncide avec la perte de Samira qu'il croyait morte pendant les violences d'Octobre 88. La découvrant des années après en vie mariée au commandant Smard, le bouleversa. La ville inspire alors répulsion et passion :

« Longtemps, je rêvai sa chute et sa résurrection (...) longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque leurs terres, puis retournai chez moi, las de victoires »⁴⁰⁴

En étudiant la reconstruction de la cité de Troie, France Marchal-Ninosque, dans les pages de son article *Polysème : une figure mythique sur la scène française*, écrit : « La ville de Troie cristallise deux sentiments opposés, celui de la séduction et celui de la barbarie, comme si les aèdes créateurs du mythe grec avaient voulu autoriser en même temps une fascination et une répulsion pour la brillante cité rivale. »⁴⁰⁵. Pareillement, Cyrtha dégage les sentiments contradictoires de l'irrésistible attrait et du dégoût telle une femme infidèle dont le souvenir persévère à hanter l'homme.

Les associations sont nombreuses entre ville et femme/corps de la femme, elles se construisent en un réseau d'images de l'évocation de la « ville-femme ». De manière plus en moins ostentatoire, et à travers un système de comparaison mutuelle, la ville se décrit par le corps féminin, ou la femme se dessine au moyen de la ville. Nous relevons quelques comparaisons des aventures du personnages Sindbad, tel Beatrice la florentine : « ses jambes longues comme l'Arno qui serpentait en Toscane. Quand elle me chevaucha, elle semblait sur mon ventre comme le Ponte Vecchio sur le lit du fleuve »⁴⁰⁶, ou encore Liza de Messine : « Liza ne recevait plus d'amour à Messine,

⁴⁰⁴Chien d'Ulysse, p.98.

⁴⁰⁵ France Marchal-Ninosque, *Polysème : une figure mythique sur la scène française*, In Michel Fartzoff et al. (dir.), *Reconstruire Troie : permanence et renaissance d'une cité emblématique*, Besançon, Presse Universitaire de Franche-Comté, p.302.

⁴⁰⁶*Sindbad Le Marin*, p.103.

ville morte et froide, figée dans un passé de bombardements et de tremblements de terre, elle préférerait donc perdre son âme, c'était encore la certitude d'en avoir une. »⁴⁰⁷.

Dans l'écriture de Bachi, les formes urbaines vont jusqu'à solliciter le corps de manière général sans évacuer le féminin de l'image, tel est le cas de la ville Cadix perçue par le personnage errant de *Tuez-les tous* en tant que : « La ville enfoncée comme un sexe dans une femme »⁴⁰⁸. Cette même partie de la terre était décrite autrement dans *Sindbad Le Marin* où elle est comparée à Carthage : « il faut imaginer une ville en mer, reliée au continent africain par un bras de terre. Une anse où s'enroulaient les navires. Pour se faire une idée de cette cité engloutie par l'histoire, il suffit de se promener à Cadix »⁴⁰⁹. Se dégage par là un sadisme qui interprète dans le sens freudien une pulsion de la mort. Dans le même registre, la violence qui engloutie l'Algérie est exprimée par des images complexes telles : « Qu'est-ce que l'Algérie ? une terre conquise dont le viol m'enfante »⁴¹⁰, dit le narrateur du *Dernier Été d'un Jeune Homme*.

L'espace traduit l'intériorité du personnage. Nous avons noté, dans ce qui précède, les déclinaisons de la perception à l'effet d'un état psychique du regardant : le lieu ténébreux dans la perception du futur terroriste Seyf, la Cyrtha labyrinthique à travers le regard perdu d'un jeune algérien qui survie à l'angoisse de sa génération, les villes aimées au rythme de l'amour charnel expérimenté par Sindbad l'aventurier, la beauté Andalouse d'une civilisation disparue quêtée pendant des déambulations difficiles de l'écrivain épuisé par la maladie.

Aussi, constatons-nous, tout comme Westphal d'ailleurs, que « la construction des lieux ne participe plus d'une pratique *in absentia* ; l'écrivain entretient d'emblée une relation vécue et quasi charnelle avec les espaces qu'il transpose ensuite dans son œuvre. »⁴¹¹. Le critique cite le cas d'Emberto Eco et l'espace parisien, son référent invariable dans l'écriture. Il note la remarque d'Eco : « quand je raconte, j'aime avoir

⁴⁰⁷ Ibidem, p.146.

⁴⁰⁸ Tuez-les tous, p.111.

⁴⁰⁹ Sindbad le Marin, p.87.

⁴¹⁰ Salim Bachi, *Le dernier Été d'un Jeune Homme*, Alger, Barzakh, 2013, p.18.

⁴¹¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p.244.

sous les yeux les espaces dont je parle : cela me donne une sorte de familiarité avec l'histoire et m'aide à m'identifier avec mes personnages »⁴¹².

Bachi aurait-il mené tous ces itinéraires, aurait-il vu rives et places qu'il décrit ?

Une passion de l'Orient titille l'écriture de Bachi, un besoin de se réfugier dans le pays du Levant, dans l'endroit d'où émerge la lumière de l'âge d'or. Dans son labyrinthe construit, l'Orient est l'espace qui se déterritorialise dans le rêve, dans la mémoire d'une civilisation. Le bonheur que procure ce coin aux personnages contribue d'un exotisme prononcé, ou une nostalgie de l'imaginaire insaisissable. Gérard Nerval y retrouvait « sa patrie imaginaire où se résout la discordance de son âme. En lui ouvrant les portes du passé, l'Orient lui permet de combler les factures temporelles qui signifient la mort »⁴¹³.

Comme Nerval, Bachi baigne dans le rêve du monde éternel, de l'harmonie joyeuse de l'être, visions et hallucinations ont tendance à se matérialiser en dépit de la réalité effrayante et angoissante du monde post-moderne. L'orientalisme était depuis toujours une fuite du moment présent pour plonger dans le passé enchanteur, la Comtesse Ida von Hahn-Hahn, écrivaine allemande, exprime au milieu du XIX^e siècle cette volonté en écrivant : « Du monde qui est, je veux aller vers celui qui était. De l'Occident d'aujourd'hui vers l'Orient d'hier »⁴¹⁴.

De l'Occident vers l'Orient, le voyage est physique, se déroule dans l'espace, de l'Europe vers le Moyen Orient, voire l'Extrême-Orient. Ce mouvement se traduit aussi sur la verticalité, dans un songe, ou un voyage littéraire, entre ce qui représente l'écrit majeur de la littérature occidentale, l'*Odyssée* d'Homère, et celui qui véhicule l'imaginaire merveilleux de l'Orient, Les contes arabes *Les Mille et Une Nuits*. Nous verrons de manière plus ample la dynamique de ce mouvement dans l'immobilité à travers le chapitre qui traitera des modalités du voyage.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ Gérard de Nerval, *Le voyage en orient*, tome I, présentation de Aïcha Kassoul, El-Aniss Collection Littérature, Algérie, Ed. ENAG, 1994, pp.7-14

⁴¹⁴ Barbara Hodgson, *Rêve d'Orient, Les occidentales et les voyages en Orient XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2005, p.18.

CHAPITRE II :

LE PROBLEME DU TEMPS

Nous faisons usage dans l'intitulé de ce chapitre du terme Problème, puisque le lecteur de l'œuvre de Bachi est en permanence désarçonné et piégé dans le labyrinthe tissé par un temps discontinu, répétitif et insaisissable. Appréhender ce texte exige la compréhension de l'élément de temps afin de mettre un certain ordre dans le désordre temporel qui construit l'œuvre.

Le temps est nommément une instance beaucoup discutée par l'auteur. D'une instance qui organise le déroulement des événements et le récit, le temps se projette dans le récit en se figurant en protagoniste. La personnification de la valeur temporelle, qui apparaît dès le premier texte *Chien d'Ulysse*, témoigne de la préoccupation de l'auteur par le thème de l'écoulement du temps, ainsi que les différentes formes du temps qu'investit la littérature : le temps du récit, le temps historique, le temps du mythe.

L'importance de l'étude du temps dans notre analyse tient de la nécessité d'abord d'appréhender l'écriture du récit de voyage, car le temps avec l'espace, construisent les deux instances essentielles à la mobilité. Ensuite la notion du temps chez Bachi atteint une certaine symbolique, nécessaire à son œuvre. Elle fait ériger une angoisse existentielle que narrateurs et personnages interprètent à travers leur vécu et préoccupation de l'avenir incertain.

Au fait, le temps est à étudier selon les différents niveaux qui interviennent dans la chronologie des récits, ensuite la structure non-linéaire et les formes temporelles qui relient présent, passé et avenir, et enfin la construction du personnage symbole du temps.

1. Le temps de l'action

Pour exprimer la dualité temporelle qui met en opposition le temps de l'histoire et le temps du récit, Gérard Genette ébauche son analyse du temps du récit en empruntant ces mots au théoricien allemand Christian Metz : « Le récit est séquence deux fois temporelle (...) : il y a le temps de la chose-raconté et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). »⁴¹⁵. Il estime que l'analyse de l'ordre temporel d'un récit est une confrontation de l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à leur ordre de succession dans l'histoire ⁴¹⁶. Pour cela il faut tirer les indices explicites de cette *anachronie*, indiqués par le récit lui-même, ou l'inférer de tel ou tel indice indirect.

Les formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit sont repérables dans tous les textes de Bachi. Comme le dit bien Genette, l'anachronie n'est pas une rareté ou une invention nouvelle « c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire »⁴¹⁷, comme il le démontre dans l'exemple de l'*Illiadé*.

Le lecteur de *Tuez-les tous* se rend compte d'emblée des répétitions qui ponctuent le récit du futur kamikaze. Ce texte intéresse davantage puisque le désordre chronologique surgit de la fragmentation puis répétition du récit du protagoniste. Au tout début, et d'ailleurs la partie la plus significative de ce procédé, le narrateur entasse des pensées, des actions et des dialogues qui ne communiquent pas d'informations cohérentes sur le personnage ou sur son récit.

Le protagoniste non nommé, dans une chambre d'hôtel, découpa sa carte de paiement et jeta tout dans la cuvette, il demanda du champagne au garçon d'étage qui lui a apporté un sac, puis se glissa dans la baignoire remplie d'eau chaude, les songes se déclenchèrent à l'arrivée du garçon, le souvenir d'un dialogue avec le père, car l'instant de son énonciation précède son départ de Cyrtha vers Paris : « il faut faire avec, mon fils. Tu vas partir, étudier et revenir » suivi d'un autre avec une personne indéfinie à ce

⁴¹⁵ Gerard Genette, *Figure III*, op. cit., p.77.

⁴¹⁶ *ibid.*, p.78.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.80.

stade du récit : « tu crois que je l'ai tué ? Qui ? mon père. »⁴¹⁸, un fragment de dialogue entre la fille de la boîte de nuit et Seyf el Islam narré dans le texte, un peu plus loin. Le moment d'énonciation de ce dernier appartient à un futur par rapport à ce qui le précède.

Ce préambule présente trois temps de l'histoire répartis dans le récit selon l'ordre : présent, passé, avenir. Evidemment, le moment présent du récit, c'est-à-dire, Seyf dans la chambre d'hôtel, coïncide parfaitement avec le temps de l'histoire. Il s'agit de la veille du 11 septembre 2001, une date qui n'est désignée dans le texte que par des phrases renvoyant à cet attentat : « demain, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévision du monde »⁴¹⁹, « Et lui, demain matin, garderait les yeux ouvert quand il lancerait le Boeing 767 de la compagnie Américain Airlines sur les deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité. »⁴²⁰.

L'anachronie dans ce texte est introduite par le moment déclencheur de songe et de rêve stimulant soit un retour dans le passé de l'histoire, soit une projection dans le futur. Or le plus commun dans l'écriture de Bachi est le passage d'un segment A comme point de départ narratif, en position autonome, à un segment B qui se définit comme rétrospectif par rapport au segment A⁴²¹. Certes, d'autres segments s'en suivent, soit comme un retour à la position initial, soit en tant qu'une nouvelle rétrospection.

Souvent, le récit premier et le récit antérieur sont reliés par des expressions telles : « il se souvenait », « je me souviens », pour évoquer les réminiscences du passé. Parfois, c'est par le biais de la comparaison que se tisse le lien dans ces emboitements. L'analepse est introduite dans ce cas par un outil de comparaison tel « comme ».

Le retour en arrière n'est jamais l'occasion pour revenir sur l'entité du récit passé, il y a constamment une coupure dans le temps, le narrateur interrompt le récit rétrospectif pour soit avancer dans le temps en passant sous le silence des événements, soit revenir sur le moment présent de l'histoire ensuite relancer le récit antérieur.

⁴¹⁸ *Tuez-les tous*, p.15.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.16

⁴²⁰ *Ibid.*, p.26.

⁴²¹ Gérard Genette étudie le temps dans le texte de Marcel Proust en dénombrant les segments selon les changements de position dans le temps de l'histoire et analysant leur nouvelle disposition dans le récit, Figure III, op. cit., p.81.

Dans *Tuez-les tous*, l'analepse constitue une série de répétitions de souvenirs obsédants, notamment celui du voyage de Seyf en Espagne avant de se rendre aux Etats-Unis :

« Il accomplirait la mission pour laquelle il était venu aux États-Unis, en passant par Grenade, en Espagne, où il avait séjourné un mois aux frais de l'Organisation, se baladant dans les rues de l'Albacin, dont les maisons blanches ressemblaient à celles de son enfance dans les rues de Cyrtha, sa ville, et ses alentours, mais il préférait le calme de l'Albaicin et la Sabika qui le toisait, sur l'autre colline où se dressait l'Alhambra, palais qu'il visitait encore en rêve, traversant les jardins du Generalife, puis l'Alcazaba avec ses hautes murailles ocre et jaune, où il lui semblait que les armées de l'Émir s'apprêtaient à combattre à nouveau.

Combattre qui ? Les ennemis ont changé.

Nous avons changé.

L'ennemi est partout maintenant et nous nous devons de lui ressembler.

Pourquoi s'entretenir avec Khalid ? Il n'avait plus besoin d'être convaincu (...) »⁴²²

Le songe brise toute contrainte narrative, un souvenir renvoie à un autre sans lien temporel logique, car l'emboîtement perturbe la chronologie de l'histoire. Dans ce fragment, le narrateur débute par la position initiale, segment A, où les flics arrivent empêchant les quatre hommes de nuire à Seyf et la femme qui l'accompagnait. Le segment B est le souvenir de l'Albaicin, qui évoque à Seyf un souvenir d'enfance de la ville Cyrtha, segment C. Il revient au souvenir premier de l'Albaicin, la visite de l'Alhambra, le palais Generalife et l'Alcazaba, dans le segment D. Ce lieu qui rappela au personnage le passage de la civilisation islamique, lui fait penser aux batailles de l'époque, d'où l'autre souvenir, segment E, de la rencontre avec Khalid à Kandahar qui précède le séjour à Grenade.

L'ordre des segments repérés dans ce fragment du récit, A-B-C-D-E, occupent respectivement dans le temps de l'histoire les position 5-3-1-4-2. Pour simplifier, la formule de succession des segments est synthétisée comme suit : A5-B3-C1-D4-E2. Le mouvement est donc irrégulier entre les souvenirs emmêlés, laissant constaté un refus de tout ordre chronologique dans le récit rétrospectif car il relève d'un travail de

⁴²² *Tuez-les Tous*, p.47

mémoire qui obéit à l'état d'esprit perturbé du personnage à la fois Angoissé et sous effet de drogue et d'alcool.

Aussi, le retour en arrière est suivi d'une ellipse sans relier les fractions du récit. C'est ce que remarque Genette dans l'Odyssée expliquant ce qu'il nomme analepse partielle :

« L'analepse est ici en quelque sorte ponctuelle, elle raconte un moment du passé qui reste isolé dans son éloignement, et qu'elle ne cherche pas à raccorder au moment présent en couvrant un entre-deux non pertinent pour l'épopée, puisque le sujet de l'Odyssée, comme le remarquait déjà Aristote, n'est pas la vie d'Ulysse, mais seulement son retour de Troie. »⁴²³

L'interruption du récit analeptique est, du fait, suivi d'une reprise directe du récit premier là où il s'était arrêté comme si rien ne l'a suspendu, à la manière de l'Odyssée⁴²⁴. Après les souvenirs de Kandahar et Khalid, le narrateur reprend par la marche de Seyf et la femme dans les rues de Portland, sans même marquer la fin du songe.

Cependant, l'analepse complète, « qui vient se raccorder au récit premier, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire »⁴²⁵, est repérable dans le roman de *Sindbad le Marin*, par exemple. Le voyageur narre son récit depuis son départ de Carthago jusqu'au second retour, rejoignant de ce fait le récit de sa rencontre avec le Dormant, son hôte.

Les prolepses ne manquent pas dans les textes de Bachi, l'événement anticipé inséré en anachronie est fondamental dans la structure narrative. Dans ce cas, un récit ultérieur B se juxtapose au récit premier A : « Il alluma la télé, et commença à boire son champagne. Demain, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde. »⁴²⁶.

⁴²³ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit. p.148.

⁴²⁴ Ibid., p.149.

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ *Tuez-les Tous*, p.16.

Si le narrateur use du temps conditionnel pour parler de l'accomplissement de cet acte (qui a eu lieu dans la réalité historique), c'est justement parce qu'il est subordonné à la vie du protagoniste :

« Le destin qui avait pris la forme dans les quatre hommes qui s'approchaient d'eux pour les tuer et étouffer toute rébellion contre Sa création. Ainsi interprétait-il les signes évidents. Il n'avait pas peur, il savait que son acte, demain, s'il se réalisait, nierait l'existence de Dieu ; il était donc normal que Dieu cherchât à se défendre. »

427

En revanche, il faut préciser que le personnage, dans ces romans, se fait une idée de l'avenir, si son acte voit le jour, qui ressemble à des faits devenus un passé dans notre réalité. Seyf est persuadé que si son acte s'accomplirait demain matin « il entrerait dans l'histoire la plus sombre de l'humanité »⁴²⁸. Pourtant, dans *Chien d'Ulysse*, Hocine qui parle, pendant toute sa traversée dans la ville, d'une journée habituelle, comme les autres, de la sortie de la maison jusqu'au retour, a vécu une journée sans précédent, et a subi une fin tragique impensable. Dans *Sindbad le Marin* aussi, le héros estimait partir sans retour, mais il est revenu à Carthago contraint.

Quand il s'agit d'autobiographie, l'auteur est fortement pessimiste que ses personnages. Dans *Autoportrait*, l'avenir qui représente principalement l'aboutissement de l'écriture de ce récit, l'écrivain se montre angoissé par la possibilité de mourir, dû à sa maladie, avant de finir, ou que ce manuscrit serait sa dernière création :

« Je ne suis pas mort ce jour-là, ni les jours suivant. Je ne suis pas Kafka et mon œuvre se réduisait à quelques pages impubliables. (...). Qui sait, ce sont peut-être mes paroles dernières ? le manuscrit, ou le livre que vous tenez entre vos mains est peut-être l'ultime, et ce sont déjà les paroles d'un mort qui vous parviennent. »⁴²⁹

Le temps est immaîtrisable, car une menace de mort est permanente. Or le personnage Seyf n'appréhende guère la mort, son hésitation devant l'accomplissement du crime est à l'origine de son souhait de mourir avant le moment fatal, il voit donc la

⁴²⁷ Ibid. p.46.

⁴²⁸ Ibid. p.63.

⁴²⁹ *Autoportrait*, p.49.

mort venir dans tout ce qui survient sur son chemin qui le fuit au lieu de d'empêcher l'aboutissement de son œuvre.

A un niveau macro-narratif, la structure temporelle dans les textes de Bachi a ceci de récurrent : la rétrospection, en désordre chronologique, interrompe un récit, temporellement ordonné, dont les événements coïncident avec leur succession dans l'histoire. L'introspection

2. Le temps de la répétition, de la remémoration, du rêve

Se remémorer c'est répéter un fait passé, un souvenir du vécu. Outre l'angoisse de la mort, l'auteur se répète souvent dans ses textes cette autre angoisse tributaire de la mort, celle d'oublier ou d'être oublié. Mourir c'est glisser dans les ténèbres, dans le noir, l'oubli. Dans le récit de voyage *Autoportrait*, Christian, son éditeur, dit : « Tu n'as plus le choix. C'est écrire ou mourir ». L'écrivain écrit plus loin : « Dormir ou mourir. Telle est la question (...). Glisser dans l'oubli. Ou écrire à en perdre haleine, à en perdre la vie. »⁴³⁰

Ecrire est le ressassement de ce que l'on refuse d'oublier. Bachi exprime ce vœu de préserver le souvenir de personnes chers disparues : « Ecrire des livres, c'est participer de ce mystère ancien qui vise à convoquer les ombres. Les morts enchaînés aux vivants. »⁴³¹.

L'action de se souvenir émane d'un souhait de ressusciter un temps perdu. Elle fait revivre par la répétition un temps passé révolu. Une autre angoisse s'installe alors, celle de la fuite du temps.

Le temps se vêt dans le texte d'un double visage antinomique. Etant donnée qu'il implique la terreur et l'angoisse de la mort, l'homme cherche à maîtriser sa fluidité contingente par la répétition. L'image du Temps menaçant est alors euphémisée par la redondance cyclique du temps.

⁴³⁰ *ibid.*, p.50.

⁴³¹ *ibid.*, p.158.

D'ailleurs Eliade note dans les pages du *Mythe de l'éternel retour* que le temps est aboli par l'imitation des archétypes et par la répétition des gestes paradigmatiques⁴³².

Dans *Sindbad le Marin*, la Résurrection est une destruction pour la reconstruction, semblable au déluge qui purifie. Faire périr pour faire renaître, mais aussi renaître dans un état meilleur. Il s'agit de la répétition d'un acte primordiale, une transformation du chaos en Cosmos par l'acte divin de la création⁴³³ :

« Le Démoniaque refusait la mémoire. Il proposait un monde, le modelait et le défaisait à sa guise quand le temps de la destruction était venu de recommencer. (...) C'était bien ici, en cette ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts, où les enfants perdaient les yeux, devenaient sourds et orphelins que commenceraient la destruction puis la reconstitution du Monde »⁴³⁴

L'acte du protagoniste de *Tuez-les Tous* s'inscrit aussi dans la répétition archétypale, il apparaît comme une destruction assimilée moins à la résurrection qu'à la répétition du péché originel :

« Il (...) descendait comme le serpent dans le Jardin du Seigneur glissant vers les arbres de la connaissance puisque les tours Gog et Magog figuraient dans son esprit les deux arbres défendus par le Seigneur des mondes et lui s'en approcherait bientôt répétant les actes d'Adam et son Seigneur ne lui pardonnerait jamais (...) »⁴³⁵

Jean-Pierre Vernant explique que de l'histoire du châtiment infligé à Prométhée par Zeus émane un troisième type de temps autre que le temps des dieux, l'éternité où rien ne se passe, et le temps des hommes, temps linéaire, qui va dans une ligne droite. Le foie de Prométhée dévoré tous les jours par l'aigle de Zeus et qui repousse pareil à lui-même pendant la nuit fait penser à un temps circulaire, une existence semblable à la lune « qui grandit périclit puis renaît, et cela indéfiniment »⁴³⁶.

Le temps cyclique est aussi celui du rite. L'historien de religion souligne pertinemment la tendance de l'homme à devenir archétypale, paradigmatique en

⁴³² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p.49.

⁴³³ Ibid., p. 22.

⁴³⁴ *Sindbad le Marin*, p.41.

⁴³⁵ *Tuez-les Tous*, p.123.

⁴³⁶ Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999, p.88.

répétant et imitant les gestes d'un autre ; il écrit : « la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation ; tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est dénué de sens », et l'homme ne se reconnaît comme réel, comme « véritable lui-même », qu'en répétant le modèle archétypal⁴³⁷.

La répétition est fortement liée au mythe, elle a « une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe »⁴³⁸. L'on considère ce qu'explique Mircea Eliade à propos du mythe dont la fonction est de réitérer une Création et « relater un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »⁴³⁹. Le mythe répète la création certes, mais il existe aussi pour être répété à son tour, puisqu'il sert de modèle exemplaire à toute activité humaine significative⁴⁴⁰.

Gilbert Durand affirme cette vocation du mythe dans l'étude des structures anthropologiques de l'imaginaire, concluant que : « Le mythe est une répétition rythmique, avec de légères variantes, d'une création. Plus que de raconter, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de répéter comme le fait la musique. »⁴⁴¹. Il y voit « un éternel recommencement d'une cosmogonie », et par là « remède contre le temps et la mort »⁴⁴².

C'est donc en réitérant le temps, recommençant ce qui était au commencement, que le mythe détient le pouvoir d'exorciser. Il apparaît comme incantation de la mort, autrement, un remède contre le temps éphémère de la condition humaine. Cette redondance, redoublement, répétition est ce qui organise ce que nomme Durand les structures nocturnes de l'imaginaire.

Des *mythes synthétiques*, selon Durand, tentent de réconcilier l'antinomie qu'implique le temps « la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence,

⁴³⁷ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, op. cit., pp. 48-49.

⁴³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Platon, 1958, p.254

⁴³⁹ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, op. cit., p.15.

⁴⁴⁰ Ibid., p.16.

⁴⁴¹ Gilbert Durand, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, op. cit., p.416-417.

⁴⁴² Ibid., p.416.

et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance en une victoire sur le temps. »⁴⁴³.

Le rituel initiatique, Durand le classe parmi les symboles cycliques. Les cérémonies initiatiques selon lui sont « répétitions du drame temporel et sacré, du Temps maîtrisé par le rythme de la répétition. »⁴⁴⁴. L'initiation comporte un rituel de successives répétitions, qui vise au-delà de la purification à une transmutation d'un destin⁴⁴⁵. Le novice entre dans le domaine de la mort, un voyage dans l'au-delà pour renaître de nouveau. La répétition de ce rituel dramatique se déroule selon le fil du temps circulaire.

Dans *Sindbad le Marin*, l'agencement des deux récits de voyage, en l'occurrence de Sindbad et du Dormant, selon le modèle du rite d'initiation renforce l'aspect circulaire du temps. Nous verrons, dans le chapitre suivant, comment le héros meurt pour re-naître de nouveau. Cette capacité d'abolir le temps par la répétition, Sindbad la perçoit aussi chez le marin qui se renouvelle à travers les voyages et les femmes⁴⁴⁶, alors il se fait marin, se projette dans l'image d'un Sindbad et d'un Ulysse.

D'ailleurs, chez Bachi, un personnage voyageur est souvent l'incarnation de l'Ulysse perdu dans le labyrinthe du monde, condamné à l'exil et quêtant son chemin retour. Les occurrences de ce mythe sont à observer d'emblée du titre qu'il choisit pour son premier roman *Le chien d'Ulysse*, ainsi que les évocations des éléments constructeurs de ce mythe antique, qui nous est transmise par l'aède Homère dans l'épopée de l'*Odyssée*.

La répétition de la *gesta* des êtres surnaturels et des héros est une sorte de rituel qui fait revivre l'Histoire mythique de l'humanité⁴⁴⁷. Il y a dans l'évocation des temps antiques dans l'œuvre de Bachi une nostalgie de l'origine perdue, comme l'a très bien démontré Mircea Eliade dans le Mythe de l'Eternel Retour. Il a mis en évidence de façon pertinente, l'unité de la conception cyclique du temps des mythologies des

⁴⁴³ Ibid., p.323.

⁴⁴⁴ Ibid., p.351.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ *Sindbad le Marin*, p.149.

⁴⁴⁷ Mircea Eliade, *Initiation, Rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1959, p.135.

civilisations antérieures de l'Europe Judéo-Chrétienne, et ce , malgré leurs larges différences⁴⁴⁸.

Le retour Eternel archaïque, confirme Eliade, est retour des commencements merveilleux, retour du « Grand Temps ». En étudiant ces sociétés, le philosophe de religions s'étonne devant « leur révolte contre le temps concrèt, leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps »⁴⁴⁹. Donc au lieu de vivre dans l'attente de la fin des temps et de retrouver un monde autre parfait et utopique, les sociétés traditionnelles rejetaient le présent en le niant et le réduisant à une pâle copie des événements primordiaux.

L'éternel retour du temps est le propre de Cyrtha, la ville antique de l'œuvre bachienne, où les noms des ravines évoquent au promeneur « guerriers antiques', « marabouts atteints de folie », « poètes andalous dont le chant se répercute sur les parois calcaires »⁴⁵⁰ . Elle est la nostalgie de ces villes maudites, ignobles qui ont subi jadis le destin de dévastation. Dans les souvenirs de ses errants, elle n'est que la répétition de ce destin auquel se condamne cette terre :

« Lui-même se souvenait des villes rejoignant le néant des mémoires humaines, consignées sur de vieux parchemins transmis de main en main à travers les âges. Ainsi se veut Cyrtha, une recreation, dont on ne sait encore s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation. »⁴⁵¹

Cyrtha est une ville dont l'Histoire est une répétition incessante du même destin. Elle vit et meure⁴⁵², les guerres s'ensuivent, les ennemies l'assujettirent et la délivre. Une histoire de réitération qui angoisse son peuple selon Seyf, l'ami de Hocine dans Chien d'Ulysse :

« Quelque part, ces histoire de ville mille et une fois conquise et délaissée, ces guerres incessantes, ces patronymes légendaires, Syphax, Jugurtha, les jeux du cirque, les invasions romaines, vandales, turques et françaises, et à présent la lutte

⁴⁴⁸ Mircea Eliade, *Le mythe de l'Eternel Retour*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴⁴⁹ Ibid., p.6.

⁴⁵⁰ *Chien d'Ulysse*, p.17.

⁴⁵¹ ibid., p.225.

⁴⁵² « Il (Khan) entamait Ulysse et regardait, par-dessus son épaul, Dublin vivre et mourir. », dans le discours du narrateur, le Dublin voulu n'est pas précisément celui de Joyce, mais Cyrtha, ibid., p.112.

qui nous consume, entravent notre avenir, plombent notre présent, nous empêche de parcourir le chemin des nations vierges dont le poids de turpitude, soit qu'il fût oublié par ses habitants, soit qu'il ne se constituât jamais en continent de noirceur »⁴⁵³

Dans une autre perspective, le voyage introduit le temps cyclique par la mobilité continue. La première fuite, de la maison, de la ville natale, est le début de fuites successives. Elle est rendue éternelle par le retour cyclique de l'angoisse. Dans un monde qui insupporte, la sédentarité reste utopique, et les personnages sont condamnés à errer jusqu'à atteindre la fin de leur vie.

L'odyssée de Hocine au travers de Cyrtha est quotidienne « chaque matin, Mourad et moi, médusés, observons la ville dressée contre le ciel »⁴⁵⁴. C'est une traversée qui se répète de sa sortie de la maison jusqu'à son retour. La répétition prend fin avec l'achèvement de la vie. Hocine, dans ce dernier voyage, fuite de l'ici suppose d'autres fugues successives affirmant la permanence d'une situation de mobilité. Hocine dans *Chien d'Ulysse*, l'esprit tourmenté des récits qu'il a pu entendre pendant son odyssée à Cyrtha, refuse de rentrer chez-lui. Quand il retrouve le chemin au foyer, son heure sonna et finit tragiquement descendu par son père qui s'est trompé sur son identité. Sa mort suspend la redondance de la traversée routinière. Même si Hocine parle d'une odyssée cyrthéenne, elle n'est en réalité que répétition d'un acte quotidien.

Aussi, le voyage de Sindbad qui débute par une fuite du bercail vers l'autre rive, le continent européen, engage d'autres fugues. Il fuit la colère d'un homme trompé, s'aventure d'une femme à l'autre fuyant un état intérieur insurmontable après la perte de sa dulcinée, même quand il tente de retrouver la douceur du bercail en rentrant au pays, la sédentarité lui demeure insaisissable, au contraire, il se sauve après avoir été pris pour un terroriste et emprisonné.

Le personnage terroriste Seyf el Islem exorcise ses angoisses avant le jour de l'accomplissement de son acte dans la marche. Une marche sans fin, une marche qui dure depuis longtemps. D'ailleurs, le verbe « marcher » redondant ponctue cette

⁴⁵³ Ibid. p.225.

⁴⁵⁴ Ibid., p.17.

mobilité qui abolie le temps. A Portland « Il marchait dans la nuit. Et elle marchait avec lui ». A Cadix, *la ville qui marchait sur la mer*, « il se contenter de marcher, marcher, dormir et aller à la plage » et « marchait, marchait à travers la foule »⁴⁵⁵. Le temps de la marche est rendu répétitif, et sa fin n'est que le repos rassurant du sommeil ou de la mort : « marchait, marchait dans les rues de la ville, mourrait et dormait avant d'aller à la plage »⁴⁵⁶

Cette marche est aussi reportée dans l'image du personnage atemporel du vieillard Dormant dans Sindbad le Marin. Il avait voyagé longtemps dans le temps : « Le temps lui avait permis d'embarquer sur son pont et de naviguer pendant des siècles alors que ses compagnons dormaient en cette obscure Caverne »⁴⁵⁷. Sa mobilité dans le temps lui vaut être le témoin de l'Histoire universelle, cependant sa marche n'est pas concrète. Pendant son sommeil dans la grotte, il a rêvé de tous ces événements ; mais le rêve continue et le reprend entre ses pages durant sa marche dans la ville de Carthago « Le Dormant fut repris par le Temps et ses souvenirs affluèrent comme une vague. Il revoyait les images de son cauchemar »⁴⁵⁸

Certes, la légende des gens de la Caverne est intégrée au récit du Dormant pour lui attribuer cette dimension intemporelle et permettre une narration de l'Histoire universelle dont il est le témoin. L'auteur l'explore en faisant du Dormant un sujet mobile dans son immobilité du sommeil. Le rêve, comme le songe, est encore errance dans les méandres de la mémoire humaine. Le temps est aboli dans ce mécanisme qui n'est pas rumination du vécu, mais un déplacement dans la machine du temps.

Ce personnage ne se présente point dans le texte en tant que celui qui a vécu ; ressuscité, le Dormant semble avoir tout oublié, sa ville, sa famille, il prend un nouveau nom *Personne*. Il est plutôt celui qui *côtoyait et partageait les rêves* de El Arbi Ben M'Hidi, Che Guevara, Emir Abdelkader⁴⁵⁹, ou qui « se confondait avec les spectres de tous holocaustes, les déportés, les montagnes d'ossements et de crânes empilés par les

⁴⁵⁵ *Tuez-les Tous*, p.111-112.

⁴⁵⁶ *ibid.*, p.200.

⁴⁵⁷ *Sindbad le Marin*, p.39.

⁴⁵⁸ *ibid.*, p.52.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.32.

hordes de Gengis Khan, les files de prisonniers conduits à la torture (...) »⁴⁶⁰. De sa mémoire, épandent les bribes éparses fulgurantes d'une mémoire historique qui n'est «sans doute qu'un songe de plus » révèle le narrateur⁴⁶¹. Or l'effet de redondance est double dans ce cas, l'Histoire est rêvée pendant le sommeil, ensuite répétée dans le songe pendant l'errance dans la ville Carthago.

Dans les textes de Bachi, le songe nostalgique marque le temps du sceau de la redondance. C'est justement ce processus de rêve éveillé de manière générale qui abolit les contraintes temporelles et motive l'enfouissement du personnage dans une dimension intemporelle. Le tas d'éléments mythiques, littéraires et historiques, amoncelés dans le mécanisme du songe et l'hybridité qui en jaillit, invitent à dévisager le présent telle qu'une éternelle répétition des temps passés et primordiaux, car l'espace ainsi que la situation actuelle évoquent aux personnages le songe de récits passés qui présentent des similarités avec ce qui les entourent, à l'image d'une mémoire involontaire.

Ces arrêts brusques pendant lesquelles s'emporte le personnage dans le songe font ce qu'appelle Jean-Yves Tadié le temps primordial :

« Ces arrêts brusques, c'est ce que nous appellerons le temps primordial ; ces minutes où de grands pans du récit ont trouvé leurs fondations, où un événement capital a eu lieu pour la première fois (...) Comme si la première manifestation de certaines choses était seule significative »⁴⁶²

L'homme est finalement soumis à la condition linéaire du temps, il naît, grandit, devient adulte, vieillit et puis meurt. Sindbad avance dans sa destinée sans trop pouvoir maîtriser ce temps qui lui échappe : « je voyageais (...) je passais de femme en femme (...) On vieillissait, les souvenirs s'estompaient, on se retrouvait seul, on gagnait la tombe et l'oubli éternel »⁴⁶³.

⁴⁶⁰ *ibid.*, p.52.

⁴⁶¹ *ibid.*, p.24.

⁴⁶² Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, étude du temps*, Gallimard, 1971, p.300-301.

⁴⁶³ *Sindbad le Marin*, p.149.

Pourtant il voit dans la vie d'un marin une capacité de se réinventer à travers les femmes et les voyages⁴⁶⁴. Le Dormant et Lalla Fatma incarnent cette capacité en célébrant un amour du passé :

« Le feu lui était monté aux joues et elle était devenue aussi jeune que dans son souvenir. Elle s'était approchée de sa couche, s'était agenouillée, lui avait caressé le visage. Elle avait vingt ans, ou quarante ans, mais elle n'était plus Lalla Fatima, cette vieille dame ; c'était une fleur à peine éclosée qui ouvrait sa corolle. »⁴⁶⁵

L'amour ainsi renouvelé dote les deux personnages de la faculté de flotter, comme dit Proust, d'une époque à l'autre, de redevenir jeunes. Ce moment est tel un arrêt du temps, un retour dans le temps, L'amour comme le songe emportent l'être entre les plis du temps et ressuscitent le passé.

Il suffit de contempler la manière dont l'auteur représente la mort dans le texte pour en déduire la verticalité de l'instant érotique. Il utilise le nom de la déesse Mout pour personnifier la Mort, un nom à double connotation, l'une dans la langue arabe signifiant la mort, sens direct du mot, l'autre provient de la mythologie égyptienne, Mout n'est nullement la déesse de la mort, elle est l'image totalement contraire, la Mère. Corteggiani explique dans son dictionnaire dédié à la mythologie égyptienne :

« Il est bien rare qu'elle ne soit représentée simplement comme une femme et il ne faut retenir que la valeur phonétique du signe hiéroglyphique, homophone du mot Mout signifiant Mère, et du fait Mout représente la maternité, en particulier royale, puisqu'elle s'affirme elle-même, dans son discours, comme la mère du roi (...) »⁴⁶⁶

Il attire l'attention ainsi sur les cultes relatifs à cette déesse qui est vénérée pour être la « maîtresse de toutes les villes », « la souveraine de tout ce qui existe », celle qui « donne la vie » et qui, brillant comme Rê, dispense « la lumière sur les deux Terres et dans la Douat ». Bachi met en œuvre cette double connotation, et livre exactement les relations inévitables à la femme qu'à analyser Freud dans *Le motif du choix entre les coffrets*⁴⁶⁷, à savoir « la génitrice, la compagne, et la femme fatale », c'est-à-dire, les

⁴⁶⁴ibid., p.149.

⁴⁶⁵ Ibid., p.267.

⁴⁶⁶ Jean-Pierre Corteggiani, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, Dictionnaire illustré, Paris, Fayard, 2007.

⁴⁶⁷ Sigmund Freud, *Écrits philosophiques et littéraires*, Paris, Seuil, 2015, pp. 1117, 1131.

trois représentations que prend la mère au cours de sa vie : « la mère elle-même, la femme aimée qu'il choisit à son image, et enfin la terre-mère qui le reprend ».

Reflété à la fois à travers le souvenir doux et sombre de la ville Carthago, ville natale agonisante après la mort de la mère, pour Sindbad, et dans l'image de Lalla Fatima pour le Dormant, ce schéma affirme une défense contre le Temps destructeur. Mout est la fusion des deux aspects, le ténébreux et le lumineux, le retour à la Terre-Mère et l'amour de la femme, car le coït est aussi une mort simulée, qui suppose une renaissance.

Mais l'angoisse de la mort et l'oubli persistent. Il en émerge le goût aux choses éternelles qui ne meurt pas et demeurent dans la mémoire collective, les œuvres d'arts. L'homme disparaît, son œuvre, sa création, résiste à la linéarité et subsiste dans le temps éternel, le temps des dieux : « ne demeuraient, éternels et vivants, que le sourire de la Donna Velata où nos rêves s'enchaînaient, les anges ailés de Fra Angelico (...) »⁴⁶⁸, dit-il à son passage au couvent San Marco à Florence. Le musée d'Orsay est paradis, Manet, Monet ou encore Van Gogh sont ses dieux, « A les voir réunis pour l'éternité du néant, on pouvait encore espérer et s'endormir dans l'or du matin »⁴⁶⁹. Au sein de ce cimetière heureux, le temps s'abolit, l'angoisse devant la mort se volatilise.

L'oubli est pour la personne de plume ce que l'écoulement du temps et la mort sont pour la personne de chair, l'homme dans sa condition de mortel. L'art jouit de cette capacité de maîtriser l'angoisse devant la mort et devant le temps par sa pérennité, l'auteur y insiste à travers son écriture. Dans *Autoportrait avec Grenade* Écrire soi est résister à l'oubli, mais aussi survivre, telle Shéhérazade dont le récit égale la vie, « Tu n'as pas le choix. C'est écrire ou mourir. Il ne fallait pas commencer »⁴⁷⁰ lança son éditeur.

Nous remarquons alors un besoin de mémoire qui se situe entre présent angoissant et un futur obscur dont la dimension utopique a disparu. Cette mémoire qui marque l'écriture de Bachi paraît être une manière « de projeter un futur en partant d'un

⁴⁶⁸*Sindbad Le Marin*, p.105.

⁴⁶⁹*ibid.*, p.207.

⁴⁷⁰*Autoportrait avec Grenade*, p.50.

passé fortement traumatisant »⁴⁷¹. L'acte de l'écriture n'était point un rêve réalisé, mais une réaction au traumatisme vécu. Il regrette, dans le récit autobiographique *Autoportrait avec Grenade*, ne pas avoir été doté du talent suffisant pour créer une œuvre littéraire remarquable. Son rêve était de vendre des chemises et du savon, mais son vécu l'a livré à une autre vocation. Entre deux traumatismes, le deuil de la sœur et la perte de la Terre Mère, il débute dans l'écriture :

« J'avais écrit une nouvelle en 1992 ou 1993. Seul mérite de cette pochade, elle se terminait sur l'idée que la violence étrange, sans nom, qui nous concernait, finirait par déborder l'Algérie et par s'étendre au reste du monde. » (38)

« Je suffoque et me rappelle un récit écrit quelques mois auparavant ; il décrivait dans des circonstances analogues la mort de ma sœur. Je suis heureux que mes parents ne l'aient jamais lu. » (55)

L'avenir projeté que l'on décèle de son écriture est celui du fantasme d'une Algérie sauvée de son destin tragique.

3. Personnification et symboles de Temps

La personnification du temps est un fait très commun et se révèle très naturel. L'on peut dire, et d'une façon très courante, « le temps passe » ou « le temps approche ». Ce sont des demi-métaphores récurrentes dans la littérature grecque quand on parle du temps⁴⁷². Les formules observées dans les écrits grecques tels que l'expression d'Eschyle, dans les *Perses*, lorsque l'attente de tous est évoquée : « parents, épouses, en comptant les jours, frémissent du temps qui s'allonge », justifie le travail de personnification du temps qui serait dû à l'implication directe ou indirecte « d'un être imprécis mais vivants », dans le changement du rythme des événements et les perspectives de notre attente⁴⁷³.

⁴⁷¹ Claudia Hilb, *Quelques annotations concernant l'impact du moment mémoire sur la pensée de la mémoire post-traumatique*, in E.-Martin Meunier Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Canada, éd. Fides, 2007, pp.237-250.

⁴⁷² Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide*, Librairie philosophique, Paris, J. Vrin, 2009, p.42.

⁴⁷³ Ibid.

Jacqueline Romilly différencie, dans son ouvrage sur le temps dans la tragédie grecque, deux sortes de temps. D'un côté, le temps qui s'écoule, s'approche, exerce une action sur les événements. D'un autre côté, le temps de l'attente qui fait frémir l'être vivant et se trouve en étroit rapport avec ses sentiments. Les deux agissent sur le sujet d'une manière ou d'une autre, et se sont insérées dans une expérience vivante grâce à leur proximité de l'être⁴⁷⁴. Or, les forces du temps, même si elles se rapprochent de nous, elles ne sont point fendues en nous. Donc le temps, pour la pensée moderne, n'est ni au-dehors ni au-dedans « il vit à nos côtés ; il garde son existence à lui, empiète sur la nôtre, se substitue à nous »⁴⁷⁵.

Eschyle, note toujours de Romilly, raconte un rêve qui suppose par son état une sorte de double vie, qui place le sujet à la fois dans son lit et ailleurs, dans un temps et dans un autre. En comparant, cet état de rêve renseigne plus sur l'état de rêve éveillé dans lequel sombrent les personnages de Bachi pour rencontrer ou s'entretenir avec le Temps. C'est, de prime à bord, Hocine, marcheur dans la ville Cyrtha qui croise le Temps quelque part hors du monde : « A l'écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontrais le temps »⁴⁷⁶. Le narrateur ne refuse pas quelque description, ce Temps : « Il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin »⁴⁷⁷.

La personnification qu'effectue Bachi contribue d'un sens profond de la considération du temps. Il est le double du Cyclope devant l'Ulysse moderne. L'œil unique jette une première piste d'identification avec le monstre légendaire, ensuite l'échange entre les deux qui reproduit une situation discursive empruntée à l'Odyssée.

« -Comment Dieu t'a-t-il nommé ?

-Personne, répondis-je. Personne.

Son œil unique me détailla. »⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Jacqueline de Romilly reprend à ce propos la remarque de H. Fraenkel qui déclare que « les forces jusqu'alors placées dans les choses s'étaient désormais rapprochées du sujet et s'étaient insérées dans une expérience vivante », *ibid.*, p. 43.

⁴⁷⁵ *ibid.*,

⁴⁷⁶ *Chien d'Ulysse*, p.164.

⁴⁷⁷ *ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*

Pourquoi ce choix de l'image du cyclope ? ou plus exactement, quelle signification est attribuée au temps au moyen de cet emprunt de l'épopée d'Homère ? Revenons un peu sur le mythe du Polyphème et Ulysse. Quand Ulysse veut s'échapper avec ses compagnons de la caverne du Cyclope Polyphème, il use de sa ruse en répondant à la question du fils de Poseidon « dis-moi promptement ton nom, afin que je te fasse un présent hospitalier dont tu te réjouisse. »⁴⁷⁹, il répond : « Mon nom est Personne. » , et réussit alors à crever l'œil unique de ce géant pour s'enfuir avec ses compagnons.

Avant de partir, Ulysse révéla son identité au Cyclope « Cyclope, si quelqu'un parmi les hommes mortels t'interroge sur la perte honteuse de ton œil, dis-lui qu'il a été arraché par le devastateur de citadelles Ulysse, fils de Laërte et qui habite dans Ithaque »⁴⁸⁰. Polyphème supplia alors son père Poséidon de faire qu'Ulysse ne retourne jamais dans sa patrie, mais si sa destinée est de s'y rendre qu'il n'y parvienne que tardivement après avoir perdu tous ses compagnons, et sur une nef étrangère, et qu'il souffre encore en arrivant dans sa demeure⁴⁸¹.

En fait, toute la longue errance d'Ulysse dans les eaux cherchant son chemin du retour à Ithaque est justifiée par cette révélation de son identité du Cyclope. L'errance a moins pour origine la colère de Poséidon que la double erreur de crever l'œil unique du Cyclope et la révélation de l'identité. L'idée de décrire le temps sous l'apparence de Polyphème est, nous semble-t-il, une manière de montrer d'abord métaphoriquement l'aspect animalier du temps qui angoisse, qui dépasse l'être se sentant emprisonner dans son antre et risque l'engloutissement par ce temps ; ensuite de faire un lien entre cette rencontre obscure de Hocine avec ce personnage et son errance. A la différence d'Ulysse, Hocine ne révèle pas son nom, il continue son chemin.

L'engloutissement par le temps est fortement ressenti par les personnages de Bachi. Ils ne sont pas en course avec le temps, mais le fuient de peur d'être avalés .

⁴⁷⁹ Homère, *L'Odyssée*, chant IX, trad. Leconte de Lislé, coll. Classiques Antiques, Maxi-Livres, 1998, p.115.

⁴⁸⁰ Ibid., p.118.

⁴⁸¹ Ibid. p.119.

Ils errent et oublient le temps. Quand le fou demande à Hocine l'heure, il parle dans ces mots « Il me demandait de le renseigner sur ce que je tentais vainement d'oublier »⁴⁸².

Dans *Sindbad le Marin*, une autre apparence est attribuée au temps, celle un dieu. En effet, l'expression « Ainsi parlait Temps » suit un verset coranique introduit en un intertexte : « Ce Jour-là, la pesée se fera : telle est la vérité. Ceux dont les œuvres seront lourdes ; voilà ceux qui seront heureux. Ceux dont les œuvres seront légères ; voilà ceux qui seront eux-mêmes perdus, parce qu'ils étaient injustes envers nos Signes. »⁴⁸³. Dans ce passage les versets coraniques 8-9 de la Sourate 7 Al-A'râf (Les Murailles) sont donc introduits en tant que discours du Temps. Le Temps régit le monde, il l'organise et le manipule. La création est le commencement du temps, la résurrection est sa fin. La vie et la mort sont un temps qui limite l'être. Si ce Temps parle c'est qu'il ligote de ses lois l'être humain qui s'est, toujours et encore, remué dans l'angoisse devant sa fuite.

Jean-Yves Tadié remarque, en analysant le roman de Proust, que le roman organise un autre rapport des héros avec le Temps qui semble plus profond : « non seulement ils le subissent et en sont marqués, mais ils le symbolisent ; certains et non des moindres, ont moins pour tâche de vieillir que d'incarner un certain temps, une certaine relation avec le temps. »⁴⁸⁴. Cette autre image que constate Tadié émerge de la personnification du temps dans le roman de Bachis. Le personnage est un être sans âge, qui échappe à l'emprise du temps. Proust écrit à ce propos : « L'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin porté tantôt d'une époque, tantôt d'une autre »⁴⁸⁵.

Le Vieillard Dormant symbolise d'abord un temps circulaire, de répétition, nous l'avons souligné plus haut, car son récit reprend la légende des dormeurs d'Éphèse, les gens de la Caverne. En effet, Le miracle des Sept Dormants est célèbre parce qu'il

⁴⁸² *Chien d'Ulysse*, p.165.

⁴⁸³ *Sindbad le Marin*, p.36.

⁴⁸⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, étude du temps*, op. cit., p.338.

⁴⁸⁵ Marcel Proust, *Fugitive*, III, 614, cité par Jean-Yves Tadié, *ibid.*, p.321..

préfigure la Résurrection finale, leur légende est envisagée comme le trait d'union entre l'islamisme et la chrétienté selon Louis Massignon.

Victimes de persécution religieuse sous l'empereur Dèce au III^e siècle, les Sept jeunes gens, accompagnés de leur chien parleur, se réfugient dans une caverne près d'Ephèse. Leur réveil du sommeil mystique est historiquement remarqué en l'an 448 par l'évêque d'Ephèse, miracle qui est venu confirmer le dogme de la résurrection des corps vivement discuté à cette époque⁴⁸⁶.

La légende des Sept Dormant est transposée dans le texte de Bachti afin d'apporter l'explication au leitmotiv du retour du Dormant d'un sommeil long et mystique accompagné de son chien. Le récit se soucie moins de la légende elle-même que de l'arrivée du Jour de la Résurrection préfiguré par leur réveil. En effet, Lalla Fatima, la grand-mère conteuse, apercevant le Dormant et la bête, énonça la prophétie du Jugement à son sujet avec ces mots :

« Tu es venu voir ce qu'ont fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour le Jugement. Mon père m'en parlait souvent. Il disait : « le Jour où chaque homme trouvera présent devant lui ce qu'il aura fait de bien et ce qu'il aura fait de mal, il souhaitera qu'un long intervalle le sépare de ce jour ». Ce Jour est-il advenu pour que nous ayons peur de toi ? »⁴⁸⁷

Le personnage du Dormant lie alors le passé lointain et l'avenir incertain. Son sommeil dont le début est méconnu « s'était-il endormi hier après l'arrestation de Ben M'Hidi, ou avant-hier après la capture de l'émir Abdelkader ? »⁴⁸⁸, et les raisons de son interruption, fait de lui le témoin d'une longue histoire universelle ; la prophétie qui le concerne, annonçant la Résurrection, fait de lui un constructeur de l'histoire avenir. La circularité du temps est vécue par le Vieillard entre le sommeil et le réveil, l'histoire ne fait que se répéter dans le présent, alors que l'avenir porte une promesse de changement :

⁴⁸⁶ Manoël Pénicaud, *Réflexions sur la diffusion géographique des Sept Dormants*, [En ligne] Aurora Numéro 4 : Supplément aux cahiers d'Orient et d'Occident (<http://edition.moncelon.com/AURORA%20%20part%206.pdf>)

⁴⁸⁷ *Sindbad le Marin*, p.54.

⁴⁸⁸ *ibid.*, p.32

« C'était bien ici, dans cette ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts, où les enfants perdaient les yeux, devenaient sourds et orphelins que commenceraient *la destruction puis la recomposition* du Monde. »⁴⁸⁹

Or le protagoniste ignore le temps avenir, donc il symbolise le temps passé, la mémoire. L'absence de l'histoire personnelle, c'est-à-dire le souvenir de soi, le place hors du temps. Il le symbolise puisque, justement, il observe son écoulement sans qu'il agisse sur lui et y échappant.

Cette symbolique montre un sens de la maîtrise du temps. Le sommeil ici se confond à l'amnésie qui remet en question l'existence de l'état de léthargie. L'absence du soi conscient, en d'autres termes l'oubli du récit de soi, est une sorte de dépassement de la notion du temps. Le souvenir est ce qui permet de se localiser dans machine du temps, de mesurer le temps écoulé, d'où l'angoisse de l'approche de la fin, de la mort.

⁴⁸⁹ibid., p.41

CHAPITRE III

IMAGINAIRE DU VOYAGE

Comme la modernité est mouvement et incertitude telle que définie par Georges Balandier⁴⁹⁰, être moderne, c'est partir, pouvoir s'arracher de l'Ici⁴⁹¹. La mobilité est perçue dans notre ère de globalisation, où l'espace géographique et l'expérience du temps sont en constante transformation, comme la caractéristique essentielle à la modernité.

Franz Fanon l'a bien dit : « Il ne faut pas essayer de fixer l'homme, son destin est d'être lâché ». L'homme est un éternel errant, tenter de l'accabler, c'est le tourmenter, le torturer, l'angoisser. Il développe alors un imaginaire de l'ailleurs, un ailleurs où ses désirs seraient assouvis. Si l'expérience de la mobilité n'est pas vécue, il essaye de la retrouver dans l'immobilité, en songeant à un monde autre.

Le roman de Bachi est l'un des textes de la littérature algérienne qui développent un imaginaire de mobilité puisé du contexte socio-politique. La réalité de l'exil et la volonté de partir loin de l'Ici ne naissent pas d'un simple désir d'être mobile. Un dégoût d'une situation chaotique sanguinaire du pays, un sentiment d'incapacité de poursuivre ses rêves et réussir, une angoisse de la mort et du temps qui passe, s'installent dans une routine quotidienne poussant les jeunes à prendre la mer, au risque d'y laisser sa vie, pourvu qu'ils embrassent un jour l'ailleurs de leur imaginaire.

Le thème du voyage détient une large importance dans le texte de Bachi. Tout y est relié, la perception de l'espace, du temps, la construction intertextuelle et celle des personnages. Il en ressort des métaphores obsédantes qui nourrissent la plume de l'écrivain tout en expliquant sa situation d'exilé.

⁴⁹⁰ Georges Balandier, *Le détour*, Fayard, Paris, 1985, p.14.

⁴⁹¹ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine*, op. cit.

Notre propos ici consiste en un examen du déroulement du récit du voyage des différents personnages pour en déduire la structure de l'imaginaire de mobilité que l'auteur étale dans son œuvre.

1. Parcours initiatique

Le voyage est toujours une initiation, il tend à reproduire un rite qui emmène l'initié d'un état de novice à un état nouveau supposant des transformations profondes de soi. Le scénario initiatique est bien présent dans les récits de voyage des personnages bachiens, mais nous verrons comment il n'aboutit pas au résultat prévu par l'expérience.

Il est nécessaire de définir d'abord le terme *Initiation*. Il s'agit d'un rituel mythique destinée à faire renaître le novice dans les sociétés archaïques. Simone Vierende trouve dans cette persistance de l'initiation dans la création littéraire une ambition d'expérimenter ce qu'elle procurait aux ancêtres. Selon elle, l'initiation donne lieu à une réponse irréfutable : « au désir de changement de l'homme qui rêve d'échapper à l'enlissement de la vie quotidienne, ce qu'il traduit vulgairement par une expression chargée de sens symbolique : changer de peau »⁴⁹². Cette idée est pertinemment expliquée par Mircea Eliade quand il considère « la mort initiatique comme moyen d'abolir la création et l'Histoire, de délivrer de tous les échecs et de tous les péchés, c'est-à-dire, en fin de compte, de l'usure inséparable de la condition humaine »⁴⁹³.

L'initiation interprète donc ce désir d'abolir le Temps en maîtrisant la Mort « l'initié se proclamait immortel, il s'était forgé une existence post-mortem qu'il prétendait indestructible »⁴⁹⁴ et de surcroît, dans ce monde moderne, elle est cette volonté de s'affranchir de l'aspect tragique de la condition humaine comme le remarque Vierende.

Ce désir est patent dans les motivations qui entraînèrent Hocine, Sindbad, Seyf el Islam, et d'autres, dans le chemin de cette expérience. Hocine et Mourad aspirent à changer leur destin en rêvant du jour du départ, mais errent chaque jour dans leur ville pour s'arracher à leur condition. Sindbad raconte qu'après avoir dépensé la fortune considérable que lui a légué son père, sa situation s'est détériorée, et l'idée qu'il deviendrait pauvre le fit frémir, il décida donc de quitter sa ville, son pays, pour aller « à la conquête de l'Europe » où il espérait faire fortune. Seyf el Islam a délaissé Cyrtha

⁴⁹² Simone Vierende, op. cit., p.93.

⁴⁹³ Mircea Eliade, cité par Simone Vierende, ibid., p.93.

⁴⁹⁴ Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956, p.155.

pour se faire une nouvelle vie ailleurs, il trouve le rejet et embrasse l'intégrisme, son vrai voyage est celui de la quête de la vérité, l'ultime voyage.

A dire vrai, le motif n'a rien de nouveau, Bachi expose ici les raisons d'expatriation (politiques, religieuses et économiques) relatives à une situation vécue qui dépasse le seul individu et concerne le groupe social. D'ailleurs l'auteur reformule à maintes fois comme un leitmotiv l'origine du désespoir qui mène les jeunes algériens à s'aventurer en mer sans peur d'affronter la mort : « ils bâtaient leurs naufrages parce qu'on ne les laissait pas dérouler la trame de leur existence »⁴⁹⁵.

Le schéma initiatique est structuré selon les trois étapes : la préparation de l'initié, le voyage dans l'au-delà et la nouvelle naissance. De manière générale, ces trois phases construisent les récits de Bachi.

Même si la linéarité du récit du voyage est troublée, l'ordre chronologique bouleversé, la dislocation des événements et la logique de leur ordre nouveau véhiculent un sens dans la construction du texte.

L'exil est suscité par la faute. L'un des aspects de la préparation de l'initiation d'un myste est la purification, « le novice doit tout naturellement être purifier »⁴⁹⁶ avant de pénétrer dans le lieu sacré. De son expérience d'observateur de quelques rites d'initiation, Jaulin rapporte que « l'un des chefs religieux fait la morale aux futurs initiés, leur demande d'avouer leurs fautes, et sans du reste leur laisser le temps de le faire, leur recommande de ne jamais recommencer puisqu'ils vont être initiés. »⁴⁹⁷.

Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi intitule la première partie de son voyage « Le purgatoire ». Il y a eu un péché, lequel ? Tant que la création littéraire est conditionnée par l'accomplissement du voyage et la visite de l'Alhambra, l'auteur prend conscience de la faute intellectuelle relative à la genèse des œuvres précédentes, ce qui aboutit à l'exercice de l'épuration. Le voyage s'élabore donc tel un cheminement vers une écriture nouvelle, et simultanément, il représente la voie à emprunter pour briser la

⁴⁹⁵ *Sindbad le Marin*, p.45.

⁴⁹⁶ Simone Vierne, op., cit., p.16.

⁴⁹⁷ Ibid.

page blanche : « Aujourd'hui je peine à écrire. Voilà des mois que je n'écris plus rien. Les mots ne viennent pas. Je n'ai plus la grâce. »⁴⁹⁸.

Dans ce récit autobiographique, l'auteur décrit son état de dégoût et son sentiment d'échec dans son couple, sa profession d'écrivain, voire sa vie « je n'en peux plus. Il faut que je parte. Je ne sais plus écrire. Je ne veux plus écrire. Je n'aime plus ma femme. Je ne m'aime plus. J'ai envie de crever »⁴⁹⁹. Désirs inassouvis, alangui par la maladie qui lui court dans les veines, Bachi se dévoile sous le regard de son public, exhibe ses faiblesses et ses revers en s'autocritiquant. Admettre l'erreur est essentiel pour le rituel de l'épuration, c'est d'ailleurs le purgatoire de Bachi, la confession à son lecteur et son éditeur.

Les confessions dans le purgatoire de Bachi sont stimulées à travers ses dialogues avec Christian et Jean-Marie, ses éditeurs, d'un côté, Hocine, Hamid Kaïm et Seyf, ses personnages, d'un autre. Cela dit, l'initiation a pour but la réussite du projet autobiographique, amplement discuté dans ces dialogues, qui représente une nouvelle naissance dans l'œuvre de l'auteur et se justifie par la recherche d'un nouveau départ dépassant sa condition et le sentiment d'échec qui en découle.

Comme le précise Simone Vierende, le néophyte, après l'étape de la préparation, « est invité à vivre le voyage dans le monde de la mort, de l'ailleurs, enfer et ciel »⁵⁰⁰. Donc le processus de l'initiation se poursuit en deux autres phases consécutives : la descente aux enfers et la montée au paradis.

La descente aux enfers est celle qui occupe une large place dans le récit du voyage de Hocine dans sa ville Cyrtha. Cette cité est fréquemment décrite comme un labyrinthe ou un enfer :

« La pensée me réjouit, et je commençais de vivre dans un monde tissé par mon esprit, imprégné par celui de la ville, Cyrtha absorbe ma cervelle d'enfant, dont les

⁴⁹⁸ *Autoportrait avec Grenade*, p.15.

⁴⁹⁹ Ibid. p.28.

⁵⁰⁰ Simone Vierende, op., cit., p.19.

rues en colimaçon dessinaient des cercles de l'enfer singulièrement semblable à celui d'Homère »⁵⁰¹

Dès sa sortie de chez-lui, et au commencement de son errance dans les rues, une Katabase se produit. Il existe des zones paisibles dans cette traversée, celle de l'appartement des Khan, par exemple « Pour la première fois de la journée, je me sentis en paix, ici, dans l'appartement des Khan. Cyrtha libérait mon esprit. »⁵⁰². La chambre est une sorte de refuge de la ville. Cependant, pour reconnaître cette phase de l'initiation, il faut distinguer le moment de la mort initiatique.

Dans le scénario initiatique, elle représente les épreuves traversées par l'initié pendant son voyage et signifie l'entrée dans le domaine de la mort. Vierne regroupe les différents aspects de cette étape, à travers les cultures, en trois catégories : 1- les rituels initiatique de mise à mort, 2- retour à l'état embryonnaire, 3- la descente aux enfers et/ou la montée au ciel. Elle distingue deux caractères marquant de la mise à mort : « la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne »⁵⁰³.

Multiples épreuves sont surmontées par les novices durant le rituel initiatique de certaines cultures, ils ne mangent et/ou ne dorment pas pendant des jours⁵⁰⁴. La mort simulée à l'évidence, s'accompagne d'une perte de connaissance. Cela peut être traduit par l'effet de cannabis sur Hocine « le shit commence a me travailler. Ne parviens plus a aligner trois phrases en bon français. Pense en français maintenant. Rêve dans cette langue. »⁵⁰⁵.

La mort mystique semble être une mort à l'enfance, à l'asexualité, à l'ignorance, à la condition profane ; elle est aussi « une régénération du Cosmos et de la collectivité » dit Eliade, parce qu'en répétant leurs gestes créateurs « les Dieux, les Héros civilisateurs, les Ancêtres mythiques sont de nouveau présents et actifs sur

⁵⁰¹ *Chien d'Ulysse*, p.93.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰³ Simone Vierne, op. cit. p.19, Mircea Eliade remarque ce phénomène dans les rites de l'initiation nord-américains : « la mort poursuit l'abolition de la personnalité de la personnalité séculière du novice... ; en maint cas, la mort est proclamée par l'extase, la transe ou la pseudo-conscience dans laquelle tombe le candidat. », op. cit. p.145.

⁵⁰⁴ Mircea Eliade, *Initiation, Rites, sociétés secrètes*, op. cit., p.47.

⁵⁰⁵ *Chien d'Ulysse*, p.49.

Terre. »⁵⁰⁶. Le caractère de novice est essentiel à l'initiation, mais loin de porter sur l'âge, il est une ignorance de l'univers et de soi. Hocine écoute les récits de Khan, Kaïm, Hchicha et Poisson, Seyf, rencontre le Commandant Smard ; il confesse que ce qu'il a appris cette journée était en réalité à l'origine de son errance.

S'ajoute aussi à cela une autre mort, qui rejoint la symbolique du rite de la circoncision, pratique considérée comme rite initiatique de puberté : la découverte du chanel. Eliade observe que ce qui relie la circoncision et la mort initiatique est la douleur insupportable infligée au néophyte, ce dernier est ressuscité par un Etre divin et participe à « une existence supérieure, puisque ouverte à la connaissance, au sacré et à la sexualité »⁵⁰⁷. La rencontre de Nedjma « Jolie nom pour une fille rencontrée dans les couloirs d'un hôtel Hashhash »⁵⁰⁸, est une expérience sexuelle qui apparaît telle une mort mystique dans le scénario initiatique.

La mort mystique, liée aux scénarios initiatiques, implique différentes tortures : émotions fortes, peur, terreur, etc. Ces tortures sont assimilées aux souffrances des néophytes dévorés par un monstre dans des rites primitifs⁵⁰⁹. L'engloutissement opère à un niveau symbolique où la fente, la cavité, la grotte est l'illustration imagée du ventre maternel. Le rite véhicule donc l'idée de la gestation et l'enfantement dans un état nouveau, ce qui équivaut à une pénétration dans le ventre de la Grand-Mère⁵¹⁰ (Terre-mère), autrement dit le *regressus ad uterum*, selon l'expression de la psychanalyse.

Nous pouvons percevoir une torture analogue dans le récit de Hocine que Cyrtha angoisse et hante :

« Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont, par moment, je devenais l'amant obscur, au consentement différé.

Ce matin encore, assoupi, j'en avais autorisé le surgissement ; et la menace gonflait comme une lame profonde, prête à m'éventrer.»⁵¹¹

⁵⁰⁶ Mircea Eliade, op.cit., p.56.

⁵⁰⁷ Ibid. p.66.

⁵⁰⁸ *Chien d'Ulysse*, p.31.

⁵⁰⁹ Mircea Eliade, op. cit., p.87.

⁵¹⁰ Ibid. p.116.

⁵¹¹ *Chien d'Ulysse*, p.135.

Il est englouti par la ville labyrinthe semblable à la femme fatale. Pour comprendre son agissement sur le personnage, il faut expliquer le sens de cette figure de fatalité.

Maingueneau, dans l'étude littéraire portant sur ce mythe, voit en cette femme une bohémienne, sans lieu ni foi, à la fois nomade et urbaine, elle est fatale « non seulement parce qu'elle est maléfique, mais aussi et surtout parce qu'elle défait l'économie du bien et du mal en vertu de laquelle l'opinion commune peut, précisément, la dire Fatale »⁵¹², ce mythe en effet est la théâtralisation de « l'échec de la logique de l'Homme quand il prétend appréhender les femmes comme nature »⁵¹³.

C'est cette femme qui fut le péril répété devant le retour d'Ulysse à Ithaque. Il déambula, au risque d'oublier le jour du retour, entre Circé la magicienne, les Sirènes aux chants séducteurs, Calypso qui le retint pendant dix ans et lui offrit l'immortalité, et enfin la jeune Nausicaa qui tenta une dernière fois de le détourner de son chemin.

Cyrtha est cette femme fatale qui retient Hocine et le laisse aller, l'angoisse et l'apaise, le séduit et l'effraye. Son errance dans ses rues est ponctuée de songes et de rêves, considérés aussi comme l'expérience mystique de la transe et l'extase, qui signifie, selon Eliade, l'abandon du corps par l'âme, donc une mort provisoire⁵¹⁴.

Le meilleur exemple d'ascension à traiter parmi les récits des personnages de Bachi est celui de Seyf el Islam. Son initiation passe par les mêmes épreuves du scénario du rite. Son aboutissement est la mort réelle bien évidemment qui survient après une ascension.

2. De la mobilité passive

L'emprisonnement, la claustration, nous l'avons noté plus haut, impliquent une autre sorte de voyage, celui de la verticalité, une fuite dans l'immobilité. Le mouvement est moins problématique dans le roman de Bachi que la mobilité dans le repos. Etre

⁵¹² Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes et Cie, 1999, p.46.

⁵¹³ Ibid., p.22.

⁵¹⁴ Mircea Eliade, op. cit. p.212.

mobile n'est plus le propre de celui qui se meut dans l'espace ; il est aussi possible de sillonner l'univers dans l'absence du mouvement.

Les personnages de Bachi sont tous des rêveurs. Ils voyagent dans l'immobilité, le repos les transporte dans une immensité spatio-temporelle. Bachelard y voit une rêverie « Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille »⁵¹⁵ ; alors que Hartog qualifie cette rêverie de *songe philosophique* « le voyage dans le vaste monde se transforme lui aussi : il n'est plus que métaphore d'un autre voyage, autrement plus beau, réservé au philosophe, voyageur immobile et voyage tout intérieur »⁵¹⁶.

Ce voyage dans l'immobilité est d'abord ancré dans la mobilité du sujet. En effet, le voyage, qui articule le leitmotiv du Retour dans le souvenir omniprésent de la ville natale, évoque l'expérience initiatique pendant laquelle le novice, au risque de s'égarer, est contraint d'affronter les épreuves les plus cruelles dans son périple. Cette mobilité aventureuse, Du Bellay l'a décrite dans les vers :

« Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ;
Ou comme Cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et de raison,
Vivre avec ses parents le reste de son âge ».

Or Bachi, même s'il recourt souvent à la figure d'Ulysse, souligne moins le contraste prononcé entre l'état du départ et celui du retour que les transformations spatio-temporelles qu'aperçoit le revenant. Le mouvement s'inscrit alors dans une nouvelle dimension : son sens ne dépend plus du seul individu mobile, mais devient une donne structurelle du monde moderne en perpétuel mutation.

Amnésique, le personnage du Dormant dans *Sindbad le Marin* reconnaît la ville Carthago, une ville qui demeure blanche dans ses souvenirs, une Cité antique, glorieuse,

⁵¹⁵ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, rééd. 2012, p.169.

⁵¹⁶ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse – Récit sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996, p.44.

dont l'histoire témoigne de sa résistance accrue devant l'ennemie et la catastrophe (51). Mais elle n'a rien de cela, elle a changé de nom et d'apparence.

Cet espace urbain moderne influe sur la vie sociale, entraînée dans le rythme du mouvement de mutation. L'individu n'a nul besoin de partir loin pour éprouver la mobilité, car tout bouge autour de lui. Dans le roman de Bachi, le mouvement dans la ville paraît essentiel pour planer en dehors de sa réalité absurde et mortifère. Déambuler c'est constamment une évocation du souvenir joyeux d'un espace vécu.

Marcher à Cyrtha déclenche le songe où les réminiscences du passé décrivent une ville rêvée et fantasmé, une vision qui demeure illusion dans la réalité actuelle. Le destin tragique de la cité, dont atteste son passé de guerres consécutives, fait de la ville paisible un rêve sempiternel : « La ville de nos rêves, habillée pour un destin guerrier, se brise, nue et fragile, au contact de la réalité »⁵¹⁷, dit Hocine, sorti en ce 26 juin jeté du foyer dans les rues de la cité qui surplombe la plaine « grand miroir de notre désespoirs »⁵¹⁸. Mais cette ville antique n'est pas dénuée de tout charme. C'est dans le songe du sujet errant qu'elle retrouve sa beauté millénaire jusque-là ténue :

« Mon âme d'enfant s'y pâmait, et je suivais le courant, bercé par le monologue de la mer, derrière les parapets érigés contre les invasions ; envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant le rêve d'absolu isolement, le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses alentours, l'œil énamouré, déjà conquise par l'Etranger qui après l'avoir investie, l'abandonna à sa langueur de vieille fille sur le retour – comme je l'appris plus tard, en grandissant, délaissé à mon tour par une femme-ville, une citadelle sitôt entreprise, sitôt croulant sous les flammes, Carthage s'éteignant dans l'histoire sous le poids des trahisons... »⁵¹⁹

La figure de l'étranger, autour de laquelle s'organise l'imaginaire de la mobilité, s'efface devant l'étrangeté qui s'insère au cœur du lieu familier. Bien que le texte insinue parfois un état statique de l'espace, l'étrangeté dénotée dans les songes de l'errant dans son pays natal, interprète un sentiment d'exil existentiel. A l'identité perdue, s'ajoute l'impossibilité de la reconstruire dans une terre qui ne peut être reconnue.

⁵¹⁷ *Chien d'Ulysse*, p.27.

⁵¹⁸ *ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.92.

Rêvant du jour du départ, les jeunes de la ville algérienne s'épuisent à exorciser l'angoisse de l'enferment en arpentant les rues, et finissent par sombrer dans le labyrinthe vertigineux. Mobilité restreinte et ordinaire, pourtant il arrive qu'elle soit l'élément organisateur de toute l'intrigue d'un roman. C'est le cas du récit de l'errance de Hocine, dont les connaissances géographiques ne dépassent pas Cyrtha, qui se déroule en un jour et une nuit seulement mais prend les allures d'une longue odyssée dans *Chien d'Ulysse*.

Le songe pendant cette mobilité, s'il n'est pas remémoration de souvenirs passés, il est orienté vers l'avenir, exprimant la promesse de l'ailleurs :

« Nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf d'une terre insoumise. Nous partirons, avant de mourir, jurons-nous en regardant les masses liquides chevaucher les récifs en archipels. Recueillis, nous écoutons le chant des sirènes pendant que Béhémot lève ses armées et habille ses légions »⁵²⁰

Etre mobile est une fuite dans un monde en détresse. L'immobilité condamne l'être à cette angoisse, mais il l'a fui en rêvant, en se laissant transporter par le merveilleux de la nostalgique ou de la légende et du conte. Le lieu fermé qui excite les rêveries de l'immensité, comme le nomme Bachelard⁵²¹, ne dépend pas de ses dimensions et son étroitesse, une ville entière peut faire sentir cette claustration dont parle Gilbert Durand : « toute claustration, tout ermitage, tout jardin fermé suscite l'évasion intérieure »⁵²², car elle devient, à l'effet de l'errance continue, un labyrinthe fermé où la rêverie est possible.

L'on assiste à des départs imprégnés de nostalgie qui semblent pratiquement immobiles, comme le fait pressentir l'image de la demeure *la Kahéna*, dont les murs racontent les histoires de sa construction et de ses changements depuis l'homme qui la bâtit Louis Bergagna, embarquant les deux derniers hommes qui lui rendent visite à tour de rôle dans son passé mouvementé :

⁵²⁰ Ibid., p.18.

⁵²¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op., cit.

⁵²² Gilbert Durand, *Figures mythiques*, op. cit. p163.

« La Kahéna, à son tour, ressassait les histoires. Les générations alternaient sur son sol ; et maintenant à l'abandon, elle se prêtait aux jeux d'une étrange séduction puisque deux hommes lui rendaient visite à tour de rôle, se croisant mais ne se rencontrant jamais, dissociés comme les familles qui la peuplèrent. Pensaient-ils, en la parcourant de la sorte, au temps passé à son édification, aux années de travaux, aux reconstructions, aux modifications puisque les plans avaient sans cesse changé ? »⁵²³

Ce mouvement des personnages, sans pour autant se mouvoir, est une marque de résistance aux mutations qui s'accélèrent autour d'eux. Ils prennent distance de la réalité, une réalité cruelle et pénible. Une simple entrée en gare d'un train évoque d'autres arrivées et départs pour Ali Khan le faisant revivre la sérénité et le bonheur de ses derniers moments en la compagnie de sa petite sœur défunte Hayat « il se revit au bord d'une plage au mois d'août. Il venait d'avoir quinze ans. La mer miroitait sous le soleil. Sa sœur de six ans l'accompagnait. »⁵²⁴.

Plonger dans le passé rassurant libère de la pesanteur de l'expérience douloureuse et tragique. L'absence est une de ces expériences qui rendent compte du changement affectant la vie du personnage, et conséquemment du mouvement du monde contre lequel on lutte constamment.

Le voyage dans l'immobilité revêt un autre aspect en lien avec la lecture ou l'écoute de la légende. Le moment de la lecture est un voyage, le moment du ressassement des aventures apprises est un autre voyage. Les effets d'intertextualité dont jouit le texte de Bachi dévoilent une écriture particulièrement attachée au voyage des prédécesseurs.

Un paysage, une œuvre d'art, suffit pour déclencher de longs songes d'évasion à travers les récits de voyage de figures mythiques ou historiques. C'est à Ulysse que pense Sindbad en contemplant l'étrange ville Messine :

« On ressentait bien un charme fugace en parcourant le bord de mer, et surtout en rêvant à l'Ulysse voguant de Charybde en Scylla. Le marin cherchait la passe pour

⁵²³ *La Kahéna*, pp.21-22.

⁵²⁴ *Chien d'Ulysse*, p.58.

continuer son voyage vers Ithaque. »⁵²⁵

ou encore au parcours d'un écrivain voyageur comme le dramaturge Tennessee William à travers la Via Veneto à Rome :

« Il se perd dans les allées du parc de la villa Borghese. Cela m'amuse de penser que nous avons, à près de soixante ans d'écart, arpenté les mêmes chemins de traverse. »⁵²⁶

Un personnage qui se refuse à toute fixité, tel Sindbad, ou condamné à la sédentarité, tels Hocine, Mourad, serait mobile davantage dans le repos. Il sombre, pendant le repos, dans des phases d'hallucination qui s'apparentent à l'état du *Dormeur-éveillé* des contes des *Mille et Une Nuits*.

Prêtons une attention particulière à cette image porteuse d'un grand sens au voyage dans l'immobilité à bien des égards. Cette figure se révèle latente dans le mécanisme du songe qui s'apparente au rêve dans le texte de Bachi et ce, pour différentes raisons, d'abord le vocabulaire emprunté par l'auteur confond le rêve au songe, hallucination, vision, etc. aussi, la nature du songe tend souvent à générer l'élément du merveilleux arrachant le songeur à la réalité, une autre explication est relative à la conscience du songeur qui est à remettre en question dans le cas d'hallucination.

Le récit du Dormeur Éveillé, conté par Shéhérazade, est le récit assez plaisant d'Abû-Hassan, simple marchand, se prenant pour le Calife Haroun Al-Rashîd ; celui-ci, déguisé en marchand, décide de réaliser le rêve d'Abou Hassan dans le but du divertissement, et lui cède sa place pour un jour après l'avoir drogué.

Dans le conte, le transit entre la vie réelle et la vie rêvée se fait par l'intermédiaire de drogue - Abou Hassan était drogué et endormi par le Calife Haroun. C'est fortement ce qui fait penser à la relation sous-jacente entre quelques protagonistes et le Dormeur éveillé. Hamid Kaïm, ballotté par les flots sombres : « en prise avec l'opium, rêva une

⁵²⁵*Sindbad le Marin*, p.142.

⁵²⁶*ibid.*, p. 83.

enfance, la sienne sans doute, et une ville »⁵²⁷ ; Hocine admet nettement la relation entre ses rêves éveillés et l'effet de drogue :

« Le shit commence à me travailler. Je ne parviens plus à aligner trois phrases en bon français. Pense en français maintenant. Rêve dans cette langue. »⁵²⁸

Seyf el Islem, dans *Tuez-les Tous*, rêve en marchant et jusqu'à perdre conscience dans sa baignoire suite à la prise de pilules hallucinogène et de l'alcool. Le narrateur d'*Autoportrait* sombre dans de profondes hallucinations graduellement après la consommation des doses fortes de codéine et des injections de morphine.

Dans d'autres textes, Bachi assigne cette vertu tantôt à l'acte de la lecture capable, par son univers chatoyant, de le guider dans les profondeurs de l'imaginaire ; tantôt à la marche dans les artères de la ville où tout recoin, toute rue, tout édifice, évoque un événement, une historiette, un personnage héroïque ou artistique. Tout lieu raconte une histoire, et le voyage d'un lieu à un autre est bien plus qu'un déplacement physique, il est une traversée dans le temps à travers les strates des époques. :

« Il suffit au promeneur de se laisser guider par les remparts de Cadix pour plonger dans le rêve d'une cité anéantie par la fureur des hommes. Ou de lire Salammbô en tombant dans l'enchantement de cet Orient qui ne ressemblait guère à ma Carthago intime. Il avait des chatoyances inconnues. Des ivresses profondes. Des saccages inquiétants. Je devins un Carthaginois, un marchand grec, une putain sacrée qui embrassait un serpent et l'aimait comme un homme ou une femme (...) »⁵²⁹

Dans la ville, le délire surgit du contact de l'œuvre d'art. C'est dans la continuité de la description Stendhalienne de son état psychique à Florence, que Bachi nous expose des personnages qui souffrent de la pesanteur exercée par les restes sublimes de civilisations disparues, témoignant de la mémoire universelle. Très Eprouvé de sa visite de l'église Santa Croce, le romancier français écrit :

« J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé

⁵²⁷ Chien d'Ulysse, p.82.

⁵²⁸ Ibid., p.49

⁵²⁹ *Sindbad le Marin*, p.88-89.

à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur (...); la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. »

Il s'agit, selon la psychiatre italienne Graziella Magherini, du syndrome de Stendhal, qui, à l'effet de la contemplation de l'œuvre d'art, se manifeste par le vertige, l'épuisement physique, la perte du sens de l'orientation et même du sentiment d'identité, etc. De pareils symptômes sont observés chez les personnages voyageurs de Bachi. Ce dernier célèbre l'œuvre artistique en lui attribuant la capacité de défaire le lien du sujet avec le réel et l'enfonce dans le tourbillon du songe et du délire.

Confronté à la charge de beauté incommensurable de Damas et Alep, Sindbad passe du plaisant délire à la douleur de fièvre, cet état fébrile trouble son conscient, faisant émerger l'image du double :

« Cette ville offrait des visions grandioses. Je voyageais sur le mode du rêve et me prenais pour Al-Mutanabbi (...), ou Al-Fârâbî, (...), la fille d'Abraham le berger qui préférait taire ses chèvres tout seul et dont le lait coule encore sur le marbre de la mosquée, entre les lignes grises et ocre du labyrinthe que le chant du muezzin, plus beau que celui de Damas, magnifiait et rendait hypnotique. Il me transporta alors vers des sphères jamais atteintes et mon âme se pâma au point que je couvrai une grande fièvre et gardai le lit pendant plusieurs jours (...) une petite toux due sans doute à l'exposition d'une âme simple et féminine à la complexité d'une ville millénaire. »⁵³⁰

Freud explique que le rêve « n'est pas dénué de sens ni absurde, (...). Il est un phénomène psychique à part entière et pour tout dire un accomplissement d'un souhait »⁵³¹, Il présente « un souhait comme accompli », cela dit, le rêve éveillé n'est pas loin de cette perspective. Il est une manière de fuir une réalité cruelle et abominable, tout comme le Dormeur Eveillé qui confie au calife déguisé en un marchand de Mossoul qu'il souhaitait devenir le calife pour un jour dans le but de châtier l'imam hypocrite qui tyrannise les gens.

⁵³⁰ *Sindbad le Marin*, p. 232. Voir aussi p.242.

⁵³¹ Sigmund Freud, *L'interprétation du Rêve, Œuvre complète Psychanalyse IV*, Paris, PUF, 2003, p.157

Le rêve est une révolte contre l'absurdité du monde, quoique la seule issue réconfortante, une échappée hors du temps et de l'espace oppressants. Dominique Fernandez en dit mieux de ce désir de changer le monde dans l'analyse de l'œuvre d'Alexandre Dumas quand il écrit : « A l'injustice qui gouverne la société, à la fraude et au crime par lesquels les infâmes s'enrichissent, le seul remède est le rêve »⁵³². Le personnage bachien rêve souvent d'une époque révolue, de conte et de *légendes insanes*⁵³³, explorant les pouvoirs du rêve et l'état du dormeur éveillé. A l'image de Proust dans *A La Recherche du Temps Perdu*⁵³⁴, l'auteur transcrit l'expérience littéraire dans son aspect oral et écrit qui prend forme dans une sorte de voyage d'aventures, d'un texte à l'autre, supposant des détours et des digressions emportant le lecteur dans un univers onirique hors des dimensions du temps et de l'espace.

La rêverie est une autre manière de voyager. Elle est un voyage poétique, sans contraintes de temps, elle est à même de l'annuler. Bachelard saisit l'essence de cet instant poétique qui n'est pas « temps mâle et vaillant qui s'élance et qui brise » ni « le temps doux et soumis qui regrette et qui pleure », il est l'instant androgyne, c'est le temps vertical qu'atteint le poète au centre de soi-même, quand son être est délié du temps horizontal, c'est-à-dire « le devenir des autres, le devenir de la vie, le devenir du monde »⁵³⁵.

C'est peut-être une sorte de maîtrise du temps qui s'écoule. Un temps qui angoisse l'auteur-narrateur de son récit de voyage à Grenade, malade, allongé sur un lit dans un hôpital. Des rêveries de ses personnages, il exprime la capacité dont jouit l'œuvre d'art de résister à ce temps, à l'oubli. L'écriture pour lui est d'abord ce voyage dans la chambre qu'il opère à partir de la mobilité de ses personnages : « le voyage de Louis Bergagna en Amazonie. Un voyage autour de ma chambre, où j'écris tous les

⁵³² Dominique Jullien cite D. Fernandez, *Les Amoureux de Schéhérazade, variations modernes sur les mille et une nuit*, op. cit. p.56.

⁵³³ *Chien d'Ulysse*, p.75

⁵³⁴ Violaine Houdart-Mérot, *Proust Dormeur éveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort*, dans *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, dir. Christine Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.69, 89.

⁵³⁵ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970 rééd. 2002, pp. 226-227.

matins »⁵³⁶. Ensuite son seul remède contre l'angoisse de l'oubli qui tourmente son esprit, tel que le note Doubrovsky la fonction sacrée de l'art est de sauver de l'oubli :

« Tandis que la Loi de la mort et du langage est dissolution de l'être propre, l'artiste subvertit la Loi : au lieu même où les autres se perdent, il trouve son irréductible « différence », affirme sa plus intime « singularité » »⁵³⁷

3. Ecriture de l'exil

Nul ne se souvient du jour du retour tel Ulysse. Puisqu'Ulysse est ainsi fixé sur le désir du retour, son récit est un voyage du retour. L'exil se conçoit alors aux antipodes de l'exode. En ce sens, retenons l'opposition pertinente que souligne le philosophe Levinas « au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre inconnue »⁵³⁸. Si l'exil d'Ulysse est le récit du retour, au contraire, le récit d'Abraham, de Moïse, ou encore d'Enée est un exode :

« L'Exode, écrit Hartog, exodos en grec, signifie bien d'abord sortir. Le schéma spatial apparaît simple : on sort pour entrer dans une terre nouvelle. La marche doit évidemment être sans retour (ce serait une catastrophe), mais tournée vers le futur et ouverte à ses aléas, elle n'est pas un simple voyage de retour. »⁵³⁹.

Étymologiquement, Exil, du latin *exilium*, est formé de *ex*, hors, et de *solum* c'est-à-dire sol. Il signifie « relégation d'une personne dans un lieu d'où elle ne peut sortir sans ordre » selon le Dictionnaire des sciences et des arts⁵⁴⁰. En revanche, Exode du grec *exodos*, formé de *ex*, hors, et de *hodos*, chemin, veut dire la sortie hors d'un

⁵³⁶ Autoportrait, p.33.

⁵³⁷ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine, Ecriture et fantasmes chez Proust*, op. cit., p.116.

⁵³⁸ Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p.191.

⁵³⁹ François Hartog, op. cit., p. 28.

⁵⁴⁰ M. Lunier, *Dictionnaire des sciences et des arts*, Tome II, Paris, 1805, p.168, [En ligne].(consulté le 11/06/2016) URL : books.google.fr

espace, une ville, tel que le récit de la sortie des juifs hors l’Egypte dans le second des cinq livres de Moïse⁵⁴¹.

L’on ne peut parler exclusivement de l’un ou de l’autre pour qualifier le voyage des personnages de Bachi. Il est précisément ce voyage placé entre les frontières délicates des deux. Dans le récit, des protagonistes partent et reviennent, d’autres désirent ardemment la fuite pour retrouver la promesse d’un avenir meilleur.

D’abord, soulignons que Partir concerne plus la collectivité que l’individualité. Il est exprimé souvent dans le récit par une voix collective. Dans *Chien d’Ulysse* le narrateur omniscient parle de ce désir de fuite de la ville antique Cyrtha dans ces mots :

" La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois mille années places sous le poids des conflits, dévastations, mouvements de populations et pogroms marquèrent au rouge la mémoire ancestrale d'un peuple devenu craintif au point de guetter les constellations de leur conjonction pour en extrapoler de futures calamités. »⁵⁴² P.14

Hocine et Mourad, contemplant la mer, rêvent ensemble de ce jour où ils échappèrent à cette ville pour rejoindre un nouveau continent :

« Nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf d'une terre insoumise. Nous partirons, avant de mourir, jurons-nous en regardant les masses liquides chevaucher les récifs en archipels. Recueillis, nous écoutons le chant des sirènes pendant que Béhémoth lève ses armées et habille ses légions. »⁵⁴³ P.18

A l’exception du voyage de Hchicha et Poisson, La mobilité hors de la ville Cyrtha dans ce roman demeure un rêve. Hamid Kaïm et Ali Khan font le récit d’une longue traversée menée des rives espagnoles jusqu’à l’Extrême Orient :

« A la fin des années soixante-dix, talonnées par la Force militaire, l'obscur police politique, Hamid Kaïm et Ali Khan parcoururent l'Espagne....en quête de savoir , ils accostèrent sur les rives du Yang-Tsé »⁵⁴⁴

⁵⁴¹ ibid.

⁵⁴² *Chien d’Ulysse*, p.14.

⁵⁴³ ibid., p.18.

⁵⁴⁴ Ibid., pp.85-86.

Leur auditeur Hocine découvre chez Mourad qu'ils étaient en prisons, et que leur voyage n'est que mensonge. L'emprisonnement, provoque la fuite dans l'immobilité, une fuite infinie, qui ne suppose aucun retour, car le retour limite son temps.

Le désir de naviguer, traverser la mer et franchir les frontières est une pulsion constante qui met les personnages en mouvement dans la ville pour tenter de l'assouvir. Hocine fuit le foyer sans pouvoir sortir de cette ville, donc il erre dans ses rues en repoussant le temps du retour.

Rachid et Poisson ont voyagé et ils sont revenus, étonnement, pour le même motif : lassitude de l'espace. « Las de manger les pâtes tous les jours, ils décidèrent de revenir au bercail »⁵⁴⁵ dira Hocine.

Des trois expériences, le sens de ce qui est supposé du fait d'être un exilé devient un simple voyage mené pour s'arracher d'un sentiment de dégoût et pris fin dès que le même sentiment prend les dessus. Que le voyage soit réel ou imaginaire, c'est constamment une fuite qui refuse le retour ou le retarde.

Nous verrons cette signification s'amplifier dans d'autres voyages. Le schème de l'exil est prolifique dans la mesure où le texte l'aborde dans le clivage de deux générations, étant donné qu'il s'agisse ici du mouvement migratoire accompagnant deux contextes socio-politiques, le passé colonial et l'intégrisme. Dans Sindbad le Marin, deux protagonistes errent différemment.

En effet, c'est en regardant l'avenir que Sindbad quitte Carthago. Il est loin d'être ce nostalgique de la terre natale, mais la nostalgie est toujours là, nourrie du souvenir merveilleux d'enfance, car il demeure l'exilé par rapport à son passé dans cette ville, non de son devenir. Cette nostalgie est due à l'irréversibilité du temps : « nous ne cessons de fabriquer notre hier à partir de notre aujourd'hui comme un anti-

⁵⁴⁵ Ibid. p.46.

aujourd'hui ; c'est ainsi que le bon vieux temps finit par nous paraître comme merveilleux et notre aujourd'hui comme effroyable »⁵⁴⁶.

C'est ce mal du pays qui fonde toute la divergence entre le personnage de Bachi d'un côté, et le Sindbad du conte et Ulysse, d'un autre côté. Toute l'histoire de l'Odyssée est un hymne du retour, Sindbad évoque aussi avec amertume son incapacité de retrouver le chemin de Bagdad:

« Je vécus longtemps en sa compagnie (roi al-Mihrajân) mais n'oubliai pour autant Bagdad. A chaque fois que je me rendais au port, j'interrogeais les marchands, les voyageur et les marins pour apprendre vers où se trouve Bagdad, la Cité de la paix. J'espérais que quelqu'un me renseignerait sur ma patrie. Mais nul ne la connaissait et personne ne savait qui devait s'y rendre. J'en fus stupéfait, accablé par la solitude que je vivais loin de mon pays natal »⁵⁴⁷,

Sindbad est l'exilé dont les retours à la patrie ne sont que corollaires de l'expérience de la mort, celle de Vitalia ensuite de Thamara. Carthago est le tombeau de son chagrin où la mort est un quotidien. Quoique la déambulation, l'errance dans les autres villes est en soi un exil de l'amour, de la femme aimée, il est surtout marqué par le sentiment de culpabilité.

Or l'errance dans les rues de Carthago construit dans la traversée du Dormant. Le récit du Dormant met en relief un être doublement exilé, son retour n'en est pas un, sa ville Alger s'est foncièrement métamorphosée, et devant l'effacement de son identité, il vit un décalage par rapport à soi-même. Etre en proie au mal du pays étant dans le pays en soi est ce que la critique littéraire qualifie d'exil existentiel. L'amnésie du Dormant renvoie à l'idée de l'impossibilité de reconstruire l'identité ou de se reconnaître dans sa terre. L'auteur déverse en quelque sorte dans l'écriture les détails de ce sentiment de son exil intérieur regardant sa ville, son pays se perdre dans les sentiers de l'abîme.

Les départs sont chargés de l'imaginaire d'un ailleurs qui, une fois atteint semble

⁵⁴⁶ François Warin, *L'exil et le retour, schèmes mortifères ? le cas d'Aimé Césaire et Hölderlin, dans Ecritures de l'exil*, In Augustin Giovannoni (dir.) *L'écriture de l'exil*, coll. Espaces littéraire, Paris, L'Harmattan, 2006, pp193-225.

⁵⁴⁷ *Mille et Une Nuits*, Tome II, trad. Jamel Eddine Bencheikh,, op. cit., p.487.

illusoire. Les retours ne sont qu'une conséquence de la destruction de cet imaginaire. L'instabilité du monde contemporain qui souffre de ses incertitudes angoissantes, particulièrement après les attentats du 11 septembre 2001, a entraîné la fin d'un imaginaire associé à l'espace de refuge. Les répercussions d'un tel fait sont multiples, particulièrement sur le mouvement migratoire du sud vers l'Occident, qui est vécu sous le double signe de la menace d'exclusion et du traitement de minorité. L'ensemble de personnes qui cherchent l'intégration dans une nouvelle société, mais se distinguent par leurs caractéristiques physiques et/ou culturelles, représente cette minorité soumise à la discrimination collective par la société dans laquelle ils vivent⁵⁴⁸.

La fuite massive des algériens pendant les années 90, est d'abord un exode tourné vers l'avenir. Pour échapper à la menace et ne jamais retrouver le chemin du retour, les jeunes qui traversent dangereusement, risquant leur vie, la Méditerranée, brûlent leurs papiers pour mieux dissimuler leur identité. Ils sont tôt ou tard rattrapés par la nostalgie qui n'est pas suffisante pour les faire revenir sur leurs pas. Leur mobilité est une fuite continue.

Dans *Tuez-les Tous*, Bachi cherche l'explication à la haine et la pulsion destructive menant à l'accomplissement de l'acte terroriste du 11 septembre 2001, dans la lutte intérieure entre Eros et Thanatos, la pulsion de la vie-amour et la pulsion de la mort, abordé par Sigmund Freud autrefois dans son *Malaise dans la civilisation*. Cette lutte qui s'intensifie produisant l'éclatement de la violence meurtrière chez le sujet trouve son origine dans les traitements discriminatoires et le conflit identitaire qui déchire le personnage maintenant après avoir quitté son pays pour s'installer à Paris :

« Quand il se syphilisait et s'apprêtait à devenir l'un des leurs, un sal type sans histoire, un jeune homme dérangé, un intégré en voie de désintégration, alors, au final, puisqu'on avait désintégré son espoir dans l'œuf (...) il avait choisi le pire des maux, l'intégrisme intégral sans croyance sans espoir sans futur le néant le néant le néant »⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Louis Wirth cité par Abdelkader Belbahri, *Ethnicité « à la française », l'immigration à l'épreuve de la ville*, In Yvette Marin (dir.), *Ville et immigration : revue sur l'espace humain et urbain*, Presses universitaires Franche-Comté, 1998.

⁵⁴⁹ *Tuez-les Tous*, p.36.

L'ailleurs rêvé est détruit d'abord par cet échec de l'intégration associé à la représentation qu'en fait la société de l'individu qui met en relief sa différence ; celui-ci s'aperçoit en marge de la collectivité, exclu, en dépit de son effort pour atteindre l'altérité et accéder à la représentation de l'Autre.

La difficulté de l'enracinement transforme alors le lieu lumineux des grands espoirs en un espace obscur et ténébreux. L'espace urbain d'où émerge une sorte de mixophobie⁵⁵⁰ s'avère dès lors menaçant et angoissant pour l'étranger. C'est à ce stade que se produit une destruction entière de l'ailleurs imaginé ; un contraste surgit entre ce qui représente l'ailleurs dans l'imaginaire collectif et la réalité du lieu.

L'on remarque dans les romans de Bachi comment par exemple la ville Paris, ville des amoureux, ville Lumière où il fait bon d'aimer, comme la décrit Sindbad, se métamorphose, régurgite une image sombre de sa réalité, un champ de ruine : « Pourquoi cette ville, l'un des miracles de l'Europe, où l'on avait toujours placé l'esprit au-dessus des lois, s'était-elle enténébrée à ce point ? »⁵⁵¹.

Dans le récit de Seyf, le rejet et l'échec d'intégration sont traduits par le sentiment d'abandon et l'errance dans un espace ténébreux : « Orphelin, il avait erré à Paris, la ville lumières éteintes »⁵⁵². Paris était une promesse d'avenir pour lui, elle est devenue un enfer qui le rejette dans les bras de l'intégrisme.

Il résulte de l'impossible ancrage un refus de l'immobilité synonyme de l'attachement social. Le personnage de Bachi ne cultive pas de lien propre ni avec l'Autre ni avec le territoire. Il ne peut accéder au bonheur, à la satisfaction attendue. Ainsi, ses instincts réprimés, il se trouve exilé de son désir, s'exil de lui-même. Cet état nous renvoie à la théorie freudienne de la horde primitive. Freud explique que l'homme, dont le désir est inhibé, souffre du rejet puisqu'il est privé d'accès au bonheur. Il se révolte alors tue le Père castrateur et finit par sombrer dans une culpabilité, puisque le

⁵⁵⁰ Selon Zygmunt Bauman, réaction due à la diversité des types humains, appartenances culturelles et modes de vie qui déconcertent dans le milieu urbain. Bauman, *la vie liquide*, Rouergue/ Chambon, Paris, 2006.

⁵⁵¹ *Sindbad le Marin*, p.198.

⁵⁵² *Tuez-les Tous*, p.26

complexe paternel est ambivalent, s'il est haï, il est aussi aimé et admiré⁵⁵³. Sa révolte se solde par un échec.

En réaction à son exil éternel auquel le condamne une civilisation qui l'aliène et le prive de son bonheur, l'exilé choisit l'échappatoire de la mobilité continue. Or, le retour au bercail n'est qu'une conséquence de la fin de l'imaginaire lié à la notion du refuge « Si l'aventurier, désespéré de ne jamais connaître le bonheur, cède à la fatalité du destin, avance dans l'inconnu, prend la mer quitte à y laisser son âme, son mouvement inverse qui le renvoie au point de départ est à envisager sous le signe de l'exil raté. »⁵⁵⁴.

Le mouvement des personnages s'accompagne d'un mouvement de l'écriture. Nous l'avons répété maintes fois déjà, le songe est cet espace qui ouvre la possibilité de la mobilité vers l'ailleurs rêvé, il assure le mouvement dans l'immobilité pendant lequel l'on traverse espaces et époques. L'écriture se meut aussi, du mythique au littéraire, emportant le lecteur dans un voyage littéraire fabuleux. Il serait intéressant de définir le voyage sous-jacent à l'acte de l'écriture, ainsi que l'œuvre qui en résulte.

Partons de l'observation d'Anissa Talahite-Moodley, selon laquelle : « le décalage par rapport à soi-même, à sa langue, à sa culture et à son identité permet alors la distanciation nécessaire, favorisant à son tour la création littéraire et artistique. »⁵⁵⁵. Cela étant dit, l'exil, dans toutes ses formes, favorise la créativité qui est un moyen pour surmonter la peine existentielle et le mal du pays. Autrement dit, l'écriture est peu ou prou une sorte d'enracinement par rapport à la situation de déracinement.

Or, demeure discutable l'appropriation de la langue de l'Autre dans ce mouvement vers soi par la création. Dans *Autoportrait*, l'auteur précise qu'à l'origine de cet usage de la langue de l'Autre dans l'écriture. Il y a une fascination qui s'est d'abord installé par l'acte de la lecture ; il écrit :

⁵⁵³ Cf. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Chap. IV (1912), Trad. Dominique Tassel, réed. Seuil, 2010.

⁵⁵⁴ Nous avons abordé cet aspect de l'imaginaire de l'ailleurs et la mobilité dans notre article intitulé : *La mobilité comme fuite dans le texte romanesque de Salim Bachi : Pour une redéfinition de l'espace-temps du mouvement*.

⁵⁵⁵ Anissa Talahite-Moodley, Introduction, In Talahite-Moodley (dir.), *Problématique identitaire et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, PUO, coll. Transferts culturels, 2007, p.3.

« Je comprends assez bien l'orientalisme des Occidentaux ; la fascination et le rejet de l'Orient parcourent la littérature française, même si je n'y adhère pas. Sous ce masque se cachent les faces hideuses de la sujétion et des entreprises coloniales ; et, jusqu'à nos jours, le déni fait à l'histoire des peuples arabes et musulmans. Il empêche, mon rapport à la culture musulmane s'est fait par l'entremise de la langue française. La putain a de beaux atours, il faut en convenir !

Lorsque j'écris, aujourd'hui, c'est animé d'un double sentiment ; l'impression de trahir le monde qui m'a vu naître en ne l'habillant pas de son langage, mais aussi le sentiment de lui offrir un trésor inestimable dont je suis l'un des dépositaire pour un temps déterminé et court. »⁵⁵⁶

Le choix de l'auteur est fait bien avant l'exil, il n'est pas question d'une distanciation obligée de langue maternelle dans son écriture mais d'un choix qui révèle ses paradoxes par rapport à l'identité et au contexte de l'écriture. Bachi parle d'une trahison qui conduit à une réconciliation par l'œuvre produite qui tend à être un trésor pour la société dont il se détache.

Si l'on considère la question de l'exil loin du contexte du discours généré par le voyage, l'exil de l'auteur se manifeste dans l'acte de l'écriture en soi. Le philosophe Jean Borreil, dans son essai *La raison nomade*, explique la déliaison qui se produit entre le poète et le social par l'acte de l'écriture, il note :

« La lettre, l'écriture, accomplit le destin que lui fixait Le Phèdre de Platon : à force d'errer, elle devient une bouteille à la mer. Point n'est besoin d'exiler le poète, comme dans La République platonicienne, il s'exile tout seul. Sa séparation du social que marque l'absence de destinataire s'enlève sur un fond de séparation de soi qui se dit dans les figures de la tension vers le malheur (Baudelaire) ou de la blessure secrète (Genet) »⁵⁵⁷

La littérature est le discours qui va dans plusieurs destinations mais s'élabore dans l'absence du destinataire. Cette absence représente une distanciation de l'artiste de la société et conséquemment une distanciation de soi selon Jean Borreil. L'artiste n'est qu'un exemple de « *la personne déplacée* » d'une déliaison pouvant être heureuse ou tragique, en étant l'artiste, sa tâche est d'ouvrir les yeux sur le chaos et le dire⁵⁵⁸. Car

⁵⁵⁶ *Autoportrait avec Grenade*, p.128.

⁵⁵⁷ Jean Borreil, *La raison nomade, Critique de la politique*, Payot, 1993., P.88.

⁵⁵⁸ Ibidem, p.8.7

l'œuvre raconte son témoignage, celui de son expérience, son passage, pourtant, ajoute Borreil « cette expérience ne lui appartient pas » elle est commune, c'est la raison pour laquelle nous lisons le message de la bouteille à la mer.

L'idée de la bouteille à la mer rejoint également le raisonnement de Lévinas, selon lequel l'œuvre du Même est destinée à effectuer un mouvement du Même vers l'Autre, un mouvement sans retour, écrit-il. En revanche, cela n'est possible qu'en visant un temps sans moi « un temps par-delà l'horizon de mon temps ». Lévinas résume ce passage en l'extrapolation « être-pour-la-mort afin d'être-pour-ce-qui-est-après moi »⁵⁵⁹.

Dans le roman de Bachi, ces errances de l'œuvre et de l'artiste sont mises en exergue dans le thème *de l'œuvre qui abolit le temps et tend vers l'éternité*, déployé à travers les contemplations de la création architecturale et la peinture, surtout celles de la renaissance florentine. Cependant, au-delà du corps textuel, Bachi est l'écrivain qui erre entre poétique de la lettre et douloureuse réalité de son pays et ses enfants exilés, une expérience qui lui est familière. Sa plume est souvent en infini déplacement, dressant un espace de dialogue entre Orient et Occident dans l'œuvre palimpseste.

Dans ce texte romanesque, le désir de conter et d'écouter le conte cristallise le discours sur l'écriture et la lecture du texte comme les faits réanimant les littératures anciennes et assurant leur survie. L'œuvre nouvelle opère sur deux strates, tout en étant le mode de transcription de la société « n'était-ce pas la raison d'être de la littérature ; nous tendre un miroir voyou ? »⁵⁶⁰, elle est imitation, condensation, espace d'errance des images de l'art, une anthologie en désordre. Dans ce processus de déplacements et de divergences, l'œuvre est à la fois l'acte de décentration et d'élargissement de l'art⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit. p.192.

⁵⁶⁰ *Sindbad le Marin*, p.82.

⁵⁶¹ Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit., p.93.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'étude de près de la structure de l'espace-temps qui organise le récit voyage dans le texte, et l'analyse le scénario initiatique ainsi que les formes de voyage qu'il développe, aboutissent à en déduire quelques spécificités de l'écriture de Bachi.

L'espace de la ville algérienne se distingue dans cette œuvre par la référence brouillée. L'auteur amalgame réalité et imaginaire, donnant lieu à la possibilité d'un nomadisme temporel, entre passé, présent et mythe. La ville est un espace qui s'ouvre et se referme à l'effet de la mobilité des personnages car elle traduit leur intériorité alternant angoisse et rêve. Aussi, maintes associations réunissent la ville et la femme. L'une se décrit au moyen de l'autre. La ville est tantôt la mère, tantôt la femme aimée, tantôt l'ogresse.

Si la ville est l'espace des rêves interminables, elle est aussi un espace rêvé, c'est-à-dire imaginé tant qu'il est reproduit par le discours littéraire. Une fois intégré dans le texte, l'espace se détache de son contexte réel et s'imprègne de l'imaginaire littéraire. Il est une construction de mots qui suggère une interprétation, c'est en cela que la ville s'apparente à l'œuvre chez Bachi. Elle est une création de l'écrivain et en même temps l'espace où se libère sa parole.

Le scénario initiatique qui n'aboutit pas au but traditionnel du rite de l'initiation et l'imaginaire de la mobilité qui dépasse la contrainte du déplacement physique pour s'effectuer dans l'immobilité sont des éléments qui semblent dresser les grandes lignes d'une écriture nomade qui tend à définir l'art comme une fuite. Sartre écrit dans *Qu'est-ce que la Littérature* : « Chacun a ses raisons, pour celui-ci, l'art est une fuite, pour celui-là, un moyen de conquérir »⁵⁶². Bachi retrouve le mouvement dans cet habileté à produire l'œuvre d'art ; il montre à travers sa plume, parallèlement, comment la réception de l'œuvre d'art doit assurer la mobilité dans le temps et dans l'imaginaire de celui qui l'a produite.

⁵⁶² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, p.45.

TROISIÈME PARTIE

INTERPRETATION DU MYTHE PERSONNEL : ÉLÉMENT BIOGRAPHIQUE ET NOSTALGIE DES ORIGINES

A ce stade de notre travail de recherche, nous avons démontré dans les parties précédentes, à travers l'analyse de la structure textuelle et l'expression du voyage dans notre corpus, qu'il existe belle et bien un réseau de métaphores et d'images obsédantes, liées moins à des souvenirs inconscients du sujet écrivant qu'à un projet créateur.

Selon Mauryon : « les poèmes offrant le même réseau sont liés à une réalité inconsciente unique. Cette réalité elle-même doit être une fantaisie »⁵⁶³. Il cite plus loin la remarque de Freud sur cette fantaisie qui, chez l'enfant : « devient un moyen de défense contre l'angoisse, une façon d'inhiber et de contrôler les pulsions ainsi qu'une expression de souhaits de réparation »⁵⁶⁴. Mais pour vérifier les propos de Mauryon, il faut remonter la réflexion jusqu'à une pensée primitive. Cette dernière demeure hypothétique, notamment dans le cas de Salim Bachi, et ne contribue pas à lire nettement la construction du mythe personnel.

Par ailleurs, nous avons réfuté dans notre problématique les affirmations de Charles Mauryon, portant sur la vérification de l'origine du mythe personnel dans une période antérieure qui remonte à l'enfance ou l'adolescence. Nous avons avancé alors que l'origine du mythe personnel qui se rapporte à un réseau d'association d'idées est relative à l'imaginaire de l'auteur et ses obsessions en tant que Créateur de l'œuvre. Mauryon affirme qu'il existe une flexibilité mentale qui « permet à l'écrivain d'osciller entre le plan conscient (amours, souvenirs, lectures, voyages, etc.) et celui de la pensée primitive où s'élaborent et renaissent les phantasmes. »⁵⁶⁵. L'écriture s'inscrit bien dans un contexte social, historique, politique donné, le Moi créateur naît d'un événement donné dans la vie de l'auteur, certes, mais ces traits ne sont qu'un supplément qui seconde l'opération de la lecture du mythe personnel.

Le problème de l'interprétation se ramène selon la théorie psychocritique de Mauryon à faire apparaître les souvenirs inconsciemment refoulés par le Moi créateur et tenter de déduire l'attitude psychique et son impact sur son génie créateur en proposant son interprétation durant la période de la naissance de l'écriture. Notre démarche prendra à ce niveau d'analyse un peu de recul par rapport à la méthode de Mauryon.

⁵⁶³ Charles Mauryon, *Mythe personnel et métaphores obsédantes*, op. cit., p.147.

⁵⁶⁴ Ibidem, p.148.

⁵⁶⁵ Ibidem., p.210.

Nous vérifierons dans le premier chapitre, à travers les données biographiques de l'auteur, les correspondances entre quelques aspects de son écriture, en l'occurrence le réseau d'association d'idées relevé, et son vécu afin de déceler l'origine de la vocation d'écrivain. Dans le second chapitre, nous tenterons de lire et d'interpréter la construction du mythe personnel qui n'est plus enfermée dans la répétition frénétique d'un drame propre à l'écrivain, mais une structure fragmentaire qui se disperse dans un univers imaginaire où il s'autorise de rêver.

CHAPITRE I

INDICES BIOGRAPHIQUES ET CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE DE L'ÉCRITURE

Poursuivant l'approche psychocritique, à ce stade de l'analyse, nous proposons un parallélisme entre le contexte social et politique duquel est issu l'écrivain et les thèmes qui surgissent de son œuvre, afin d'explorer la construction du mythe personnel. Certes, l'écriture s'inscrit bien dans un contexte donné, mais il existe, quelque part, des conditions de la naissance d'une telle écriture qui sont révélées par l'expression de l'Inconscient du Moi Créateur.

Nous avons remarqué à travers une superposition des textes de Bachi des réseaux d'associations d'idées dont l'obsession est susceptible de traduire une pensée primitive. Le mécanisme de réécriture des mythes qui se lit à la surface renvoie à des refoulements qui surgissent dans l'acte même de l'écriture. Nous étudierons dans ce qui suit les différents éléments biographiques liés à ces réseaux d'associations.

Nous procéderons à l'observation des relations entre écrits de Bachi et éléments de son vécu, fournis par les éléments paratextuels ainsi que ses récits dits autobiographiques. Ensuite nous proposerons une lecture du mythe personnel tel que constaté dans l'univers imaginaire de l'écrivain sans pour autant négliger les résultats du travail comparatif de ce premier chapitre.

1. Le contexte socio-politique de l'écriture de Bachi

Bachi est né en 1971 à Alger et a passé son enfance dans la ville de Annaba, à l'Est algérien. Il part en France en 1995 pour un séjour d'un an, pour y revenir en 1997 et s'y installer. Il poursuit ses études à la Sorbonne. Il publie son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*, à l'âge de trente ans et obtient plusieurs prix, le Goncourt du Premier roman, Bourse Prince Pierre de Monaco de la découverte, Prix littéraire de la vocation 2001 décerné par la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet. Il se fait un nom dans le champ littéraire algérien dès cette première publication, où il entraîne son lecteur dans une odyssée à travers les rues de la ville en chaos Cyrtha, ville algérienne qui s'apparente à Alger, Constantine et Annaba à la fois. Cette ville fera le décor de plusieurs autres écrits, ville natale de personnages qui prennent les chemins de l'exil cherchant un ailleurs fantasmé.

Son second roman, *La Kahéna* (2003, prix Tropiques), relate les voyages de Louis Bergagna, colon en quête d'un pays à coloniser qui le ramène à Cyrtha où il nomma sa demeure La Kahéna, les personnages narrent à tour de rôle l'histoire d'un demi-siècle de cette antique maison, qui fût témoin du passage de plusieurs générations.

Cyrtha persiste dans d'autres écrits, tels *Tuez-les Tous*, où l'auteur glisse dans la peau de l'un des terroristes qui ont précipité les avions dans les deux Tours du World Trade Center le 11 septembre 2001, ou encore *Autoportrait avec Grenade*. Dans *Amours et aventures Sindbad Le Marin* (Gallimard, 2010), l'auteur inscrit l'action dans un nouvel espace Carthago, qui n'est que la ville Alger qui a changé de nom. Il y raconte les voyages d'un jeune algérien qui quitte son pays pour se faire une vie meilleure ailleurs mais rencontre un monde qui insupporte où l'enracinement est voué à l'échec.

Autoportrait avec Grenade, édité en 2005, est le récit de voyage du narrateur, qui s'identifie à Salim Bachi, vers la ville espagnole Grenade. Même si l'identification du narrateur-auteur, qui assure un pacte autobiographique, est patente dans le texte,

Bachi manipule le récit en y intégrant des récits fictionnels situant le texte entre les limites de l'autobiographie et l'autofiction. Dans ce texte, nous l'avons abordé plus haut, les confessions et les souvenirs du vécu de l'écrivain semblent réitérer des éléments attribués à d'autres personnages dans les écrits antérieurs. D'ailleurs Bachi note :

« Je pense aux textes écrits il y a quelques années. A Hocine et moi sur la plage de Cyrtha. A celle qui deviendra Samira dans mes romans et qui me hante aujourd'hui encore. Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans *Le chien d'Ulysse*. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination. »⁵⁶⁶

« Samira fut mon premier amour et Hocine un frère. Hocine s'appelle réellement ainsi, Samira est une fiction. »⁵⁶⁷.

Cela interprète un souci de s'expliquer devant son lecteur, car il s'agit non seulement d'un récit qui engendre le récit de sa genèse, mais, dans une autre optique, un récit qui raconte le devenir écrivain.

Nous nous intéresserons particulièrement au processus de répétition dans ce roman, tout en prenant en considération la note de l'éditeur sur la quatrième de couverture qui vient avertir le lecteur : « Autoportrait avec Grenade pourrait tout aussi bien s'intituler Autofiction avec Grenade (...) car c'est bel et bien une fiction »⁵⁶⁸. Ces éléments sont moins des indications génériques que des modalisations du pacte autobiographique, ratifiées dans le titre. En revanche, à la fin du texte, l'auteur insère des remerciements adressés à ceux qui l'ont aidé durant son séjour à Grenade, authentifiant alors ce voyage et ancrant ces péripéties dans la réalité de son vécu.

Nous pouvons nous fier à quelques confessions de l'auteur et les considérées comme puisées de son vécu afin de les comparer avec ce que révèlent ses romans.

Autoportrait avec Grenade établit le pacte autobiographique ; l'auteur emprunte la voix de la première personne dans une narration autodiégétique. Il s'agit bel et bien d'un récit autobiographique, pourtant le mélange hybride du réel et de la fiction tend à

⁵⁶⁶ *Autoportrait*, p.61.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.129.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

donner un aspect autre à la narration de soi. L'énonciation du *Je* émet la voix autodiégétique d'une parole instinctive à l'adresse d'un auditeur⁵⁶⁹. L'auteur cherche la complicité du lecteur et tend à déployer ainsi un espace d'écriture intime.

Le narrateur intègre dans son récit la narration à la troisième personne le destin d'un Grand-père, un Arrière-grand-père, un Cousin. Raconter les récits de filiations est à la fois une quête d'identité et une manière de se dire en racontant l'Autre. En effet Viar et Vercier écrivent à ce propos : « Le récit de l'autre –le père, la mère ou tel aïeul– est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage. »⁵⁷⁰

Le choix de ces récits n'est pas hasardeux, car l'auteur raconte les pérégrinations du grand-père qui reflètent l'image de l'exilé qu'il est aujourd'hui, ainsi que les péripéties de l'arrière-grand-père qui inspirent le plaisir et l'enchantement de conter les *Mille et Une Nuits* d'un Orient fantasmé par un Mardrus ou un Galland. L'identité quêtée se situe alors entre voyageur et écrivain.

Le voyage est ce qui est de plus en plus récurrent dans le texte de Bachi. Pratiquement tous ces personnages sont des errants qui traversent mers et villes ; ils sont aussi des rêveurs, mobiles dans le songe. Parallèlement le conte, en l'occurrence celui des *Mille et une Nuits*, fait l'objet d'un souvenir d'enfance. Comme nous l'avons abordé dans les parties précédentes, la narration emprunte beaucoup aux contes de Schéhérazade. Polyphonie et mise en abyme sont des procédés bien répondus dans la littérature certes, mais Bachi fait référence à ce conte particulièrement. Dans son premier roman, il écrit :

« Sindbad accostait entre les bras d'une princesse, et il aimait à son tour, son père, Sindbad, le chevalier à la triste figure, sa mère sablonneuse de la nuit. L'enfance le regardait lorsque, les matins calmes et chauds, au moment précis où les mouettes chantent, il regagnait son bureau, se mettait à sa table de travail, et enfin écrivait son

⁵⁶⁹ Philippe Gasparini écrit : « la voix autodiégétique, mime soit l'énonciation orale soit l'écriture intime (...) l'écriture de soi de donne fréquemment pour une parole vive adressée à Dieu, un proche (...). Et cet affichage de signes d'oralité soutient régulièrement une pétition de sincérité », *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 2004, p. 166.

⁵⁷⁰ Dominique Viar et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2005, p.77.

papier, que ses êtres familiers avaient déserté »⁵⁷¹

pour ensuite intituler dix ans après, son sixième roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*.

Dans *Autoportrait*, le narrateur raconte que son arrière-grand-père, qui a lu ces contes, les relatait à sa fille. L'on comprend que le narrateur a dû apprendre cela de sa grand-mère qui les lui a transmis évidemment. Ce processus d'oralité est avoué dans *Sindbad le Marin*, où le personnage explique qu'il a acquis la passion du conte enfant, quand sa grand-mère les lui racontait.

Rien n'affirme que la situation d'auditeur du conte est un souvenir ruminé par l'auteur, puisqu'il écrit dans *Autoportrait* : « j'ai bien essayé de lire les *Mille et Une Nuits* dans le texte ; mais rien n'y fait, c'est dans Galland et Mardrus que je puisais le miel et l'enchantement de l'Orient »⁵⁷², ce qui renvoie à supposer les versions, originelles et traduites, des contes arabes sont des lectures qui l'ont marquées.

Le plus important est l'âge de la découverte de ces anciens textes qui reviennent fréquemment dans l'écriture de Bachi, à savoir les contes de Shéhérazade et l'*Odyssée* d'Homère. Hocine dit avoir lu l'*Odyssée* pendant son adolescence :

« la pensée me réjouit, et je commençais de vivre dans un monde tissé par mon esprit, imprégné par celui de la ville, Cyrtha absorbe ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient des cercles de l'enfer singulièrement semblable à celui d'Homère, que je lirais plus tard, enfermé dans ma chambre, en me repaissant... Éternel voyage dont je pleurerais la perte sur mon lit d'adolescent. »⁵⁷³

Ali Khan a lu, lui aussi adolescent, *Ulysse* de James Joyce. Dans le récit de Sindbad, l'image de la grand-mère conteuse pilule les souvenirs du narrateur. Les contes anciens sont une réminiscence de son l'enfance :

« Ma mère est morte alors que j'avais sept ans, mon chiffre magique. J'avais donc grandi avec cette vieille femme, Lalla Fatima, qui me racontait d'horribles légendes, contes atroces où il était question d'un Dormant et son chien, de sept justiciers qui

⁵⁷¹ *Sindbad le Marin*, p.112.

⁵⁷² *Autoportrait*, p.128.

⁵⁷³ *Chien d'Ulysse*, p.93.

s'éveilleraient à la fin des temps. »⁵⁷⁴

ou encore :

Je fus très tôt un orphelin que sa grand-mère éleva parmi les mirages, les contes à dormir debout, et berça souvent de songes idiots pendant que Carthago somnait dans la barbarie »⁵⁷⁵

Le même souvenir de ces textes nous renvoie d'abord au constat fait par Mauron selon lequel les similarités à déduire dans un groupe de personnages et le drame qui se joue entre eux caractérisent l'écrivain. Ensuite, la phase où se développe cette obsession de ces textes, remarqué dans le roman de Bachi, rappelle la théorie de Sigmund Freud de l'après-coup⁵⁷⁶. Le fondateur de la psychanalyse rapporte que : « les événements sexuels infantiles, aussi traumatisants soient-ils n'induisent pas une pathologie immédiate, mais qu'ils ont un effet retardé. Ce mécanisme fait référence à la notion fondamentale de l'après-coup »⁵⁷⁷. C'est-à-dire, quand un événement sexuel survient chez la personne à son jeune âge n'est pas vécu comme traumatisme immédiatement, mais manifeste ces symptômes inconsciemment chez la victime à l'âge adulte.

Les remarques de Freud concernent bien évidemment les fantasmes inconscients et désirs sexuels refoulés, mais peuvent être appliquées aux souvenirs d'enfances en tant qu'élément déterminant de l'individu. La notion de l'après-coup et le refoulement qui le précède permettra dans cette analyse de constater comment se manifestent dans l'écriture les événements traumatiques de l'enfance et l'adolescence.

La lecture ou l'écoute de textes ne sont point considérées comme des événements du genre traumatique, mais la perte du rêve qu'elles ont suscité chez le sujet enfant ou d'adolescent génèrent à l'âge adulte chez l'écrivain l'obsession de ces textes qu'il articule sans cesse dans ses écrits. Le traumatisme est plutôt vécu parallèlement à la découverte de ces textes. Jeunes, ces personnages sont témoins de l'agonie de leur ville. Sindbad regardait Carthago sombrer dans le chaos. Dans *Le chien d'Ulysse* Hamid

⁵⁷⁴ *Sindbad le Marin*, p.77

⁵⁷⁵ Ibid., p.146

⁵⁷⁶ Sigmund Freud, *L'hérédité et l'étiologie des névroses*, in *Névrose, psychose, perversion*, Paris, PUF, 1896, pp.47-59.

⁵⁷⁷ Ibidem.

raconte :

« Lorsqu'il eut quinze ans, la sœur de Khan mourait, il entamait Ulysse et regardait, par-delà son épaule, Dublin vivre et mourir. Seuls les êtres de papier comptaient. Eux seuls vivaient d'une vie digne et sincère »⁵⁷⁸

Les personnages de Bachi expriment l'impossible rêve d'une odyssée d'Ulysse ou celui des sept voyages de l'homme de Bagdad. Ils content, à tour de rôle, des voyages inventés, imaginés pour déjouer la déception subite de l'inassouvissement du désir refoulé de la traversé qu'ils ont appris à leur jeune âge.

Au moyen du récit, ils expriment l'incurable réalité de la ville natale -Cyrtha ou Carthago- troublante et traumatisante, dont ils étaient et sont toujours témoins :

« Je ressentais cet état de guerre perpétuel. Etat monstrueux, dont la connaissance me troublait au plus haut point et ; dans le même temps, me permettait d'accéder à la dure beauté d'un lieu de sauvagerie surgi du lointain passé des hommes, le monde en somme, mais le monde dans sa prime jeunesse. »⁵⁷⁹

Ce vécu de la ville en chaos est accentué par l'effet d'un événement tragique, tel que la mort de la sœur dans le cas de Ali Khan, et la perte de la mère, dans celui de Sindbad. L'écrivain tente de relier, en quelques sortes, les deux traumatismes dans ses romans au point de les coïncider avec l'apparition de l'activité de l'écriture. En effet, dans *Autoportrait*, le deuil de la sœur et la perte de la Terre Mère génèrent le début dans l'écriture. Il écrit :

« J'avais écrit une nouvelle en 1992 ou 1993. Seul mérite de cette pochade, elle se terminait sur l'idée que la violence étrange, sans nom, qui nous concernait, finirait par déborder l'Algérie et par s'étendre au reste du monde. »⁵⁸⁰ (38)

« Je suffoque et me rappelle un récit écrit quelques mois auparavant ; il décrivait dans des circonstances analogues la mort de ma sœur. Je suis heureux que mes parents ne l'aient jamais lu. »⁵⁸¹ (55)

⁵⁷⁸ *Chien d'Ulysse*, p.112.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.95

⁵⁸⁰ *Autoportrait*, p.38

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.55

Ce deuil persiste dans l'œuvre de Bachi. La disparition de la sœur se lit depuis son premier roman *Le chien d'Ulysse*, où le récit de la mort de la sœur est relaté à deux reprises, dans un premier temps dans le discours de Sarah, et dans un second dans le journal de Hamid Kaïm. D'ailleurs l'auteur évoque la restitution de ce souvenir pendant l'instant de l'écriture ainsi :

« Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans *Le Chien d'Ulysse*. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination. Que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos, de vos vies. »⁵⁸²

Le début de l'écriture est l'ébauche de l'énonciation du récit qui est signifiée dans le roman *Sindbad le Marin*. Cette énonciation est, comme remarqué plus haut, nécessaire pour le narrateur ; elle fait (re) vivre le récit, la littérature. Il se trouve que cette envie de raconter le récit naisse de sa lecture et son écoute à un moment antérieur :

« Qui prenait le temps de lire un livre ou écouter un homme inventer sa vie ? le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations scientifiques, des programmes des statistiques. Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchante le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord de larmes »⁵⁸³

D'ailleurs, Bachi pose ici la question que Roland Barthes substitue par l'interrogation sur la trace du non-désir qu'il y a à l'intérieur de la lecture, dans son ouvrage *Le bruissement de la langue*, qu'il nomme Refoulement de la lecture⁵⁸⁴. Cependant, il part sur une autre piste pour expliquer le désir de la lecture : « Il est sûr qu'il y a un érotisme de la lecture »⁵⁸⁵ écrit-il. Selon lui, la lecture désirante est marquée de deux traits : le premier est que le lecteur s'identifie, en lisant, à deux sujets humains, le sujet amoureux et le sujet mystique, le second est le fait que la lecture produit un corps bouleversé, mais non morcelé.⁵⁸⁶

Roland Barthes cite comme exemple de cet érotisme l'apologue de *La Recherche*

⁵⁸² Ibid., p.61.

⁵⁸³ *Sindbad le Marin*, p.47.

⁵⁸⁴ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p.40.

⁵⁸⁵ Ibid., p.43.

⁵⁸⁶ Ibid., pp. 43-44.

du temps perdu où Proust décrit le Narrateur s'enfermant dans le cabinet de Combray pour lire. C'est la dernière partie de cet épisode qui paraît intéressante :

« Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce, d'où l'on voyait pendant le jour jusqu'au donjon de Roussainville-le-Pin, servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté »⁵⁸⁷

Il déduit de ce passage un rapport établi entre la lecture et l'annalité. La lecture suscite dès lors des plaisirs ; parmi ces plaisirs, l'écriture. Le lien est tellement logique pour Barthes :

« La lecture est conductrice du Désir d'écrire (...) ; ce n'est pas du tout que nous désirons écrire *comme* l'auteur dont la lecture nous plaît (...) nous dirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture »⁵⁸⁸.

Le désir de dire le récit dans le roman de Bachi est conditionné par la lecture dans la solitude, reprenant par-là l'habitude du narrateur de la *Recherche* de Proust. Tout personnage bachien lit dans des espaces clos qui le mènent aux songes les plus fabuleux. Ce n'est pas seulement la lecture qui est mise en exergue dans la naissance du récit, mais aussi l'espace fermé qui provoque la mobilité dans l'immobilité totale.

On croise dans *Autoportrait* une démonstration sur l'émergence et la genèse d'un roman comme *La Kahina*. C'est de l'auteur qu'il s'agisse, sans doute, quand le narrateur décrit le processus de l'écriture des récits de voyage de Louis Bergagna

« Un voyage autour de ma chambre, où j'écris tous les matins quand le temps, l'humeur et le goût sont à cette activité insignifiante pour le commun des mortels. Les jours, les semaines, les mois peuvent filer sans la moindre ligne si l'inspiration manquent à l'appel. Et je reste ainsi, en une inactivité rare, passant le plus clair de mon temps à flâner sans but, sans raison, sans lieu. Je voyage, immobile, traînant mon ennui, ma peine à vivre. »⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ Ibid., p.45.

⁵⁸⁹ *Autoportrait*, p.33.

Nous pouvons déduire de cela que le songe, comme trait distinctif de tous les personnages, est une manière de produire le récit. Il est au milieu de la chaîne qui relie lecture/ écoute du récit et production du récit. Il s'agit de récit d'errances pour la plupart d'entre eux qui décrivent le mal être et l'angoisse existentielle dont souffrent les protagonistes. S'ils sont en proie à la détresse, incapables de mobilité pour échapper à la ville, comme dans *Le chien d'Ulysse*, ils exorcisent l'angoisse en sillonnant ses rues pour la raconter et s'imaginent en navigateurs antiques tels Ulysse et Sindbad.

2. L'impact de la maladie

Dans un entretien avec le journaliste Hafid Adnani, à l'occasion de la publication de son roman *Le dernier été d'un jeune homme*, Salim Bachi explique qu'on peut trouver une partie de son enfance et jeunesse dans ce texte même si pour lui c'était les années 80 et 70 contrairement au récit de Camus qui raconte les années trente algériennes.

Dans ce texte, l'auteur met l'accent sur la maladie de tuberculose, dont souffrait Camus, qui isole mais permet également de retrouver le temps de lecture et d'écriture. Ce qui est en soit une troublante coïncidence entre Camus et Bachi que ce dernier explore pour effectuer le parallèle entre les deux vécus de la maladie :

« J'ai payé le prix de cela mais la maladie m'a donné personnellement l'envie de lire et l'envie d'écrire. Ce que je montre dans *Le dernier été d'un jeune homme*, c'est que la maladie est une coupure avec le monde et du temps à soi. Il faut bien l'occuper et Camus l'a occupé en lisant et en écrivant. C'est ce qui m'est arrivé également. Cette première phase du roman contient une contradiction tragique mais en même temps belle puisque ce qui peut nous arriver de pire peut être transformé en quelque chose d'autre, surtout pour un artiste. Ceci évidemment tant la mort n'est pas là car il ne s'agit pas d'être dupe. »⁵⁹⁰

Cette maladie est d'abord l'élément perturbateur du récit de voyage à Grenade. C'est dans *Autoportrait* que Bachi l'écrit dans un premier temps. De quoi affirmer un

⁵⁹⁰ Entretien avec Hafid Adnani, [En ligne] <http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>, [consulté le : 24 juin 2017]

fait autobiographique important dans ce texte. Il raconte avec le détail près le processus d'écriture impacté par la maladie.

La deuxième partie de ce roman, intitulée *Enfer*, est annoncée avec la tombée dans les limbes de l'auteur pendant sa marche dans la ville de Grenade. L'auteur perd conscience involontairement quand il décide de s'affliger le mal d'arpenter les rues de Grenade malgré son état de santé détérioré, et se retrouvant au final allongé dans un hôpital.

Ce scénario rappelle celui de l'initiation des sociétés secrètes primitives ou chamaniques où la perte de conscience traduit l'accès au monde de l'au-delà. Il s'agit d'un état relativement long accompagné de rêves et de visions qui abolissent la personnalité première du novice par l'extase, la transe, la pseudo-inconscience. Bachi se décrit dans un état transitoire entre la conscience et le rêve, cependant, il insiste sur son état conscient usant par exemple de verbes tel que *penser* : « l'ambulance file vers l'hôpital (...) Je pense aux textes écrits »⁵⁹¹.

En fait, les hallucinations de l'auteur ne sont pas provoquées exclusivement par la perte de conscience, puisqu'il se décrit conscient en réalité. Ce sont souvent ses personnages de roman qui le hantent, ceux du cycle de Cyrtha. Se dégage alors, de cette présence fictionnelle, d'un côté la volonté de faire de cette expérience d'écriture un écart de ce qui précède générant un tournant dans sa création littéraire ; d'un autre côté, faire sa confession à ses proches dont les destins font les trames de ses livres « Que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos vies, de vos vies »⁵⁹².

Ce voyage symboliquement *post mortem* s'inscrit alors dans une chambre d'hôpital, un endroit clos, sur son lit, dépourvu de mouvement. Cet espace remplace la brousse ou la grotte où se retiraient les primitifs pour une durée assez longue pendant laquelle ils sont soumis à différentes épreuves d'endurance et pratiques d'ascèse. Le voyage qui s'effectue dans l'imaginaire de l'auteur, plus explicitement, son rêve, dura des mois, ce qui est en soi pénible à supporter, être enfermé entre quatre murs sur un lit.

⁵⁹¹ *Autoportrait*, p.61.

⁵⁹² *Ibidem*.

Nous pouvons aussi assimiler cette phase de convalescence au *regressus ad uterum*, c'est-à-dire le retour à l'état embryonnaire. La fragilité de l'initié ici, sa position allongée ou endormi, les sensations de douceur provoquées par morphine, tout le décor symbolise d'une manière ou d'une autre le repos dans le ventre maternel. D'ailleurs Bachi évoque souvent l'image de l'avalage liée soit au féminin soit à l'espace de la chambre, c'est le cas dans ce récit où il se remémore les souffrances causées par sa maladie : « Une nuit, j'ai l'impression que ma chambre se contracte comme une matrice. Elle s'apprête à m'avaler. »⁵⁹³. Ce vocabulaire de l'avalage est accompagné d'hallucinations cauchemardesques et angoissantes de la claustration et ne correspond point à l'image rassurante du dédoublement de Jonas attribuée à la chambre et la maison.

Bachi conduit son lecteur très soigneusement dans le cheminement d'une initiation typique. En effet, la souffrance due aux pratiques ascétiques dans le rite finit par emporter le novice dans la rêverie extatique ; l'auteur dit en décrivant ses maux : « la douleur est effroyable. J'ai l'impression qu'une main joue avec mes organes, les pétrissant les malaxant. J'ai l'impression de rendre mon dernier souffle dans cette ambulance. »⁵⁹⁴. Une fois à l'hôpital, le diagnostic achevé, la morphine prescrite, l'auteur dépeint des visions confuses au début, progressivement, entre douleur et soulagement, il rentre dans un état de transe accompagnée de phases de délires et d'hallucinations.

A partir de cette expérience qui se lit en phase d'initiation, le lecteur de l'œuvre de Bachi peut constater le lien entre la maladie de l'écrivain et son écriture. Les sensations et les hallucinations provoquées tantôt par la douleur tantôt par prise de morphine à titre d'exemple est une fascination pour lui, il s'inspire de sa propre expérience de la maladie pour l'étaler sur toute l'œuvre en mettant en scène des personnages rêveurs qui hallucine à tout va en consommant des drogues.

Dans *Tuez-les Tous*, Seyf prend des pilules euphorisantes et de l'alcool durant tout le soir qui précède l'attentat pour contenir son angoisse et ses peurs. A la fin de la soirée

⁵⁹³ Ibid., p.63.

⁵⁹⁴ Ibid., p.65.

il se met dans sa baignoire perd conscience dans l'eau chaude. Les sensations décrites, les bras tombés dans le vide, l'étouffement, la panique, le glissement dans les visions et les rêves, la perte de la notion du temps⁵⁹⁵, rappellent, d'une manière ou d'une autre, les sensations vécues par le narrateur de *Autoportrait* en proie à la douleur intense surtout après la prise de la morphine.

Ainsi, Hamid Kaïm, dans *Chien d'Ulysse*, s' imagine-t-il le voyageur, avec son chien Argos, qui ébauche devant lui le récit de la guerre de Troyes. Sindbad expérimente l'hallucination de personnages imaginaires qui lui rendent visite, tel que Sindbad ou Don Quichotte, et lui racontent des contes de Shéhérazade. Le même scénario est observé dans *Autoportrait* quand l'auteur se fait visiter par ses personnages (Hamid Kaïm, Seyf du *Chien d'Ulysse*) ou des personnages de la littérature (Ivan de Dostoïevski).

La maladie était pour Bachi une occasion de lecture et d'écriture, il l'exprime ainsi dans ses écrits. A propos de cette lecture désirante, qui mène postérieurement vers l'écriture, Barthes nous apprend qu'elle est marquée par deux traits :

« En s'enfermant pour lire, en faisant de la lecture un état absolument séparé, clandestin, en quoi le monde entier s'abolit, le lecteur s'identifie à deux autres sujets humains –à vrai dire bien proches l'un de l'autre- dont l'état requiert également une séparation violente : le sujet amoureux et le sujet mystique. (...) Le second trait dont est constituée la lecture désirante, c'est celui-ci : dans la lecture produit un corps bouleversé, mais non morcelé. »⁵⁹⁶

La claustration accompagne la maladie, mais elle est vécue aussi par les personnages de Bachi sous d'autres prétextes. L'espace de l'enferment est dans son œuvre à la fois l'espace de l'écoute, de la lecture et de l'énonciation du récit. Il est, pour lui, l'espace de l'écriture du récit. La trace du traumatisme de la douleur et de la maladie se décèle sans difficulté au fil de l'écriture de Bachi. La répétition de ce drame du mythe personnel est confrontée à l'imaginaire d'un espace fermé, qui tend à devenir symboliquement ouvert. C'est en cela que le mythe personnel se fragmente dans la construction topographique qui organise l'œuvre entière.

⁵⁹⁵ Tuez-les tous, pp.95-97.

⁵⁹⁶ Roland Barthes, *Le bruissements de la langue*, op. cit., pp.43-44.

3. Le voyage vécu et la rêverie topographique

Salim Bachi est né dans une ville, Alger, et a grandi dans une autre, Annaba. Il a quitté l'Algérie pour s'installer à Paris. Il retourne l'année suivante au pays puis décide de s'installer définitivement à Paris en 1997. Il a été pensionnaire de la Villa Médicis durant une année, d'avril 2005 à mars 2006⁵⁹⁷. De son voyage au pays de l'Andalousie, effectué grâce à une bourse qui lui a été attribuée en 2004, il compose son récit autofictionnel *Autoportrait à Grenade*.

Le peu que l'on sait sur l'auteur témoigne d'emblée de son nomadisme et sa passion du voyage. C'est d'ailleurs de quelques expériences vécues que Bachi nourrit son œuvre. Si dans *Autoportrait avec Grenade*, la référence à l'aventure personnelle au travers la ville andalouse est attestée, *a fortiori* dans le paratexte. Dans d'autres textes, l'histoire de quelques personnages, qui ne renvoient en aucun cas au Je autobiographique, réitère une expérience topographique en relation avec les éléments biographiques de l'auteur.

Le plus évident des exemples est Sindbad le voyageur qui se présente, devant le Dormant, en tant que Businessman⁵⁹⁸, alors qu'il feigne sa profession de commerçant durant tout son récit et raconte avoir séjourné dans la Villa Médicis et préparé un doctorat dans la Sorbonne en lettres modernes sur Casanova⁵⁹⁹.

Questionné par un journaliste du Nouvel Observateur, l'écrivain exprime la nécessité de vivre l'espace pour le retranscrire :

« Dans mon livre, je parle de l'année 1996, parce que je vivais encore là-bas (en Algérie), mais je me sentrais coupable de parler de l'Algérie actuelle dans ma

⁵⁹⁷<http://www.lacauselitteraire.fr/salim-bachi> [consulté le 13 juin 2017].

⁵⁹⁸*Sindbad le Marin*, p. 17.

⁵⁹⁹*ibid.*, p.184.

situation. En plus, je me méfie de la parole des Algériens en France, qui est souvent dévoyée, et sert des bénéfices personnels »⁶⁰⁰

Il s'agit bien sûr de l'espace algérien, en revanche cette affirmation est susceptible de s'appliquer à d'autres espaces sociaux et espaces de vie dans cet opus, telles que les villes Paris, Rome, Grenade, chacune apparaît comme le reflet du vécu de l'auteur. De texte en texte, la perception de ces espaces urbains structure un imaginaire analogue où se répètent les symboles et configurations.

A Paris, ville lumière dans l'imaginaire collectif, l'auteur perçoit l'obscurité de la ville moderne (voire post-moderne), et le fait savoir dans *Tuez-les Tous* et *Sindbad le Marin* où l'on peut lire un imaginaire merveilleux de l'ailleurs qui tend à s'assombrir au fil du texte. Rome, enceinte d'une longue civilisation, s'écrase sous le poids de l'oligarchie. Grenade un immense trésor universel, témoigne du métissage des cultures par sa beauté urbaine qui oscille entre Occident et Orient.

Or l'imaginaire de l'espace ne se borne pas au vécu de l'écrivain, il ne met pas seulement en œuvre le passé comme destin, mais « tente un avenir » note Bachelard :

« Elle est d'abord un facteur d'imprudence qui vous détache des lourdes stabilités. Nous verrons que certaines rêveries poétiques sont des hypothèses de vies qui élargissent notre vie en nous mettant en confiance dans l'univers »⁶⁰¹

La biographie de l'écrivain est donc insuffisante pour expliquer, selon l'analyse psychologique, l'imaginaire devenant une rêverie qui marque une marge par rapport à une nostalgie.

« Désigner, comme le font à juste titre les psychologues, l'espace vécu comme un espace affectif ne va cependant pas à la racine des songes de la spatialité. Le poète va plus à fond en découvrant avec l'espace poétique un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité. »⁶⁰².

⁶⁰⁰Didier Jacob, Salim Bachi : « Je ne crois plus en algérie », [En ligne] In *Nouvel Observateur*, 25 janvier 2001, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-1-039-algerie.html> [consulté le 20 juin 2017].

⁶⁰¹ Gaston Bachelard, *la poétique de la rêverie*, pp.7-8.

⁶⁰² Ibid., p.183.

Cyrtha est la construction qui fait référence au réel et se tisse de l'imaginaire de La Ville algérienne. Elle témoigne de la volonté de l'auteur de composer son propre mythe. Elle se confond, nous l'avons vu à plusieurs villes, elle ressemble à Alger ouvrant sur la mer, Constantine bâtie sur une Roche, Annaba gravitant autour de son port.

Espace fragmenté à identité multiple, la Cyrtha voulu par Bachi fusionne le référent de la réalité perçue et les représentations de la cité dans la littérature lue. De ses strates raisonnent des textes éminents qui ont dit la ville. Elle se meut entre la Cirta antique, représentation de Constantine dans *Nedjema* de Kateb Yacine, et le labyrinthe urbain de l'isolement et de la lassitude que ressent Camus à Oran et décrit dans *La Peste*. Elle reflète, dans ses profondeurs, l'Ithaque mythique d'Ulysse et le Dublin labyrinthique de Joyce.

Le nom du lieu choisi dans l'énonciation du texte avance l'entreprise de l'auteur de recréer le l'espace pour permettre à son écriture d'errer dans les contrées de l'imaginaire, privilège que seul la littérature offre. Cyrtha représente ce qu'appel Michel Riffaterre l'*agrammaticalité*, définie en tant que :

« Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée... elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Elle fait sentir qu'à la difficulté correspond une solution. »⁶⁰³

En effet, la déformation est lexicale étant donné que la norme est l'ancien nom de Constantine Cirta. Il semblerait, à la découverte des villes qui forment l'espace bachien, que ce nom provient de la fusion de deux : Cirta et Ithaque. L'identité de cette cité s'inscrit dans le mouvement entre un présent et un passé de l'Histoire remontant au temps mythique.

Une brisure de la référentialité s'établit dans ce texte qui tend vers l'échec de la cohérence. Le référent sert de localisation de l'espace et dans l'espace, quand le désordre est semé le monde n'est plus le monde réel : « en cette parole, nous ne sommes

⁶⁰³ Michel Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

plus renvoyés au monde » disait Blanchot. Le détour qu'effectue le texte pour aboutir à un non-lieu s'articule en une tension, telle qu'exprimée par Barthes :

« Tantôt le monde est irréel (je le parle différemment) tantôt il est déréel (je le parle avec peine) »⁶⁰⁴

Dire le monde autrement que dans sa réalité engendre un monde nouveau irréel, mais l'exprimer douloureusement, le soustrait du réel, autrement dit, le monde déréel est un monde que le réel a fui. Le détour marque d'un côté la fuite de la réalité en se projetant dans une dimension irréelle, d'un autre côté il interprète la peine de représenter l'espace algérien tel que perçu et vécu.

Fuir la réalité suppose donc la quête d'un refuge, la ville Cyrtha constitue-t-elle ce lieu de retraite pour l'écrivain rêvant d'un autre espace que celui aperçu ? cela est vrai, dans la mesure où cette cité émane de l'imaginaire spatial propice à la nostalgie. Mais de quelle nostalgie s'agit-il ? Chez Bachi, la ville qui surgit de l'interaction des niveaux du réel et de l'imaginaire, sollicite des images issues de la rêverie de l'enfance d'une cité paisible et prospère. La nostalgie qui se veut une satisfaction liée au désir du retour à « la terre mère », suscite le besoin de la recreation d'un espace analogique à la ville natale mais qui retranscrit la rêverie d'enfance au lieu de la réalité.

Une ville antique bâtit sur une roche, dont les ravins sont reliés par des ponts, s'ouvre sur la mer, donc sur un ailleurs, autrement sur le monde, autant de symboliques ressortent des descriptions de Cyrtha. Le rocher est comme la montagne, point de rencontre entre la terre et le ciel ; la ville sur la hauteur impose au regard sa masse dressée, sa description souligne la verticalité et l'ascendance propre au symbole de la puissance. La mer est, par contre, perçue comme un symbole du retour à l'origine par Durand :

« La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer (...) l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur »

⁶⁰⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Gallimard, 1977, p.106.

Bachi retrouve clairement cette figure universelle dans ses descriptions de Cyrtha qui traduit son besoin du retour à l'origine.

Cependant, l'image du labyrinthe que dégage le lieu urbain et qui semble relever d'un rapport problématique avec l'espace, devient, dans une époque moderne, une image qui représente l'opposition : fini et infini⁶⁰⁵. Cyrtha, espace fermé où les habitants captifs sont emmurés dans le dédale de ses rues⁶⁰⁶ ; leurs errances infinies impliquent la rêverie élargissant cet espace fermé sur lui-même et l'ouvrant sur une issue fantasmatique.

Ecrire le labyrinthe n'éloigne pas Bachi de cette hypothèse qui fait de Cyrtha l'espace perdu dans la réalité et ressuscité dans la littérature. André Peyronie attire l'attention, dans son article à propos de cette image mythique, sur le lien évident entre l'écriture de l'espace imaginé et le surgissement du labyrinthe :

« Quand on commence à rêver en littérature et à vouloir (ce qui n'est pas toujours le cas) évoquer l'espace onirique, l'image, ou au moins l'expérience du labyrinthe, ne tarde pas à surgir »⁶⁰⁷

Le rêve représente, selon Freud, un souhait comme accompli. Le rêve d'un espace donné porte en soi le désir de retrouver cet espace ; celui-ci, s'il n'est pas utopique dans le texte bachien, il signifie la construction poétique qui associe la perception de la réalité à l'imaginaire de l'auteur. Quand le personnage Hocine dit : « La folie des hommes a voulu construire une ville –Cyrtha- à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine : on ne s'y retrouve plus. »⁶⁰⁸ au début de son récit, c'est sans doute une voix de créateur qui s'entend avertir le lecteur du glissement dans le labyrinthe de sa propre construction affabulée.

Cet univers romanesque, où se trace la trame de destin des personnages dans un espace mythique en revendiquant leur lien, imbrique histoire collective et histoire personnelle en faisant participer le mythe. Ce mythe est aussi imbrication du collectif et

⁶⁰⁵ André Peyronie, *Labyrinthe*, Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit., p. 916.

⁶⁰⁶ *Chien d'Ulysse*, p.17

⁶⁰⁷, André Peyronie, op. cit., pp. 933-934.

⁶⁰⁸ *Chien d'Ulysse*, p.28.

du personnel. De la mythologie collective, l'écrivain exploite valeur symbolique des figures, leur connotation traditionnelle et leur sens stéréotypé. En les assimilant au récit nouveau, il se permet de s'écarter de leur sens premier, s'y opposer, les déconstruire pour les reconstruire différemment ou en inventer d'autres. Et c'est de là que l'écriture met au jour un univers mythique personnel.

En propulsant la thématique du voyage, l'écriture de Bachi s'embarque dans le mouvement libre de l'Occident à l'Orient et balaye une large surface de mythes qui appartiennent aux deux traditions. Cet amalgame est considérablement remarqué dans la littérature maghrébine, dont l'expression bifurque entre les deux rives. Elle a ceci de singulier : sa capacité de livrer un univers mythique composite et complexe qui renouvelle autrement la valeur traditionnelle des objets et des figures :

« L'auteur maghrébin peut faire plus : issu d'une culture autre, imprégné des valeurs de celle-ci, il est à même de transférer dans le discours français une symbolique autre, de mélanger deux univers mythiques, de mettre en présence deux imaginaires. C'est ce qui fait pour une part importante l'originalité du discours littéraire maghrébin d'expression française. »⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ Pierre Van Dan Heuvel, *Espace mythique maghrébin et parole française : Symbolisation polyphonique du bestiaire chez Kateb Yacine*, In Charles Bonn et Arnold Roth (Dir.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 1995, p.87-100.

CHAPITRE II

INTERPRÉATION DU MYTHE PERSONNEL DANS L'ŒUVRE DE BACHI

Après avoir procédé dans le chapitre premier de cette ultime partie à la comparaison entre le réseau de métaphores et d'images et les éléments biographiques de l'auteur pour en déduire le lien entre le vécu et l'écriture de Bachi, nous entamerons dans ce chapitre second l'interprétation du mythe personnel, ainsi que l'origine éventuelle du Moi créateur qui correspond un événement traumatique coïncidant avec l'apparition de l'écriture. Ce mythème construit moins selon un fantasme refoulé de l'enfance ou l'adolescence qui s'exprime en dépit de la conscience du sujet écrivant, qu'en termes d'un univers imaginaire propre où se libère l'expression de l'écrivain.

Nous développerons dans ce qui suit trois composantes de ce mythe personnel : l'expérience de l'arrachement qui dit l'exil sous toutes ses formes, le désir de l'immortalité quêtée au moyen de l'écriture, et la nostalgie du paradis perdu retrouvée - peut-être- grâce à la création littéraire.

Nous avons constaté, plus haut, que le voyage est l'expérience qui interprète un arrachement renvoyant à une quête des origines, du temps primordial, celui de la quiétude et la paix. Cela fondera la première composante du mythe personnel que construit Bachi dans son œuvre.

L'écriture est, dans cet opus, un prétexte de la recherche d'universalité, voilà à quoi aspire l'écrivain en insufflant la vie aux souvenirs disparus au moyen du verbe. Bachi convoque les ombres des êtres perdus dans son écriture, met en évidence son

angoisse de la mort et l'exorcise en cherchant l'échappatoire de l'oubli post-mortem. Nous traiterons ce point en détail comme la deuxième composante de ce mythe.

Le troisième élément, qui est une suite logique des deux premiers, concerne la nostalgie du paradis perdu, retrouvé -éventuellement- grâce à la création littéraire, puisque l'univers imaginaire inventé est monde irréel, fantastique, où l'auteur déverse ses angoisses, ses peurs, mais aussi ses rêves et ses désirs.

1. Expérience de l'arrachement : aux origines du Moi créateur

Le sentiment de l'exilé est universel. La souffrance qu'il engendre concerne tout être humain dès qu'il quitte le ventre maternel. Rupture originelle et exil de la nature, vécus comme un arrachement à l'instinct en accédant à l'humanité par la culture (par opposition à l'animalité), rend l'exil une expérience constitutive de toute personne. Cependant, cette souffrance est plus intense quand la séparation originelle est ravivée par le déracinement ou la marginalisation.

1.1. Du deuil et de l'exil

Certes, l'auteur, à travers la fiction, pense le sentiment d'exil en analysant l'isolement intérieur et la confrontation à l'altérité que surmonte le sujet exilé (qu'il soit un exil choisi ou forcé), en observant ses angoisses lors d'un retour au pays quitté. Cependant l'exil, par sa dimension universelle de manque et de souffrance, impose le sentiment de la perte tragique, non seulement d'un pays, mais de l'innocence de l'enfance, d'un être cher, ce qui était le sens du bonheur et de la vie paisible.

Salim Bachi traduit dans ses romans le sentiment de l'exil existentiel par un vide affectif provoqué suite à l'événement traumatique de la mort subite de la sœur. Il faut remonter dans ses écrits aux origines de ce sentiment qui déchire le scripteur et se retentit dans les souvenirs partagés. Nous l'avons constaté ailleurs, à travers les différents récits écrits, réécrits, transformés, masquant à peine la douleur intérieure qui range le sujet écrivant, usant de l'autofiction mêlé aux procédés de la confession directe ou indirecte. C'est une perte tragique qui réunit les personnages Ali Khan, Seyf el

Islem, Sindbad. Aussi, l'auteur le confesse-t-il nettement dans son récit autofictionnel de son voyage à la ville d'Andalousie, Grenade.

La blessure due à la séparation est ce qui fait l'universalité de l'exil perçu comme une métaphore existentielle du manque qui survient à la séparation du ventre maternel. La séparation du lieu de ses origines ranime ce sentiment d'exil premier et l'attise. Or, l'exil n'est pas seulement vécu dans la distance par rapport à un lieu, un espace donné, ce qui représente la définition courante du concept ; il est corollaire de l'exclusion, la rupture d'un attachement à un ensemble, une sorte de coupure du groupe qui, n'ayant point les mêmes rêves et les mêmes préoccupations, pousse à se sentir petit, en danger, incompréhensible.

L'écrivain nous livre deux situations de l'expérience de minorité qui interprètent l'ampleur de cet exil et l'angoisse qu'il provoque dans l'être. La première exclut la séparation géographique ; les personnages du *Chien d'Ulysse* apparaissent en éternels errants dans la ville où ils se perdent dans l'espoir de retrouver leur chez-soi. Soit ils ne reconnaissent plus le lieu de leur enfance tels Hamid Kaïm, et sont réduits à vivre dans la nostalgie de ce lieu vécu sous le signe du deuil -Cyrtha la ville antique baigne aujourd'hui dans le sang ; soit ils n'acceptent plus cette réalité actuelle et se conçoivent la rêverie d'un lieu meilleur où leur vie serait possible tels Hocine et Mourad, leurs songes se construisent donc sur l'idée de partir, d'aller loin quêter l'avenir ailleurs.

La seconde situation rend compte de la marginalisation à laquelle est confronté l'exilé hors son territoire. Sindbad l'aventureux, affronte le poids de cette exclusion du monde de l'Autre en empruntant la voie de l'assimilation. Cependant il n'y parvient guère, puisqu'il vit en perpétuelles pérégrinations ponctuées de quelques retours au bercail. Or le retour signifie-t-il la fin de l'exil ? probablement non, Bachi révèle la pérennité de ce sentiment dans le retour du personnage du Dormant qui, sans mémoire de son identité, se rappelle d'une Alger Blanche qui n'est plus celle de ses souvenirs, métamorphosée et devenue Carthago où la mort court partout. La défamiliarisation de cet espace familial emprisonne le revenant dans l'angoisse de l'exilé.

Dans *Tuez-les Tous*, le personnage de Seyf el Islem développe la figure extrême de l'exilé du monde suite à l'échec de sa tentative d'intégration dans la société nouvelle.

Son rejet du groupe social génère en lui la haine de l'Autre et le balance entre les mains de l'intégrisme. Il se sent dès lors expulsé du ventre de l'humanité, car il vit une perte de sens et un morcellement de soi. Il est sans lieu, seul dans le monde, portant dans son intérieur les bribes de souvenirs d'un père mort et d'une Cyrtha perdue. Il choisit alors la voie de la vengeance et de la destruction.

Tous ces exils dévoilent la singularité de chaque expérience de la séparation, qu'elle soit le résultat du franchissement d'une frontière, du deuil, de la rupture de l'attachement au groupe. L'exil, pris dans un sens plus large, est d'abord une affaire de subjectivité. Il est bien moins nomade que sédentaire. Or, il révèle concomitamment l'universalité de l'angoisse intérieure vécue à l'effet de l'arrachement douloureux. Du coup, cette souffrance implique l'urgence du mot et de la parole. L'écriture naît de cette déchirure pour exprimer l'insoutenable dérision qu'engendre l'errance entraînant la fin des illusions.

1.2. La métaphore de l'espace

L'errance de l'exilé se déroule bien dans un espace. Quel est, *in extremis*, cet espace et quelle est sa signification dans l'imaginaire de Bachi ? La superposition des textes nous a permis de percevoir la structure squelettique qui fonde l'œuvre comme le suggère Mauron. L'espace se présente comme l'élément pivot de la construction du sens de l'œuvre puisqu'il se dessine sur un fond mythique reliant Occident et Orient.

L'espace est d'abord urbain, mais il efface, par sa capacité de signification, les limites entre réel et fiction. Nous l'avons constaté dans la partie précédente, le brouillage des références réelles sert à abolir les contraintes de la temporalité en permettant le passage subtil entre le temps présent, le temps de l'Histoire et le temps du mythe.

C'est que cet espace est lié aux origines. Le raconter revient au besoin d'évoquer sa filiation, de revendiquer une appartenance, d'affirmer une identité, pour se préserver de l'oubli et de l'errance. L'auteur, en tant qu'exilé, se consacre à constituer ce lieu d'origine en dépit des failles de la mémoire. L'espace fantasmé de l'Algérie qui fut

l'endroit de son enfance et adolescence, est l'objet de l'écriture qui développe une rêverie sur l'espace vécue sous le signe de la nostalgie.

En effet, l'exilé tente en permanence d'échapper à sa condition d' « être atopos » pour devenir « être assigné à un lieu », et c'est en redéfinissant ses références identitaires et les repères de son appartenance qu'il y parvient. A travers la ville Cyrtha Bachi envisage dans le labyrinthe à la fois la rupture avec le foyer et le groupe social et la quête du lien avec la généalogie et le maintien du rapport avec les ancêtres. L'errance du personnage qui fuit le foyer parental le guide dans les rues de Cyrtha où il sollicite, au-delà du paysage urbain, la mémoire de cette ville antique.

Le souvenir de Cyrtha dans la mémoire des personnages exilés est surtout lié au souvenir du père. Un père mort, perdu à un âge précoce. La ville appelle les réminiscences des moments de l'enfance partagés avec le père ; une période qui reflète l'assurance du père protecteur.

Le père dans notre culture représente non seulement l'autorité parentale, mais aussi la filiation. Il est le porteur du Nom, donc c'est la référence première de l'origine. Sa mort est interprétée dans le texte comme un déracinement, une perte subite de ce qui lie le personnage à son origine. Remarquons aussi que cette séparation tragique survient, pour la plupart des personnages, à un âge précoce. L'exil se manifeste sur deux niveaux. Seyf el Islam, dans *Tuez-les Tous* se voit arraché de son père, ensuite de sa patrie. A la mort de son père il tente de se fonder un nouveau foyer, une nouvelle histoire, il s'installe à Paris, épouse une française. Cependant, l'avortement de son enfant l'arrache du monde, puisqu'il assiste à la mort de son espoir.

Parfois, cette mort du père est exprimée selon une volonté de se détaché de ce lien. Hocine du *Chien d'Ulysse* fugue de la maison, le temps d'une journée, fuyant l'autorité de son père. Son exil est existentiel, puisqu'il n'est ni déraciné ni vraiment exilé de ses parents, il traverse une phase du questionnement identitaire après avoir subi une désidentification par rapport à ce lien social. Alors que Hamid Kaïm qui évoque un père mort dans ce premier roman, se révèle à nous dans *La Kahéna* fabriquant du deuil puisque son père vit encore :

« La Kahéna, cadeau ultime que lui fit son père, sur le point de mourir mais il n'est pas encore mort, non, pas encore, pourquoi l'enterrer si vite, pourquoi le voir dans son linceul, en sa tombe, son temps n'est pas encore advenu, pas encore, il respire et agit sur lui comme un catalyseur (...) »⁶¹⁰

Dans son nouveau roman, *Un jeune homme en colère* (2018), le personnage Tristan présente le trauma de cette désidentification d'une autre manière. Celui-ci se confronte au vacillement de ses repères d'origine, le sens du lien social, car il se retrouve abandonné seul par son père à Los Angeles. C'est à ce moment-là que sa révolte contre le monde et toute illusion chimérique se déclenche.

Ce deuil du père correspond aussi au deuil de l'enfance. Une période qui demeure un souvenir impossible de récupérer. Ils s'avèrent que tous les spectres du passé qui hantent les personnages exacerbent le désir de retrouver les lieux de l'enfance, or cette entreprise ne cesse de s'affirmer illusoire. Hamid Kaïm, qui erre dans les entrailles de sa ville Cyrtha, exprime à travers ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, sa filiation, l'Histoire de son pays, sa douleur face à la perception de sa ville décomposée, défigurée, assombrie, dont les rues étaient « redoutées » et « deviendraient plus tard effrayantes ».

Il n'est pas question de quitter la ville natale pour se rendre compte du changement qui révèle la réalité de la disparition de l'enfance. Dans les romans de Bachi, c'est en sillonnant la ville que l'on s'aperçoit de la transition qui s'effectue de l'enfance vers l'âge adulte ; pour d'autres personnages cette errance urbaine marque le passage d'une période paisible à une phase de chaos et d'angoisse.

Cette métamorphose spatiale jette le poids d'une absence constante, celle de personnes proches certes, mais aussi du lieu en soi :

« Depuis les événements d'octobre 1988 et peut-être même avant, pour Hamid Kaïm, la vie se paraît d'une nouvelle forme, une plus grande solitude portée chaque jour : un fardeau. Il regardait vers cet avenir que l'on disait sien et n'y distinguait

⁶¹⁰*La Kahéna*, p.118.

pas même les prémisses d'une espérance. Il avait vécu, aimé, mais cela n'était plus, il fallait en convenir. »⁶¹¹

A la lecture de l'œuvre de Bachi, l'on rend compte de la dimension prépondérante qu'il attribue à la ville natale. Il y a une obsession particulière vouée à cet espace qui n'est ni complètement référentiel ni imaginaire. Dès son premier roman, l'auteur souligne, à travers le discours de son personnage Hamid Kaïm, le trait d'union entre la ville et l'œuvre, qui n'est que le lien entre la réalité et la fiction, montrant que l'acte d'écrire est une construction de la ville dans laquelle l'écrivain se perd entre les mots.

« Ces ruines, ces maisons sur la terre fendue, ces ponts arrachés, ces pages marquées au fil de l'épée, ces coups sur ma tête inscrivaient-ils ma renaissance, mon zénith ? Et, tel le Phénix, de ces cendres au vent, de ce squelette aux quatre points, recomposerais-je mon visage, mes organes ? Ma ville renaîtrait-elle ? De sa gloire future les mots chanteraient-ils l'émergence ?

Je me perdais. Mon œuvre se consumait. Plus jamais je reprendrais la plume. Plus jamais je n'agencerais les mots pour qu'ils creusent le sillon où germe la vie. »⁶¹²

Il nomme spontanément son œuvre *Cyrtha*, suggère un parallèle entre la pierre de la maison et le mot du texte, crée une image comparative entre l'incendie et l'autodafé pour montrer, *in extremis*, que le texte et la ville ne font qu'un dans son imaginaire :

« Coupable. Je regardais les fragments de mon œuvre. *Cyrtha* en ruine ils l'avaient anéantie. Ils s'étaient introduits à la faveur de la nuit. Les murs bâtis pierre par pierre, mot par mot, tout cela volait maintenant en éclats. Les rues s'abîmaient dans l'eau ; et *Cyrtha*, reversée, voyait ses remparts crouler en écume incarnate. Des incendies, çà et là, entre les maisons de pierre, mangeaient la nuit, trouaient le ciel. Plus rapides que le son, ils couraient de toit en toit, volaient de fenêtre en fenêtre. Les vitres explosaient sous l'action du feu. Les pages se tordaient. »⁶¹³

⁶¹¹ Chien d'Ulysse, p.135

⁶¹² Ibid., p.132.

⁶¹³ Ibid., p.137.

Plus loin dans le même roman, Bachi insiste sur ces images qui unifient le réel et l'imaginaire. La ville est confectionnée, le texte est écrit, mais le sens de cette création échappe au créateur, à l'auteur :

« Les remparts s'écroulaient. Les pierres millénaires se descellaient et glissaient dans la mer en projetant des trombes, blanches, irréelles. Cyrtha bâtie de mes mains, sortie de ma cervelle, me fuyant et mourait sous les coups répétés. »⁶¹⁴

Une autre interprétation peut se déceler de ce passage : la ville de l'enfance est inventée dans l'esprit de celui qui la vit, elle est une image qui se détériore avec le temps à l'effet du changement et la métamorphose que subit en réalité cet espace. Les deux lectures prises ensembles peuvent nous guider à comprendre le processus de la construction de l'univers imaginaire étalé dans les textes de l'auteur. Ceci coïncide avec l'acte de l'écriture certes, mais est-il l'aboutissement d'un travail de construction dont l'origine est pressentie à un âge précoce ? Bachi attire l'attention sur ce processus à travers le récit de ce même Hamid Kaïm qui narre le souvenir de ses premières imaginations survenues à son enfance. Un souvenir qui décrit l'immensité du monde imaginé par l'enfant doublé de ses lectures qui vont restructurer cet imaginaire :

« La pensée me réjouit, et je commençai de vivre déjà dans un monde tissé par mon esprit, imprégné par celui de la ville, Cyrtha absorbée par ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient les cerclent de l'enfer inventé pour punir D'Hilou, enfer singulièrement semblable à celui d'Homère, que je lirais plus tard, enfermé dans ma chambre, en me repaissant du sang d'Achille, la cheville coupée, et du voyage d'Ulysse, éternel voyage dont je pleurerais la perte sur mon lit d'adolescent (...) »⁶¹⁵

Il est à remarquer que l'idée de l'arrachement et corolairement le thème de l'exil se rapportent principalement à la séparation du monde de l'enfance. Le commencement de l'écriture ne désigne pas essentiellement le moment de la naissance de la vocation d'écrivain, ce Moi Créateur dévoile ses premiers signes pendant l'adolescence et se développe à l'âge adulte comme l'affirme Charles Mauron :

⁶¹⁴ *ibid.*, p.143.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.93

« le raz-de-marée instinctif est à peine dominé par l'adolescent qu'une suite de problèmes pressants se posent à lui : indépendance à l'égard des parents, amour, affirmation d'une valeur socialement reconnu, choix d'un idéal personnel. La recherche de solutions à ces problèmes vitaux peut absorber toute l'énergie de l'individu : la puissance créatrice des fantaisies imaginatives est alors canalisée vers les relations humaines ; c'est le cas de l'homme « normal ». Chez l'artiste, au contraire, une part importante de l'énergie s'oriente vers la création d'œuvres, c'est-à-dire, d'êtres de langage, qui soient aussi objets de communion. Assez rapidement, la bifurcation s'accroît, et le moi créateur se développe. »⁶¹⁶

La puissance créatrice des fantaisies imaginatives est générée justement après l'apparition du sentiment de la perte de l'enfance et son univers. L'adolescence est probablement le lieu de la naissance du Moi Créateur qui n'est au début qu'un songe, une imagination, se transformant progressivement en un moteur de création et d'écriture. L'origine de la persistance du souvenir de la mort de la sœur, l'événement tragique qui ne cesse de retentir dans ces écrits⁶¹⁷, et qui marque les prémisses de l'écriture, s'explique en le deuil qu'en fait l'auteur de l'enfance. Car à cette mort bouleversante coïncide la prise de conscience d'un monde incertain, angoissant et cruel, ce que Salim Bachi impose comme constat dans son écriture.

L'expérience du deuil, de l'absence des êtres cher, est forcément doublé de l'expérience de l'arrachement à l'enfance, un passé ou un temps à jamais perdue, qu'il ne peut être ressuscité, retrouvé, qu'en écrivant, recréant les recoins de cet univers telle que sa trace perdure dans l'imaginaire du sujet écrivant.

C'est encore ce personnage du journaliste qui, dans *La Kahéna*, tisse le récit de cette demeure et de la ville Cyrtha alternant Histoire de l'Algérie et vécu, souvenirs et rêves, à la manière de l'écrivain qui bouleverse la chronologie et perturbe la linéarité du récit. Hocine, tel le lecteur de Bachi, écoute la narration de Hamid et livre ses impressions :

⁶¹⁶ Charles Mauron, op. cit., p.228

⁶¹⁷ Dans son dernier roman *Un jeune homme en colère*, le personnage Tristan perd sa sœur Eurydice dans les attentats du Bataclan. *Un jeune homme en colère*, Gallimard, Paris, 2018.

« Une magie ancienne permettait à Hamid Kaïm de conjurer la misère. Il avait beau malmener la réalité, altérer les faits, ne respecter aucune chronologie. Je ne pouvais me soustraire de son étrange pouvoir. »⁶¹⁸.

« ici, les histoires de Louis Bergagna et de ses amis n’avaient plus cours. Leur fuite au Brésil, leur retour en Algérie, Cyrtha et La Kahéna s’embrasaient comme les pages d’une histoire inquiétante, fluctuante comme ce récit qu’il avait esquissé en relatant son premier retour à Cyrtha et sa rencontre avec Samira : encore un mensonge de la fascination, celle qui vit deux amis, face d’une même monnaie, se heurter et se déchirer, puis retomber dans le clair-obscur d’une chambre. »⁶¹⁹

2. La quête d’immortalité dans le contexte de l’écriture

La mort est un thème récurrent dans l’œuvre de Bachi. Nous avons observé dans la partie précédente comment les personnages disent leurs angoisses devant la mort et la fuite du temps et cherchent à les maîtriser par le ressassement de leurs souvenirs. L’écriture est aussi le ressassement dont use l’auteur pour surmonter ces angoisses, puisqu’écrire est le seul remède contre l’oubli dans lequel glisse l’être après sa mort, puisqu’écrire c’est d’abord laisser une trace de soi.

Or cette recherche de se sauver du grand oubli se présente comme une quête d’immortalité. Et il n’est pas ardu de constater le fil de cette quête dans le développement du thème du double qui régit les écrits de Bachi. Il convient de se demander pourquoi ses personnages s’identifient en permanences à des doubles, souvent mythiques, appartenant à une autre époque antérieure ou à l’imaginaire de la littérature universelle ? Mais avant de chercher des éléments de réponse à cette question, il est nécessaire d’explicitier le rapport entre l’écriture -la narration- du récit et la mort telle que conçu dans le texte afin de cerner l’origine de la vocation d’écrivain.

Nous avons vu que le texte bachien met en parallèle souvent l’écriture (ou l’énonciation d’un récit) et la mort, actualisant par-là la figure de Schéhérazade, conteuse des récits des *Mille et Une Nuits*. A l’instar de Schéhérazade qui raconte pour rester en vie, des personnages tels que Sindbad le Marin, Hamid Kaïm, Seyf el Islam,

⁶¹⁸ La Kahéna, p.26.

⁶¹⁹ Ibid., p.100.

l'auteur lui-même, racontent le récit pour vivre, se sentir vivant ou renaître. Dans son ouvrage *Poétique de la prose*, Todorov exprime l'équation qui unit la narration et la mort, il écrit en effet : « le récit égale la vie ; l'absence de récit, la mort »⁶²⁰.

Sindbad de Bachi amorce son récit puisque « la vie le quittait depuis qu'il accompagnait le Dormant et Chien dont l'obscur mission l'effrayait »⁶²¹, cependant, hormis cette menace, il cultive le souci de faire revivre le récit, la littérature : « Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord des larmes »⁶²², il raconte pour échapper à la mort et ressusciter le conte.

Aussi, dans ce roman, expose l'auteur, à travers ce personnage, un autre lien entre la création artistique de manière générale et la mort ; c'est que par l'art que l'on arrive à maîtriser l'angoisse de la mort et la peur de tomber dans l'oubli. La mort concerne la personne du créateur, par contre son œuvre est éternelle, ou du moins elle est une trace que l'artiste laisse après à sa mort, empêchant l'oubli de son nom et son génie.

Dans *Tuez-les Tous Seyf el Islam* raconte un conte imaginaire, *Le Roi des oiseaux*, qui rappelle l'œuvre mystique de Frîd Ud-Dîn 'Attar *Le langage des oiseaux*, à la femme inconnue qui l'accompagne pendant sa dernière nuit avant de détourner l'avion sur l'une des Tours du World Trade Center. Mais quelle est le but de cette narration au moment où le personnage avait décidé de sa fin tragique ? Le conte ne garantit pas la vie dans ce récit, il procure au personnage-Kamikaze le sentiment d'être en vie une dernière fois avant de d'établir sa vengeance.

Le journaliste dans *Le Chien d'Ulysse* suppose la renaissance dans l'écriture, et concomitamment un espoir de pouvoir influencer le peuple et réveiller les esprits à travers le mot pour voir le jour se lever sur sa ville après des années de ténèbres : « (...) ces pages marquées au fil de l'épée, ces coups sur ma tête inscrivaient-ils ma renaissance, mon zénith ? (...) Ma ville renaîtrait-elle ? ». L'écriture a donc aussi la

⁶²⁰ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p.41.

⁶²¹ *Sindbad le Marin*, p.47.

⁶²² *ibidem*.

capacité de semer la vie en ce qui a perdu l'âme. L'écrivain prend la plume pour dire l'être, sa peine, ses souffrances, son entreprise est de transcrire sa condition afin de l'améliorer.

En tant qu'auteur-narrateur dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi rend compte de la condition de l'écrivain condamné à raconter le récit du moment où il l'entame, son éditeur lui lance « Tu n'as pas le choix. C'est écrire ou mourir. Il ne fallait pas commencer »⁶²³. Ainsi, en passant de la pure fiction à l'autofiction, l'écrivain livre dans ses textes des fragments de sa vie involontairement ou consciemment, ce qui fait de l'écriture un moyen de restaurer le passé vécu et l'entretenir de l'oubli.

Pour Bachi, si l'artiste meurt, sa création demeure l'empreinte qui témoigne de son passage, par sa beauté et sa valeur éternelle. Il met en relief cet idéal à travers les personnages de ses romans qui, tout en ayant le goût de l'art, ils s'identifient tantôt à d'illustres artistes, tantôt à des figures mythiques de la littérature universelle.

Nous avons vu, dans ce qui précède : Hocine s'assimiler à Ulysse d'Homère en s'imaginant voyageur dans sa ville Cyrtha où il erre le temps d'une journée refusant de retrouver le chemin de retour chez-lui ; Hamid Kaïm et Ali Khan réciter le récit de leur voyage, tel Ulysse chez les Phéaciens, navigant de l'Occident à l'Orient dans leurs songes complices ; Sindbad se confondre à Sindbad le Marin ou le Portefaix de Shéhérazade ; et Seyf el Islam s'illusionner son père qui n'est que le reflet de sa conscience où il quête le chemin de la lumière, tel que Hamlet de Shakespeare décidé à venger l'ombre de son père défunt.

Ces histoires de doubles expliquent bien des choses sur le processus de création de Salim Bachi. Revenons encore une fois sur la définition du mot Double car l'image du double dans la littérature a eu multiples lectures, chacune interprète l'apparition du reflet, de l'ombre, de l'image double du personnage d'un point différent, faisant appel à la psychologie, la biologie, la sociologie, ou au mythe.

Le double est ce qui est multiplié par deux ou répété deux fois, mais aussi ce qui a deux aspects, dont un seul est manifeste, il peut être dans ce sens trompeur. On parle

⁶²³*Autoportrait*, p.50.

de double aussi pour désigner une reproduction, une copie. Dans les arts de spectacle, le verbe « doubler » renvoie au fait d'enregistrer les dialogues d'un film dans une langue autre, la doublure est la personne qui remplace l'acteur sans être vu par le public c'est aussi cette étoffe, non visible, qui garnit l'intérieur d'un vêtement⁶²⁴.

Le double suggère alors la répétition, l'imitation, et tend à être l'invisible, le non-aperçu. Wladimir Troubetzkoy déduit un sens intéressant en tentant de le définir par rapport à l'œuvre artistique, il écrit :

« Produit d'une imitation, d'une mimésis, le double naît ainsi de la même activité de l'esprit que l'œuvre d'art : le double est l'horizon de la mimésis, laquelle tend vers un idéal impossible, contradictoire et toujours fuyant, la production d'un double parfait de la réalité. Derrière le double se profilent ainsi les mythes de Pygmalion et de Narcisse, mythes de la confusion du réel et de l'imaginaire, de l'effacement de la frontière entre le sensible et l'intelligent, la vie et le marbre, ou la toile peinte, et en tant qu'entreprise orgueilleuse de substitution d'une réalité forgée de main d'homme à une réalité divine, les mythes de Prométhée ou de Faust : l'artisan humain prétend rivaliser avec l'artisan divin. »⁶²⁵

La littérature est d'abord conçue en tant que double de la réalité où s'effacent les limites entre le réel et l'imaginaire. Ces mythes cités démontre est que le double est une affaire de perception. La vue s'avère le sens qui transmet le mieux le sentiment de la duplicité. Du coup la littérature est l'endroit où est transposée la perception d'une réalité à l'effet de reproduire sa copie plus ou moins identique, selon la volonté de celui qui l'a transcrit.

Bachi bouleverse dans son écriture les repères référentiels de la réalité, ce qu'il en produit est un double trompeur qui a la capacité d'être cette réalité et ne pas l'être en même temps. Le double sème le doute, il est identique mais il n'est pas la chose en soi. Cyrtha, la ville qu'il raconte dans ses romans, n'est-ce pas le double imaginaire de l'une des villes algériennes, ses personnages ne sont-ils pas des doubles actualisés de figures emblématiques de la littérature, ou des reflets de personnes réelles connues de l'auteur ?

⁶²⁴ *Le Grand Larousse Encyclopédique*, Volume 1, A-Kingsley, Paris, 2007.

⁶²⁵ Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : Le double en Europe*, PUF, 1996, p.3.

Mais la duplicité n'est pas seulement une question de réalité et imaginaire. Dans l'écriture de Bachi, le foisonnement des songes, des rêves, des hallucinations à l'effet de drogue ou d'alcool, met en place de manière prononcée le dédoublement physique et psychique. L'irruption du double est parfois indirecte, généralement signifiée dans le rêve éveillé ou l'hallucination :

« Longtemps, je rêvai sa chute et sa résurrection, lança, songeur, Hamid Kaïm/ longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque sur leurs terres, puis retournai chez moi, las de victoires, rassasié tributs, les bras chargés d'or et de soieries, une procession de femmes dans mon sillage, large navire ou frêle galiote de corsaire à la proue de laquelle je semai terreur et effroi parmi les marchands de vin ou de coton anglais, et envoyai par le fond l'Invincible Armada, repoussai les troupes de Charles X, débarquai sur les montagnes de Tariq, traversai les Pyrénées avec mes éléphants, marchai sur Rome, empêchai le sac de Carthage »⁶²⁶

Ou encore :

« Mais le visiteur du soir paraissait sérieux. Il me regardait comme si j'étais la matérialisation d'un vieux rêve. Il me prenait la main comme s'il s'agissait de tenir celle d'un enfant et me parlait de mes aventures, à moi, Sindbad (...).

Devant mon étonnement, Sindbad le Marin, mon double oriental, se lança dans le conte de ses voyages, de ses naufrages, de ses ruines spectaculaires, de ses fortunes éclatantes. Et moi, Sindbad le Portefaix, je l'écoutais comme s'il fût pour moi de sonder l'âme de mon double, de me contempler dans un miroir de mots et de chatoyances. »⁶²⁷

Dans ce dernier extrait le double représente le reflet qui permet au personnage de se regarder et de connaître soi, une observation similaire à celle du reflet de soi sur le miroir. Or, S'identifier à des héros et aventuriers, est manifestement le songe chimérique de la gloire jamais atteinte. C'est de l'impossibilité que naisse le rêve, du coup la duplicité n'est que la matérialisation de ces rêves.

⁶²⁶*Chien d'Ulysse*, p.98.

⁶²⁷*Sindbad le Marin*, p.134.

D'autrefois cette irruption du double renvoie de façon patente à l'instabilité psychique du sujet. Cela est observable pendant la période de convalescence narré par l'auteur dans *Autoportrait avec Grenade*. Il est clair que la non-linéarité et la narration polyphonique préparent le terrain idéal pour mettre en exergue la rupture de l'équilibre rationaliste aboutissant à l'apparition angoissante de l'ombre obscure qui n'est pas reconnue instantanément comme le double du moi par l'auteur souffrant d'hallucination sous l'effet d'opiacés :

« L'ombre se met à crier. Elle se lève et parcourt la chambre, allant et venant entre le lit, la fenêtre et bureau minuscule.

-Je ne peux plus, tu m'entends, je n'en peux plus, répète l'ombre en se prenant la tête entre les mains.

- J'ai mal laisse-moi.

Elle s'approche de mon lit, se penche au-dessus et dit :

-Je ne peux m'en aller.

-Pourquoi ?

-Je suis ton double.

Je reste sans voix. Je la regarde qui s'agite de plus en plus. Je ne perçois pas les traits de son visage. Et si je rêvais ? La codéine peut-être !

-Tu ne rêves pas ! »⁶²⁸

Le narrateur déstabilisé par cette apparition de l'ombre qui hurle, crie, parle et répète, ne cherche qu'à retrouver la quiétude et le calme pour se reposer : « Qu'elle se taise ! je supplie le ciel pour qu'elle la boucle. »⁶²⁹. Son discours prend distance par rapport à un double qui affirme et insiste sur sa nature qui ne relève point du rêve, il dit : « Je ne comprends plus rien, je ne la suis pas ». Le bouleversement des limites du corps, la non maîtrise de ce qui l'entoure, c'est-à-dire l'espace et le temps ainsi que le l'incapacité de garder l'unité individuelle, dans les intentions et les actions, témoignent de l'angoisse identitaire de sujet écrivain. Au moment où le narrateur malade, est décidé de se rendre à l'Alhambra accomplissant par-là son voyage, l'ombre, opiniâtre, s'acharne sur lui pour le dissuader de quitter dès le lendemain Grenade.

⁶²⁸*Autoportrait*, p.146.

⁶²⁹*ibid.*

Le surgissement de cette ombre est manifestement lié à l'indécision du narrateur par rapport à la visite de l'Alhambra dans son état fragile. D'un côté il est déterminé d'assouvir son désir qui est sa raison d'être à Grenade, d'un autre il se retrouve angoissé de l'idée de la mort en arpentant le chemin vers ce majestueux monument architectural.

A ce stade, l'interprétation d'Otto Rank explique le mieux la manifestation du double. En effet, il estime que, sous toutes ses formes, reflet, ombre, jumeau, cette apparition est une réponse à l'angoisse de la mort. Puisqu'elle représente l'âme, le double est la partie immortelle de l'être, tandis que le corps est la partie mortelle. Ceci s'explique mieux dans le culte des jumeaux, car il s'agit de « la réalisation d'un homme qui a amené avec lui son double visible » :

« Le culte des jumeaux est une conséquence de la croyance en une âme double. Le culte gémellaire est la concrétisation mythique du motif du double. Ce motif émanait de la croyance en une âme double, l'une mortel, l'autre immortelle. »

Le double est ambivalent. Comme expliqué plus haut, Otto Rank remarque que, selon ses manifestations, il correspond à trois degrés de maturation psychologiques : la production d'un moi identique est interprétée par le désir de l'immortalité, le double qui renvoie au narcissisme du personnage correspond au désir de maintenir la jeunesse éternelle, alors que dans le cas du sentiment de culpabilité, c'est le moi opposé qui surgit tel un diable persécuteur cherchant à détruire le moi original :

« Il apparaît avec évidence que c'est le narcissisme primitif, se sentant particulièrement menacé par la destruction inévitable du Moi, qui a créé comme toute première représentation de l'âme une image aussi exacte que possible du Moi corporel, c'est-à-dire un véritable Double pour *donner ainsi un démenti à la mort par le dédoublement du Moi sous forme d'ombre ou de reflet*. Avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. Ainsi l'individu, sachant qu'il doit mourir, se punit lui-même par la conception d'un diable, ennemi de son âme. Il vit avec la conscience de sa disparition prochaine ou plutôt avec un sentiment de culpabilité qui lui fait constamment craindre un arrêt de mort »⁶³⁰

⁶³⁰Otto Rank, *Don Juan et le Double*, chapitre 7, Payot, 1932.

De l'étude analytique de Rank, il apparaît que l'essentiel de ce dédoublement pour l'être humain est de tenter de rendre la mort acceptable. Cette idée est soutenue dans le discours de Bachi, car face à la mort et ses angoisses croissantes, ses hallucinations atteignent la projection de l'ombre qui se confirme comme le Moi identique du moment que le narrateur l'admette : « je pouvais la croire, cette ombre qui me ressemble : ma tentation, ma terrible et redoutable tentation », et elle tente de l'empêcher de marcher vers la mort en ayant une attitude peu rassurante. La nature même de ce double est confuse, mais il s'affirme au fil du dialogue que son apparition est due à la peur de mourir éprouvée par l'auteur-narrateur à son réveil à l'hôpital de Grenade.

Le double serait alors une création survenue en réaction du refus d'accepter l'inévitable sort de la mort et la réalité de la vie éphémère ; il représente le désir et la quête d'une vie port-mortem. Quand Bachi désigne dans *Autoportrait* son personnage Ali Khan « Mon frère en imagination », il suggère implicitement l'idée de gémellité, considérant qu'il s'agit d'un double fictionnel, donc qui suppose l'immortalité. Il fait dire aussi au personnage Ivan du roman *Les frères Karamazov*, qui s'affirme comme projection de son esprit, « Je vis dans l'esprit de ceux qui me connaissent. Quand personne ne lira plus mon maître (Fiodor Dostoïevski), alors je serai mort », et ajoute plus loin « La souffrance est la négation de l'immortalité de l'âme »⁶³¹. L'écriture procéderait de ce désir de l'immortalité pour Bachi ; la création de personnages, de destins fictionnels, d'œuvres à lire par l'autre, le laisse rêveur de cette vie *post-mortem* dans l'esprit de son lecteur.

Or une autre interprétation pertinente s'impose au sujet du Double, celle de Derrida qui l'envisage comme structure linguistique. Le langage rend compte de la réalité, il serait donc son double indissociable en donnant sa réplique. Le double répète certes, mais de manière moins identique, en modifiant, renouvelant, proposant un sens différent. Cette conception du double s'écarte de celle de la reproduction factuelle et de la *mimesis* en interrogeant plutôt l'originalité qui se déploie dans la différence qu'il introduit.

⁶³¹*Autoportrait*, p.76.

Dès lors l'œuvre se considère comme double de la réalité, mais aussi, dans une perspective littéraire, double des autres œuvres, étant la possibilité de répéter en modifiant, révisant, parodiant, réécrivant pour donner lieu à un nouveau sens, une nouvelle lecture. L'œuvre est un double, car produite de ce qui a été écrit antérieurement, il assure la permanence des belles lettres anciennes et de la pensée savante, en les réactualisant à chaque reprise.

3. Nostalgie des origines et quête du paradis perdu

La quête de l'immortalité rime ainsi avec le roman familial, défini par Freud dans son cours article *Le roman familial des névrosés* chez l'enfant, considéré dans le contexte de l'écriture et la création romanesque. Il s'agit du récit imaginaire créé par le sujet enfant, croyant être étranger à sa famille, dans le but de la rendre illégitime et la remplacer. Autrement dit, il est question de l'activité fantasmatique inconsciente qui tente la réorganisation de l'imaginaire des liens parentaux qu'effectue chacun confronté à la question œdipienne.

L'enfant, dont les sentiments sont vus moins payés de retour, se donne à l'imagination d'être un enfant retrouvé, adopté ou kidnappé, et en réalité né de parents différents plus aimants, compréhensifs, voire prestigieux. Cette fable d'enfance pourrait-elle avoir un lien avec l'imaginaire de l'écriture ? de manière précise, existe-t-il des liens entre l'imaginaire du roman familial de l'écrivain et l'acte de l'écriture et sa création romanesque ?

Marthe Robert s'est essayé à cette réflexion auparavant en discutant les relations entre écriture, écrivain et roman familial. Etant donné que l'enfant qui se considère comme étranger à cette famille, se voit un être d'exception, digne d'immortalité, l'écrivain est, selon Robert : « enfant trouvé (qui) crée un autre monde, aux marges du réel, part à la recherche d'un paradis perdu »⁶³².

⁶³² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, 1972, p.49. (c'est nous qui soulignons).

Nous avons démontré précédemment que les personnages de Bachi ont en commun l'affrontement de l'expérience douloureuse du deuil, cette séparation les portent à se mettre en mobilité, physique ou imaginaire, entamée dans le but de rechercher une fusion avec l'Autre et l'univers. La première perte de l'être cher engendre alors d'autres séparations, celle d'avec la terre natale qui torture l'esprit du personnage, et celle d'avec la nature qui le tourmente étant détaché de l'univers.

Aussi avons-nous vu la constance de la divagation dans le rêve éveillé et le songe durant la mobilité et le repos. Après la séparation, le personnage bachien se console dans la fable imaginaire qu'il crée pour échapper à la réalité. Et sans hésitation, il narre le récit mensonger et se plait à emmener dans son navire son auditeur fasciné de son monde.

Ces récits méditent foncièrement sur une nostalgie archaïque, la nostalgie du paradis perdu. La quête de cet endroit rassurant perdu à jamais, qui est symboliquement le ventre de la mère dont on se sépare à la naissance, est illustrée nettement dans la répétition de l'image de l'*ad utérus*. Les personnages pénètrent le labyrinthe, s'y perdent, descendent aux enfers et expérimentent toutes sortes d'engloutissement dans le scénario initiatique de leur périple mystique, pour vivre *in extremis*, après l'errance angoissante, l'ascendance progressive vers ce paradis atteignant le bonheur primitif.

Or, le paradis est perdu à jamais ; les personnages se figurent le rêve chimérique de la perfection des temps premiers. C'est dans le trésor antique, dans l'œuvre artistique attestant de la prouesse des temps anciens, et particulièrement dans le secret féminin préservé soigneusement, qu'ils touchent à un moment éphémère dans ce paradis.

En se rêvant en un Ulysse qui se perd entre les rives méditerranéennes ou dans l'espace labyrinthe d'une ville ou en un Sindbad divagant entre les continents de l'Occident vers l'Orient, d'un espace à un autre, goutant aux plaisirs de l'aventure dans les pays lointain et parmi les femmes, les personnages de Bachi se construisent un univers où renaissent la mémoire glorieuse d'un temps révolu :

« Longtemps je rêvai sa chute et sa résurrection, lança, songeur, Hamid Kaïm.
Longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la

cit  engloutie, chassai les envahisseurs jusque sur leurs terres, puis retournai chez-moi, lasde victoires, rassasi  de tributs, les bras charg s d'or et de soieries, une procession de femmes dans mon sillage, large navire ou fr le galiote de corsaire   la proue de laquelle je semai terreur et effroi parmi les marchands de vin ou de coton anglais, et envoyai par le fond l'Invincible Armada, repoussai les troupes de Charles X, d barquai sur les montagnes de Tariq, traversai les Pyr n es avec mes  l phants, marchai sur Rome, emp chai le sac de Carthage.  ⁶³³

Le paradis perdu figure ainsi dans la d couverte du plaisir charnel. Le co t  voque n cessairement l'image de le *regressus ad ut rus*, repr sentant alors un retour   l'origine par la fusion. La r p tition de la sc ne sexuelle est une affirmation  vidente du fantasme de l'origine qui fonde le mythe personnel. Le personnage se perdant dans les profondeurs f minines d couvre merveilleux paradisiaque et  chappe dans le mouvement ascendant   la r alit  cruelle.

Or l'exp rience de tenter de gagner l'endroit du paradis perdu d pend de la sortie d'un espace profane pour p n trer dans l'espace sacr  qui assure l'ascendance vers le paradis. Nous avons analys  en profondeur, dans la partie pr c dente, la construction spatiale de l' uvre de Bachtiar et remarqu  comment la ville est l'endroit participant de la mort et du chaos qu'on fuit dans un mouvement continu afin d'acc der au r ve o  on d ambule dans la nostalgie de l'enfance, l'imaginaire de la litt rature et le souhait d'une vie avenir meilleure.

Seulement, l'espace privil gi  qui offre une exp rience enrichissante est souvent ferm . Dans le roman *Chien d'Ulysse*, la maison du professeur Ali Khan, la chambre universitaire de Hchicha et Poisson, la chambre de l'h tel Haschaschines, la boite de nuit Elhamra, la maison de Mourad, tous sont des espaces o  Hocine vit un moment de qui tude   l'abri de toute menace et se transforme en auditeur ou conteur de long r cits de voyages d'errances tout en s'adonnant   l'exp rience ali nante des drogues. Dans ce roman, un espace particuli rement ouvert illustre majestueusement l'espace sacr  qu'expose Eliade dans ces mots :

  Or, nous savons que, in illo tempore, dans le temps mythique du Paradis, une montagne, un Arbre, un Pilier ou une Liane, reliaient la Terre au Ciel, et que l'homme

⁶³³*Chien d'Ulysse*, p.98.

primordial pouvait facilement monter au Ciel en les escaladant. La communication avec le Ciel était, in illo tempore, facile et la rencontre avec les dieux avait lieu in concreto. Le souvenir de ce temps paradisiaque est encore très vivant chez les primitifs ? »⁶³⁴

Il s'agit de l'Université d'Alger, espace moins fermé, ou carrément ouvert sur le ciel, dans lequel le mouvement d'ascendance est assuré par la présence de cet arbre dont l'ombrage emporte les personnages dans un songe paisible....

Dans Sindbad le Marin, c'est dans la chambre qu'amorce le personnage son récit de voyage devant le Vieillard. Il devient une Shéhérazade ou un Sindbad et plonge, par l'acte de la narration, dans ce paradis des contes imaginaires du temps perdu à jamais, loin de la menace de la ville Carthago. La lecture dans la chambre fonctionne aussi en voyage d'ascendance. Il faut rappeler que tout ce qui se rapporte à la littérature et au récit est forcément dans l'écriture de Bachi un moyen de déplacement dans les songes, donc une manière d'échapper à la réalité et accéder au paradis de l'imaginaire littéraire.

L'œuvre de Bachi ramène le lecteur sans cesse à cet espace privilégié de la chambre qui, dans le scénario initiatique, représente l'endroit de la révélation, de la lumière, contrairement à celui de la ville labyrinthique, ogre engloutissant, qui correspond aux enfers.

D'autres cas de figures signifiants de la chambre comme espace sacré est celle de la chambre de l'hôtel où séjourne le personnage Seyf de Tuez-les Tous avant son suicide. Cet espace est d'abord lié au Jardin du Paradis où sont réunis Adam et Eve dans le récit biblique. L'union de cette inconnue femme et Seyf permet de revivre les gestes accomplis par l'homme *in illo tempore*, ils participent donc de la répétition du temps primordial :

« La chambre d'hôtel n'était pas le Jardin du Livre, sauf pour les tableaux : des paysages, des vergers sans vie et sans relief ; et il n'avait pas d'y goûter, ni d'approcher les arbres faux en reproduction glacée, donc ils ne trébuchèrent pas, et le Démon ne put les chasser de cette chambre anonyme et froide. (...) oui ils étaient comme Adam et son épouse puisqu'elle n'avait pas de nom dans le grand Livre (...) »

⁶³⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1989, p.85-86.

Ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous voudrez, mais n'approcher pas ces arbre (...) »⁶³⁵

Ensuite, dans cette même chambre, le personnage vit l'expérience de la réalisation métaphorique du *regressus ad uterum* dans son bain chaud. Le rêve de se retrouver dans son état premier de fœtus, dans son liquide amniotique au sein du ventre de la mère, est un fantasme qui interprète la nostalgie des origines. L'utérus de la mère étant le paradis perdu auquel nous régressons lorsque le monde paraît assez cruel pour y vivre et s'adapter à sa réalité. Même si dans le rêve de Seyf cette régression est générateur d'angoisse comme le décrit Freud, l'ascension du personnage se réalise ; l'angoisse aurait pour cause l'approche de sa mort qu'il a décidé, car l'expérience de la régression est supposée douloureuse aboutissant à une re-naissance après la mort, donc le passage aux enfers ou au purgatoire :

« il faisait chaud comme en enfer et ses yeux brillaient, il dormait ou ne dormait pas, il ne savait pas, il allait bientôt mourir dans son bain, suspendu entre les eaux chaudes, comme dans le ventre d'une mère, il détestait la sienne, elle l'avait puis il oublia et retomba dans le sommeil, pendant de longues minutes ou de longues heures, il ne savait pas, il tomba pendant que l'ascenseur s'élevait, s'élevait, comme dans un film muet, la pellicule de sa vie se déroulant en image par image. »⁶³⁶

De manière générale, à chaque songe, qu'il se produit dans l'espace fermé ou ouvert, l'aboutissement à un espace et un temps sacré est possible. Dans *Chien d'Ulysse* (ceci concerne pratiquement tous les écrits de Bachi) l'on remarque nettement la prégnance de l'imaginaire qui corrompt le souvenir. Il en résulte une rêverie de l'enfance impliquant souvent une rêverie sur l'avenir ou une confusion avec le récit imaginaire littéraire, qu'on ne peut, du fait, inscrire dans une réalité instantanée :

« Terres inconnues, mondes neufs dont la construction ne se perd pas dans les limbes ou l'enfer des consciences, en une obscure région de l'âme où se confondent les filiations, les premiers échanges, les valeurs antiques, où la loi du père n'a pas été transcrite en signes cunéiformes. »⁶³⁷

Au désir de se trouver perpétuellement et spontanément dans un espace sacré,

⁶³⁵ *Tuez-les Tous*, p.67-69.

⁶³⁶ *Ibid.*, p.95.

⁶³⁷ *Chien d'Ulysse*, p.14

répond le désir de vivre perpétuellement, grâce à la répétition des gestes archétypaux, dans l'éternité, remarque aussi Eliade. L'espace sacré dans le récit de Bachi est lié à la rêverie, seul moyen permettant au personnage d'être transporté en dehors de l'espace profane, par la répétition du geste des anciens. Eliade en effet explique que :

« L'homme religieux vit ainsi dans deux espèces de Temps, dont la plus importante, le Temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites »⁶³⁸

L'espace sacré correspond évidemment à un temps mythique, celui de l'éternel retour. La conception du temps dans le texte de Bachi glisse le lecteur dans un temps cyclique, qui le ramène incessamment au temps des origines.

La structure cyclique du temps est sensible aussi bien au niveau du temps vécu par les personnages qu'au niveau du temps de la narration. C'est ainsi que l'errance labyrinthique qui donne la forme inachevée à l'espace sillonné, contamine le temps qui prend alors la forme cyclique infini. L'errance sépare le personnage d'un espace-temps profane et le place dans le rêve où l'espace paradisiaque le temps paraît immaculé. Aussi, l'irruption du temps infini coïncide bien évidemment avec le ressassement, parfois obsessionnel, du souvenir se produisant à chaque moment de songe puisque la rêverie arrache le personnage au temps profane et l'abolit, et lui ouvre l'accès au temps paradisiaque.

Ce ressassement est à remarquer, en outre, sur le plan de la structure textuelle, à travers les multiples répétitions qui surviennent dans la narration et les leitmotifs qui reviennent incessamment. Le lecteur du récit de Seyf el Islam, à titre d'exemple, perd, au fur et à mesure de sa lecture, l'ordre du temps chronologie et retrouve la temporalité cyclique, mythique. La narration de ce récit est construite de manière à rappeler la configuration des récits bibliques fondés sur une la répétition narrative qui fait revivre l'événement du Grand Temps dans le présent perpétuel de la narration.

Le temps sacré est retrouvé alors, non dans la répétition d'un rituel religieux,

⁶³⁸ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p.61.

mais dans la répétition du rêve. En s'adonnant à la rêverie, le personnage s'arrache au temps de l'Histoire profane, l'abolit et atteint le temps paradisiaque.

Pour vivre la perfection du temps mythique, le personnage se souvient ou s'identifie à une figure mythique en répétant ses gestes, notamment l'errance, le voyage loin de sa patrie emporte le personnage dans les temps perdu des héros voyageurs tel le grand Ulysse. La narration du récit, autrement dit devenir narrateur dans ses propres récits, entraîne le personnage *illico presto* dans le temps imaginaire du conte, le temps d'un univers merveilleux et mythique. Ainsi l'union avec la femme lui fait transcender le temps rejoignant le temps de la création, de l'origine de la première union de l'homme et la femme avant la perte décisive de ce paradis.

Or toute la nostalgie du paradis perdu, comme on la constate dans la structure de l'espace et du temps à travers l'œuvre de Bachi, se manifeste principalement dans l'acte de faire le récit. Le personnage se plaît à faire le récit de son enfance, de son voyage et de ses errances mystiques, les lie à l'imaginaire des récits antiques et remonter jusqu'au récit de la création. Il s'agit pour lui d'un rituel sacré interrompant le temps de l'histoire et réalisant un retour *in illo tempore*. Il semble alors reproduire l'acte de quelque figure ancestrale qui lui sert de modèle dont l'acte de faire le récit devient rite.

Cette réflexion sur le personnage bachien nous emmène à la réflexion sur l'écrivain. Puisqu'un penchant pour faire le récit engendre l'acte scriptural à l'origine de la possibilité du récit. Le narrateur homodiégétique privilégié de l'œuvre de Bachi témoigne de son obsession de l'acte de la création artistique. Pourquoi donc l'écrivain crée le récit ? quelle quête s'inscrit entre les lignes dans son œuvre ? Jean-Philippe Marivaux écrit, dans son ouvrage *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité* :

« Si l'écrivain recherche tel événement traumatisant de la petite enfance qui pourrait expliquer l'homme qu'il est devenu, il peut aussi, comme beaucoup, rechercher le lieu du bonheur perdu ; sa quête scripturale est alors celle de la nostalgie, celle d'un univers où le moi, solidement solidaire de lui-même, non fracturé, non encore

tributaire du temps, du vieillissement, non familier avec la pensée de la mort, vivait le présent comme présence à soi, temps suspendu, temps heureux. »⁶³⁹

Le besoin de recréer le bonheur de l'enfance dont on est chassé à jamais, mène au chemin de l'écriture, où la possibilité de mêler le souvenir du vécu et l'imaginaire correspond à la sublimation du passé regretté tel un paradis perdu.

Il serait aussi intéressant d'observer comment l'auteur interprète-t-il ce besoin de l'écriture. Prétendant au genre autobiographique dans *Autoportrait avec Grenade*, sans dissimuler pour autant le caractère fabriqué et erroné de ses souvenirs, l'auteur se souvient de sa sœur décédée très tôt, ou encore de ses défunts grands-parents, et finit par ramener l'acte d'écrire à la convocation de ces ombres perdus dans le chemin de la mort :

« Ma petite sœur à l'âge de six ans, figée éternellement sur la toile (...). La dernière année de ma sœur sous le soleil. Et toi tu marcheras dans la lumière, lançait Rimbaud à Isabelle. Ma sœur, elle, marche dans la mort, comme mes grands-parents. Ecrire des livres, c'est participer de ce mystère ancien qui vise à convoquer les ombres. Les morts enchaînés aux vivants. Les grecs avaient compris que la tragédie surgissait de cette confrontation. Les spectateurs d'un théâtre circulaire, où s'agitaient des spectres sous la lumière incandescente, se tenaient côte à côte, soudés par le désespoir de vivre »⁶⁴⁰

Dans ce même récit nous pouvons lire que l'écriture est ce qui a fait, pour lui, la possibilité de dire la perte de sa sœur : « Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans *Le chien d'Ulysse* »⁶⁴¹.

Le vide laissé par la disparition des êtres chers à lui, et particulièrement sa sœur, est compensé par l'écriture qui rend leur mémoire immortelle. Cependant, l'absence causée par la mort devient de plus en plus intolérable, et le vide qu'elle laisse fait de l'espace de vie un champ de ruine et de misère. C'est bien l'effet que communique l'œuvre de Bachi où règnent la mort et le chaos. En faisant de l'écriture la force transformatrice du monde qui le réduit en mots entassés, cadavres et spectres de morts,

⁶³⁹ Jean-Philippe Marivaux, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p.38.

⁶⁴⁰ *Autoportrait*, p.158.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.61.

il exprime certes l'idée de la cruauté de la réalité, que le lecteur peut déceler sans difficulté à travers son œuvre, mais aussi l'absurdité de sa vie et de sa condition :

« Dormir ou mourir. Telle est la question. Se laisser filer une bonne fois pour toutes.
Glisser dans l'oubli.

Ou écrire à en perdre haleine, à en perdre la vie. Détruire le reste. Patrie, famille, espérance. Tout détruire pour réduire le monde en mots. Des mots, des mots, des morts. Immense champ de cadavres. Fosses communes où s'entassent nos illusions. »⁶⁴²

Le remède de l'oubli, remarque l'auteur dans cet extrait, est l'écriture. Toutefois, cet oubli concerne moins les autres que la personne de l'auteur. Il écrit sous le signe oppressant de la mémoire de ceux qui ne sont plus, par la même occasion, l'absence lui rappelle sa condition de mortel, il fait alors de l'écriture la trace de sa mémoire, qui à l'effet de la lecture devient une mémoire seconde qui témoigne de son passage.

⁶⁴²ibid., p.50.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Nous avons procédé dans cette dernière partie au travail comparatif des données déjà déduites à partir des analyses établies dans les deux parties précédentes et les données biographiques de l'auteur pour convenir à repérer la construction du mythe personnel de l'écrivain Salim Bachi.

Nous avons posé en prélude de notre étude l'hypothèse proposant d'observer et dégager le mythe personnel en se concentrant sur les idées et les images obsédantes décelées dans l'œuvre au moyen de la superposition des textes sans effectuer une comparaison nécessaire avec le vécu de l'écrivain. L'apparition du Moi créateur est éventuellement lié à un événement traumatique survenu dans le passé de l'écrivain comme l'affirme Mauron, mais ce trauma n'est pas forcément le nœud obsessionnel susceptible de se manifester inconsciemment à travers l'acte de l'écriture. L'œuvre construit un univers imaginaire qui se suffit à lui-même, et le mythe personnel, tel que nous l'apercevons, est ce mythe que l'auteur façonne à chaque moment d'écriture.

Nous avons tenté, dans cette partie, d'analyser les données du vécu de Salim Bachi manifestes dans son récit autobiographique/ autofictionnel, où il fait la narration de son voyage à Grenade ponctuée de ses souvenirs en Algérie et des récits de filiation, ainsi dans les éléments du paratexte et dans les commentaires de l'auteur de ses romans recueillis à travers différentes interviews. Or, pour ce qui est du récit *Autoportrait avec*

Grenade, le rêve et l'hallucination font culminer l'élément de l'invraisemblance en dépit de toutes les confessions faites par l'auteur à l'adresse de son lecteur. Le pacte autobiographique existe, mais la fiction perturbe le discernement de la vérité de l'imaginaire.

Dans ce texte, Bachi se livre à l'autocritique et fait le récit de son devenir écrivain. Le métadiscours relevé nous a servi dans notre démarche qui consiste à lire un mythe personnel relatif à un projet créateur.

Ce que nous avons dégagé *in extremis* du travail comparatif implique moins un événement traumatique refoulé, vécu à l'enfance, que le trauma survenu de la perte de l'univers imaginaire construit à l'enfance et l'adolescence à l'effet de lecture et écoute de récits antiques et de contes. L'obsession de raconter le récit survient justement à la mort de l'univers de l'enfance et l'adolescence en se rendant compte de la réalité cruelle, angoissante, du monde alentour.

Nous avons, à cet effet, relevé un mythe personnel de l'écrivain que nous avons organisé en trois éléments : L'expérience de l'arrachement, la quête de l'immortalité et la nostalgie du paradis perdu.

Dans l'œuvre de Bachi les personnages vivent un arrachement douloureux qui rappelle la séparation du ventre maternelle. Qu'il soit un deuil des personnes proches, un exil ou une séparation d'un être cher, l'arrachement est vécu sous le signe du deuil de l'enfance. La puissance créatrice des fantaisies imaginatives est générée justement après l'apparition du sentiment de la perte de l'enfance et son univers. L'adolescence est probablement le lieu de la naissance du Moi Créateur qui n'est au début qu'un songe, une imagination, se transformant progressivement en un moteur de création et d'écriture.

Le désir d'écrire, ainsi apparu, motive une quête signifiante pour le créateur, celle de l'immortalité qui confère une maîtrise du temps et de l'angoisse de la mort. C'est à partir du dédoublement généré par le rêve et l'hallucination que le désir de l'immortalité et le maintien de la jeunesse s'inscrivent dans le récit de Bachi. Alors que, l'œuvre prise dans son entité, est une répétition de la réalité donc représente son double, étant donné

qu'elle est considérée comme le miroir qui reflète le réel. L'écriture assure, à cet effet, la permanence de la littérature universelle, puisqu'elle ne peut se passer d'un ressassement des œuvres antérieures pour les réactualiser et les renouveler.

La quête de l'éternité implique cette nostalgie du Grand Temps archaïque et du paradis perdu. L'écriture n'est-ce pas la possibilité de recréer les souvenirs fabuleux de l'enfance irrécupérable. Face à la cruauté de réalité répugnante, écrire est la manière de se détourner du monde, rejoignant, de ce fait, un univers imaginaire où est convoquée la tendre mémoire d'un temps révolu. Là où sont mêlés le souvenir du vécu et le fabuleux, se construit l'imaginaire du paradis perdu que l'écrivain tend à retrouver au moyen de l'acte d'écrire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous nous sommes intéressés dans ce travail à la double analyse qui aborde d'un côté l'imaginaire du voyage que déploie l'œuvre de l'écrivain algérien Salim Bachi, et d'un autre la construction de son mythe personnel au fil de son œuvre.

Dans une première partie, consacrée à l'étude de la structure textuelle, nous avons montré que le récit mythique, dont la référence est patente dans le texte, est investi par l'auteur en profondeur, engendrant une écriture particulière qui dépeint sa vision d'un monde instable et expose la condition de l'être durant cette ère post-moderne.

Trois figures mythiques sont abordées minutieusement : Ulysse, Sindbad et Hamlet (voire Œdipe). Ces trois personnages issus de la littérature universelle ne concernent pas un roman parmi d'autres, ils sont réitérés dans l'ensemble de l'œuvre, ce qui prouve leur importance dans la construction de l'imaginaire de Salim Bachi. Un réseau d'association d'idées se manifeste clairement à partir de l'observation des répétitions récurrentes, qui vont jusqu'à l'obsession de ces figures.

Les composantes de ces récits sont transposées de manière ludique et révélatrice de sens dans les écrits de l'écrivain. Nous avons vu que la parole feinte du rusé Ulysse concerne la plupart des personnages de l'œuvre. D'un côté, cette narration nourrit l'ambition de raconter et développe un questionnement de l'art et la maîtrise de *conter le récit*. Ulysse « *celui qui connaît bien des histoires* », tous les romanciers sont allés à

son école, et s'efforcent à acquérir son don : telle est l'obsession personnelle de l'auteur qui s'engage à acquérir ce don à travers l'écriture.

D'un autre côté, la parole feinte déploie le problème de l'identité et de la mémoire. Écrivain attaché à l'écriture de l'Histoire, Bachi signifie par le mensonge la difficulté à savoir et dire la vérité, à préserver la mémoire collective et personnelle intactes, d'où la réflexion sur l'identité qui reflète une réalité de son pays et du monde post-moderne, où l'identité du coupable des malheurs des peuples demeure confuse.

La figure de Sindbad est celle du voyageur aventurier, très chère à l'auteur. Cette obsession interprète son désir de sillonner le monde, de découvrir les mystères les plus précieux de ce qui l'entoure. Ce personnage, découvert à un âge précoce, l'initie à l'imaginaire inouï d'un monde utopique et insaisissable d'une époque révolue, qu'il ne peut atteindre qu'au moyen de l'écriture en se substituant à cette Schéhérazade dont les contes sauvent de la mort. Pour lui, l'écriture dessine les lignes de fuite qui le mènent dans les profondeurs de l'imaginaire et le soustrait de la cruauté de la réalité et l'hostilité du monde.

La pièce de théâtre de Shakespeare se révèle comme un autre texte qui influe sur l'écriture de Bachi. D'abord Hamlet est la figure de l'hésitation dans laquelle se retrouvent les personnages bachiens, incertains dans leur marche vers l'avenir. Nous l'avons montré dans ce premier volet d'analyse, l'actualisation du mythe littéraire d'Hamlet procède de la mise en exergue de l'éclatement des forces antagonistes, notamment la pulsion de la vie-amour et la pulsion de la mort, d'où le questionnement de la violence qui se propulse dans le monde, et de l'affrontement des valeurs contradictoires qui séparent Occident et Orient.

Ensuite, une autre figure de la pièce shakespearienne est essentielle à l'univers de l'art scriptural de l'écrivain ; il s'agit du spectre du père qui est, en toute évidence, à constater non seulement dans les songes du personnage terroriste Seyf de *Tuez-les Tous*, mais dans le reste de l'œuvre où les spectres se multiplient, parlent, questionnent les protagonistes songeurs.

Ce choix littéraire ouvre à l'écrivain un large champ d'investigation de l'univers du songe, du rêve et de l'hallucination pour corrompre en quelques sortes la réalité en la transposant dans le récit et explorer de nouvelles techniques d'écriture libérant la narration.

Le texte bachien jouit d'une complexité narrative intelligible. Il est un récit de récits au sein duquel se tisse « la relation des récits que se font les personnages »⁶⁴³, reproduisant les modalités narratives connues de l'*Odyssée* et les contes de Schéhérazade. Cependant, Bachi dépasse ces formes, ouvrant le champ à des narrations particulières, générées par le rêve, voire l'hallucination.

L'auteur profite de la pluralité des voix et des consciences en réalisant des mutations du narrateur susceptible de devenir auditeur dans son propre récit. Certes, le labyrinthe polyphonique combine dans le roman des relations dialogiques entre les univers littéraires oscillant entre Orient et Occident, mais il exprime aussi le chaos et le désordre du monde moderne surmontés par l'errance à travers le fantastique qui se fonde dans le rêve. Le dispositif narratif de l'ensemble de l'œuvre est une exploration de la libération de la parole et de la parole errante. Le récit fait vivre, son absence égale la mort.

Les textes étudiés ici sont repris, réécrits, transposés, imités, et constituent un intertexte évident dans l'œuvre. Nous avons observé à l'issue de notre analyse une prédilection particulière vouée aux contes des *Mille et une Nuits*, au récit antique de l'*Odyssée* et au texte coranique. L'influence des deux premiers textes est assurément tangible dans l'écriture de Bachi, leurs traces évidentes dans l'œuvre entière nous éclairent sur l'origine de la vocation d'écrivain relative potentiellement à la découverte de ces textes écoutés ou lu à un jeune âge. Par contre, le texte du Saint *Coran* interprète l'un des sujets de préoccupation de l'auteur, celui de la relation entre l'homme et Dieu qu'il ne cesse d'explorer à travers ses écrits.

⁶⁴³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p.29.

Ce qui fait l'originalité de cette réécriture est le ressassement du même intertexte d'un texte à l'autre. Ces répétitions intertextuelles et intratextuelles affirment à plus forte raison le réseau d'association d'idées qui interprète les obsessions de l'auteur.

La répétition est à même à organiser le mode d'écriture de cet écrivain qui, sans craindre l'effet de redondance, multiplie les leitmotifs, les retours et les variations. Ce ressassement inscrit l'œuvre dans le champ littéraire de l'époque moderne du XX^e siècle, où *dire* semble insuffisant, *redire* nécessaire. Ressasser c'est ne plus savoir où ça commence et où ça finit. Reprendre, ruminer, ne jamais finir. L'écriture devient cyclique, interminable et en mouvement incessant.

Le ressassement contribue à construire, voire re-construire, la mémoire individuelle et la mémoire collective d'un événement. C'est aussi cet acte qui fait nourrir l'espoir de pouvoir insuffler une nouvelle vie à la parole des anciens, aux mots de la littérature universelle.

Nous avons développé dans une deuxième partie la construction du voyage et sa mise en discours. En étudiant les deux composantes nécessaires à la poétique du voyage, en l'occurrence l'espace et le temps du mouvement, nous avons pu dégager une organisation spatio-temporelle qui se répète et se renouvelle au fil des textes en structurant un imaginaire de la mobilité unifié dans la pratique scripturale de l'auteur.

Nous avons observé que le scénario initiatique dessine des lignes de fuite de la terre natale vers un ailleurs rêvé, fantasmé, qui s'annule au contact de l'espace d'exil où l'enracinement semble une entreprise avortée malgré la persévérance de la tentative d'assimilation. Mais ce voyage physique, qui n'aboutit pas à transporter à un ailleurs meilleur, est vite remplacé par une autre errance dans l'immobilité, que procure le songe, qui fait remonter le temps du souvenir jusqu'au temps mythique des origines.

La ville algérienne reflète la réalité socio-politique algérienne. Espace labyrinthique, chaotique, elle dit l'insécurité endurée par les algériens pendant la décennie noire. Nous nous sommes convenus à déduire que ni les noms de lieux, de rues, ni les éléments de culture, ou les références historiques, ne permettent de soustraire au sentiment d'étrangeté que procure l'espace urbain de Cyrtha. La

complexité sous-jacente de la ville exige alors une certaine complicité de la part du lecteur pour reconstruire l'espace ; parallèlement elle élabore une ville métaphore de toutes les villes algériennes, voire du pays.

L'incohérence et l'étrangeté ne sont pas générées par la constitution sociale, politique, urbaine de la ville, mais par les itinéraires emmêlés et les errances des personnages. La ville natale représente l'expression d'une identité recherchée, d'une nostalgie existentielle, d'une revendication politique.

En somme, la ville symbolise l'œuvre, un espace de parole où s'exprime l'auteur. Son architecture, ses rues, ses lumières, ses ombres, ses couleurs reflètent l'intériorité de son créateur. Westphal dit que « la construction des lieux ne participe plus d'une pratique *in absentia* ; l'écrivain entretient d'emblée une relation vécue et quasi charnelle avec les espaces qu'il transpose ensuite dans son œuvre. »⁶⁴⁴.

L'espace urbain de l'œuvre de Bachi est aussi l'espace de dialogue entre Orient et Occident. Les personnages voyagent entre les deux mondes, dans la réalité et/ou dans le songe. L'écrivain cultive une passion particulière pour l'Orient, un besoin de se réfugier dans le pays du Levant, à l'endroit où émerge la lumière de l'âge d'or. Comme Nerval, Bachi baigne dans le rêve du monde éternel qui procure l'harmonie joyeuse de l'être : visions et hallucinations ont tendance à se matérialiser en dépit de la réalité effrayante et angoissante du monde post-moderne. Cette mobilité entre les deux bouts du monde s'effectue sur plusieurs strates, ainsi le texte balance-t-il entre l'œuvre majeur de la littérature occidentale, l'*Odyssée* d'Homère, et celle qui véhicule l'imaginaire merveilleux de l'Orient, Les contes arabes *Les Mille et Une Nuits*.

L'étude de la temporalité nous a mené à mettre en relief deux dialectiques : temps profane/ temps sacré et mémoire/ oubli.

Nous avons vérifié dans ce chapitre comment le temps profane de l'Histoire se trouve aboli par la répétition que suppose le scénario initiatique menant d'une mort à une nouvelle naissance. Par ailleurs, le retour éternel du même, signifié dans la

⁶⁴⁴ Bertrand Westphal, *Géocritique*, op. cit., p.244.

répétition identique de l'Histoire et les réminiscences du souvenir, inscrit le récit dans une temporalité cyclique qui fait revenir continuellement le temps sacré de la création.

La répétition, comme nous l'avons avancé plus haut, est un exercice de mémoire. L'oubli est pour la personne de plume ce que l'écoulement du temps et la mort sont pour la personne de chair, l'homme dans sa condition de mortel. L'art jouit de cette capacité de maîtriser l'angoisse devant la mort et devant le temps par sa pérennité, l'auteur y insiste à travers son écriture. Nous remarquons alors un besoin de mémoire qui se situe entre présent angoissant et un futur obscur dont la dimension utopique a disparu. Cette mémoire qui marque l'écriture de Bachi paraît être une manière « de projeter un futur en partant d'un passé fortement traumatisant »⁶⁴⁵.

Abolir le temps et maîtriser la mort sont des fantasmes de l'auteur, et l'initiation assouvie ce désir puisqu'il s'agit d'un rituel mythique destiné à faire renaître le novice dans les sociétés archaïques. Tout voyage est initiation et tous les personnages bachiens sont des aventuriers dans l'espace, leurs errances leurs permettent de s'arracher à leur condition insoutenable et accablante.

Être mobile est une fuite dans un monde en détresse. L'immobilité condamne l'être à cette angoisse, mais il la fuit en rêvant, en se laissant transporter par le merveilleux de la nostalgie de l'enfance ou de la légende et du conte. Ce mouvement des personnages, sans pour autant se mouvoir, est une marque de résistance aux mutations qui s'accélèrent autour d'eux. Ils prennent distance de la réalité cruelle et pénible. Le moment de la lecture est un voyage, celui du ressassement des aventures apprises est un autre voyage. Un paysage, une œuvre d'art, suffit pour déclencher de longs songes d'évasion à travers les récits de voyage de figures mythiques ou historiques.

L'écriture relève de la rêverie. En écrivant on effectue un voyage poétique. L'auteur est alors transporté dans l'instant poétique, l'instant androgyne selon Bachelard, le temps de la verticalité qu'atteint le poète au centre de soi-même, quand son être est délié du temps horizontal, c'est-à-dire « le devenir des autres, le devenir de

⁶⁴⁵ Claudia Hilb, *Quelques annotations concernant l'impact du moment mémoire sur la pensée de la mémoire post-traumatique*, op.cit.

la vie, le devenir du monde »⁶⁴⁶. L'écriture pour lui est d'abord ce voyage dans la chambre qu'il opère à partir de la mobilité de ses personnages. Ensuite, elle est son seul remède contre l'angoisse de l'oubli qui tourmente son esprit, tel que le note Doubrovsky la fonction sacrée de l'art est de sauver de l'oubli :

« Tandis que la Loi de la mort et du langage est dissolution de l'être propre, l'artiste subvertit la Loi : au lieu même où les autres se perdent, il trouve son irréductible « différence », affirme sa plus intime « singularité » »⁶⁴⁷

Dans sa situation d'exilé, la créativité est pour l'écrivain un moyen de surmonter la peine existentielle et le mal du pays. Autrement dit, l'écriture est peu ou prou une sorte d'enracinement par rapport à la situation de déracinement. Par ailleurs, la littérature est le discours qui va dans plusieurs destinations mais s'élabore dans l'absence du destinataire. Cette absence représente une distanciation de l'artiste de la société et conséquemment une distanciation de soi. L'artiste n'est qu'un exemple de « *la personne déplacée* » d'une déliaison pouvant être heureuse ou tragique : en étant artiste, sa tâche est d'ouvrir les yeux sur le chaos et le dire⁶⁴⁸. L'œuvre raconte son témoignage et son expérience, pourtant, écrit Borreil « cette expérience ne lui appartient pas » elle est commune, c'est la raison pour laquelle nous lisons le message de la bouteille à la mer.

L'œuvre produite opère donc sur deux strates, tout en étant le mode de transcription de la société « n'était-ce pas la raison d'être de la littérature ; nous tendre un miroir voyou ? »⁶⁴⁹, elle est imitation, condensation, espace d'errance des images de l'art, une anthologie en désordre. Dans ce processus de déplacements et de divergences, l'œuvre est à la fois l'acte de décentration et d'élargissement de l'art⁶⁵⁰.

C'est à partir de ce réseau relevé et des techniques d'écriture qui l'organisent dans l'œuvre Bachi que la troisième partie tend à traiter le mythe personnel de l'écrivain en deux temps. Dans un premier temps, nous avons opté pour l'investigation biographique selon laquelle nous calquons et comparons le réseau d'images et de métaphores

⁶⁴⁶ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970 rééd. 2002, pp. 226-227.

⁶⁴⁷ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine, Ecriture et fantasmes chez Proust*, op. cit., p.116.

⁶⁴⁸ Jean Borreil, *La raison nomade*, op. cit., p.87.

⁶⁴⁹ *Sindbad le Marin*, p.82.

⁶⁵⁰ Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit., p.93.

obsédantes au vécu personnel de l'auteur qui nous est fourni par les éléments paratextuels, les interviews, et son récit autofictionnel *Autoportrait avec Grenade*, afin de déceler l'origine de la vocation d'écrivain. Puisque l'écrivain est d'abord un sujet social qui est né et vit dans un milieu familiale et socioculturelle, son vécu influence indubitablement son écriture.

Nous avons observé, en nous aidant de la notion freudienne de l'après-coup antérieur au refoulement, les retentissements de quelques traumatismes de l'enfance et l'adolescence dans l'écriture de Bachi.

La création scripturale est née d'un double trauma, notamment la perte tragique de la sœur et la tragédie algérienne qui le mena à quitter le pays en 1996 pour s'installer en France. L'auteur ne cesse de narrer le récit de la mort de la sœur en une sortes de catharsis, repris encore une fois dans ses deux derniers romans, l'un autobiographique *Dieu, Allah, moi et les autres*, et l'autre une fiction sur les attentats du Bataclan *Un jeune homme en colère*, où Tristant raconte la tragique perte de sa sœur Eurydice.

Aussi, la maladie de l'auteur a-t-elle un impact considérable sur son écriture. Les sensations et les hallucinations provoquées, tantôt par la douleur, tantôt par la prise de morphine à titre d'exemple, est un objet de fascination pour lui. Il s'inspire de sa propre expérience de la maladie pour l'étaler sur toute l'œuvre en mettant en scène des personnages rêveurs qui hallucinent à tout va en consommant des drogues.

Parmi les faits marquant du vécu de l'auteur, l'écoute des contes et la lecture des textes nous ont intéressés particulièrement. Certes, il ne s'agit point d'un événements du genre traumatique, mais la perte du rêve qu'elles ont suscité chez le sujet enfant ou adolescent génèrent à l'âge adulte chez l'écrivain l'obsession de ces textes qu'il reprend et réactualise dans ses écrits.

L'imaginaire spatial est ce qui fait défaut à l'étude biographique. Nous le savons, Bachi est un nomade qui sacralise la notion de voyage. Or l'imaginaire de l'espace ne se borne pas au vécu de l'écrivain, il ne met pas seulement en œuvre le passé comme destin, mais « tente un avenir » note Bachelard. La création d'une ville

Cyrtha tissée à partir de l'amalgame de plusieurs villes où le présent se mêle à l'Histoire et au mythe, procure à l'auteur ce droit de rêver d'une Algérie et un monde meilleurs.

Du coup, l'œuvre n'est pas contrôlée strictement par les fantasmes refoulés qui surgissent lors du moment de l'écriture ; elle tend à décrire un présent et exprimer un avenir possible. C'est d'ailleurs l'acte scriptural qui ouvre la brèche de la possibilité de la fantaisie utopique. Il assouvit le désir d'accéder au temps éternel et libère de l'angoisse de la mort.

La démarche suivante, adoptée dans notre étude, ne correspond pas à la méthode psychocritique qui tend à interpréter le mythe personnel en tant qu'expression de la personnalité inconsciente et son évolution, puisqu'il est peu prudent d'affirmer d'un trait que l'écriture n'est qu'une opération psychique maîtrisée par un fantasme inconscient qui fait pression sur l'écrivain quand il écrit. L'écriture est aussi cet exercice qui assure la fuite et l'errance dans un univers imaginaire créé par le génie de l'écrivain.

Nous avons procédé à l'interprétation du mythe personnel de l'écrivain à la fois à partir des conclusions tirées du chapitre précédent et des figures et métaphores répétées dans son texte. Nous avons observé sa structure selon trois thèmes : l'expérience de l'arrachement, la quête de l'immortalité et la nostalgie du paradis perdu.

La blessure due à la séparation est ce qui fait l'universalité de l'exil perçu comme une métaphore existentielle du manque qui survient à la séparation du ventre maternel. La séparation du lieu de ses origines ranime ce sentiment d'exil premier et l'attise. L'exil, pris dans un sens plus large, est d'abord une affaire de subjectivité. Il révèle l'universalité de l'angoisse intérieure vécue à l'effet de l'arrachement douloureux. Du coup, cette souffrance implique l'urgence du mot et de la parole. L'écriture naît de cette déchirure pour exprimer l'insoutenable dérision qu'engendre l'errance entraînée par la fin des illusions.

Nous avons relevé, parmi les formes d'exil, l'absence du père qui réunit les personnages bachien. Étant représentatif dans notre culture de la filiation, référence de l'origine, son absence est une désidentification qui symbolise la perte des repères. Elle

traduit aussi d'un côté un sentiment d'insécurité qui plane dans l'œuvre, et d'un autre côté le deuil de l'enfance.

C'est en errant dans la ville que les personnages de Bachi se rendent compte de la transition qui s'effectue de l'enfance à l'âge adulte, corollaire du passage d'une période paisible à une phase de chaos et d'angoisse. Le sentiment de la perte de l'enfance et son univers génèrent alors la puissance créatrice des fantaisies imaginatives. Ce qui était songe à l'adolescence devient progressivement un moteur de création et d'écriture. Nous pouvons lire dans la persistance du souvenir de la mort de la sœur, événement tragique qui ne cesse de retentir dans les écrits de l'auteur, marquant les prémisses de l'écriture, le deuil qu'en fait l'auteur de l'enfance. Car à cette mort bouleversante coïncide la prise de conscience d'un monde incertain, angoissant et cruel, ce que Salim Bachi dresse comme constat dans son écriture.

La création demeure après la mort de l'artiste l'empreinte qui témoigne de son passage, par sa beauté et sa valeur éternelle. Cet idéal est mis en relief à travers les personnages qui, tout en ayant le goût de l'art, s'identifient tantôt à d'illustres artistes, tantôt à des figures mythiques de la littérature universelle, d'où l'image du double. Sous toutes ses formes, l'apparition du double est une réponse à l'angoisse de la mort. Puisqu'il représente l'âme, le double est la partie immortelle de l'être, tandis que le corps est la partie mortelle.

L'écriture procèderait de ce désir de l'immortalité pour Bachi : la création de personnages, de destins fictionnels, d'œuvres à lire par l'autre, le laisse rêveur de cette vie après la mort dans l'esprit de son lecteur. Or l'œuvre est en soi le double de la réalité, et dans une perspective littéraire, double des autres œuvres, étant la possibilité de répéter en modifiant, révisant, parodiant, réécrivant pour donner lieu à un nouveau sens, une nouvelle lecture.

Le désir de l'immortalité désigne le désir de parvenir à rejoindre le paradis d'où on a été arraché. Tous ces récits méditent foncièrement sur une nostalgie archaïque, la nostalgie du paradis perdu. La quête de cet endroit rassurant perdu à jamais, qui est symboliquement le ventre de la mère dont on se sépare à la naissance, est illustrée nettement dans la répétition de l'image du *regressus ad uterum*. Les personnages

pénètrent le labyrinthe, s’y perdent, descendent aux enfers et expérimentent toutes sortes d’engloutissement dans le scénario initiatique de leur périple mystique, pour vivre *in extremis*, après l’errance angoissante, l’ascendance progressive vers ce paradis atteignant le bonheur primitif.

Cependant le seul moyen d’atteindre la perfection des temps premiers est le rêve. C’est dans le trésor antique, dans l’œuvre artistique attestant de la prouesse des temps anciens, et particulièrement dans le secret féminin préservé soigneusement, que les protagonistes touchent à un moment éphémère dans ce paradis. Autrement dit, à chaque songe on quitte l’espace-temps profane pour aboutir à un espace-temps sacré.

Faire le récit est une autre manière de rêver ou faire rêver. Les personnages se plaisent à faire le récit de leur enfance, de leurs voyages et errances mystiques, le ponctuant de l’imaginaire des récits antiques et remonter jusqu’au récit de la création.

C’est ce besoin de recréer le bonheur de l’enfance dont on est chassé à jamais qui mène au chemin de l’écriture, où la possibilité de mêler le souvenir du vécu et l’imaginaire correspond à la sublimation du passé regretté tel un paradis perdu. Ainsi, en traçant ce récit, l’écrivain le préserve de l’oubli et résiste à sa condition de mortel.

La littérature est un rêve, et le rêve est l’accomplissement d’un souhait. Toute l’œuvre de Salim Bachi médite sur la possibilité du récit qui exprime le désir de changer le monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur l'œuvre de Salim Bachi

1.1.Le Corpus

BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Editions Gallimard, 2001.

BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Editions Gallimard, 2003.

BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Editions du Rocher, 2005.

BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Editions Gallimard, 2006.

BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet*, Paris, Editions Gallimard, 2008.

BACHI, Salim, *Le Grand frère*, Paris, Editions du moteur, 2010.

BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Editions Gallimard, 2010.

BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Editions Grasset, 2012.

BACHI, Salim, *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013.

BACHI, Salim, *Le Consul*, Paris, Gallimard, 2014.

BACHI, Salim, *Dieu, Allah, moi et les Autres*, Paris, Gallimard, 2017.

BACHI, Salim, *Un jeune homme en colère*, Paris, Gallimard, 2018.

1.2.Articles

AIT SIDHOUM, Slimane, « Sindbad on live : rencontre avec l'auteur autour de son dernier roman nominé au Renaudot 2010 », in *El Watan*, 19 mars, 2011.

BELAGHOUËG, Zoubida, « Algérianisation du mythe de l'*Odyssée* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008.

BOUGHACHICHE, Meriem, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008.

LOUPIAS, Bernard, « Sindbad bis. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, par Salim Bachi. Un conte d'aujourd'hui pour dire les mille et un drame des migrants qui passent en Europe au risque de leur vie », in *Le Nouvel Observateur*, n° 2400, 4-10 novembre, 2010.

MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'Algérie malade de ses violences », in *Esprit*, n° 308, octobre 2004.

ROUSSEAU, Christine, « Les mille et une Méditerranée. (Sur *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi) », in *Le Monde*, 29 octobre, 2010.

2. Œuvres littéraires citées ou consultées

ATTAR, Farid Uddin, *Le langage des oiseaux. Poésie philosophique et religieuse* ; trad. de Gracin de Tassy, Paris, Papyrus, 1982.

CAMUS, Albert, *La peste*, 1962

CAMUS, Albert, *État de siège*, 1949

DANTE, *La Divine comédie*, traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

HOMÈRE, *Odyssée*, traduit du grec par Leconte de Lisle, Clermont-Ferrand, Paleo, 2001.

JOYCE, James, *Ulysses*, nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Leconte de Lislès, coll. Classiques Antiques, Maxi-Livres, 1998.

Les Mille et Une Nuits, Contes choisis, Tome I, II, III, trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 1991.

Les Mille et Une Nuits, Contes choisis, trad. d'Antoine Galland, Paris, Seuil, 2011.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi par Georges Lafaye, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les belles lettres, 2009.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Othello, Macbeth*, trad. François de Victor Hugo, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, traduction du grec ancien, Robert Davreu, Paris, Actes Sud, 2012.

YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

3. Sur le mythe

BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes : comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, Paris, La découverte, 1995.

CITATI, Pietro, *La pensée chatoyante*, traduit par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, 2004.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions Rocher, Paris, 1996.

CORTEGGIANI, Jean-Pierre, *L'Égypte ancienne et ses dieux : dictionnaire illustré*, Fayard, 2007.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visage de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

—. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

ELIADE, Mircea, *Initiation, Rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.

—. *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

—. *Les forgerons et les Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956,

—. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

—. *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José CORTI, 1963.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999,

4. Ouvrages théoriques consultés ou cités

4.1.Ouvrages

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2^{ème} édition, 1948

—. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

—. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

—. *Poétique de l'espace*, PUF, rééd. 2012.

BAKHTINE, Mikael, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, paris, Seuil, 1970

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984.

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, Rouergue/ Chambon, Paris, 2006.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.

BONN, Charles, *La Littérature algérienne et ses lectures : imaginaire et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974.

—. *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985.

BORREIL, Jean, *La raison nomade*, Critique de la politique Payot, 1993.

CHAULET-ACHOUR, Christine, *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, coll. Etudes transnationales, francophonie, Paris, L'Harmattan, 2005.

CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne : Désir d'Histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

—. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968

DOUBROVSKY, Serge, *La place de la madeleine*, Écriture et fantasmes chez Proust, Grenoble, ELLUG, 2000

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique dans La chartreuse de parme*, Paris, José Corti, 1990

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre ; présentation de Gérard Chaliand, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du Rêve*, Œuvre complète Psychanalyse IV, Paris, PUF, 2003,

—. *Névrosé, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

—. *Totem et Tabou*, Chap. IV, 1912, Trad. Dominique Tassel, réed. Seuil, 2010.

—. *Écrits philosophiques et littéraires*, Paris, Seuil, 2015.

—. (1929), *Malaise dans la civilisation*, (trad.) Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1971.

—. (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, In *Essais de psychanalyse*, trad. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, Paris, Payot, 1981.

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

—. *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

JULIEN, Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade, variations modernes sur les mille et une nuit*, Genève, Droz, 2009.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

LACAN, Jacques, *Le désir et son interprétation*, Séminaire VI, 1959

—. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960). Le séminaire. Livre VII, Paris, Seuil, 1986

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

LEJEUNE, Philippe, *Moi Aussi*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986

LÉVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Éditions VRIN, 1974.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain I et II*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2001

LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, Éd. ENS, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes et Cie, 1999,

MICHEL, Franck, *Désirs d'ailleurs : essai d'anthropologie des voyages*, Les Presses Universitaires de Laval, 2004

RANK, Otto, *Don Juan et son double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973.

ROMILLY (de), Jacqueline, *Le temps dans la tragédie grecque*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948. STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance ; 1 : 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2001.

STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance ; 1 : 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2001.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

—. *Proust et le roman*, étude du temps, Gallimard, 1971

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971

VIAR, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Héritage, modernité, mutation, Paris, Bordas, 2005

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée : Une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, France Éditions de l'Aube, 2005.

—. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

—. *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

WINTER, Geneviève, *Œdipe Roi de Sophocle. Étude du texte*, Paris, Éditions BRÉAL, 2001.

4.2. Articles

ASCHER, François, « Demain, la ville de tous les temps », in Alain Obadia (Dir.), *Entreprendre la ville, nouvelles temporalités, nouveaux services*, L'aube, Paris, 1997, pp.17-32.

BARRÈRE, Anne, MARTUCCELLI, Danilo, « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, no. 1, 2005, pp. 55-79.

BENOIT, Eric, « Sas (La parole en exil) », in Eric Benoit et al. (dir.), *Écriture du ressassement*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, « Modernité 15 », 2001, pp.23-40

DUYCKAERTS, François, « De la littérature à la psychanalyse », in Denise Osson et Georges Thinès (dir), *Art et connaissance*, Presse universitaire de Lille, 1991, pp.91-98.

ELISSADE, Bernard, « Géographie, temps et changement spatial », in *L'espace géographique*, Tome 29, n°3. 2000, p.224-236.

SAUTER, Roger, « La subversion des mythes littéraires ; l'exemple du mythe d'Ophélie dans la poésie expressionniste », in Actes du 24^e congrès de l'AGES, *Subversion et création dans les pays de langue allemande*, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, Travaux LXXVIII, 1992, pp. 67- 77.

STRAUSS, Georges, Cécité et aveuglement, André Gide 2, revue des lettres modernes N°280-284, 1971, 89-104.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », in La Géocritique : mode d'emploi, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

WARIN, François, L'exil et le retour, schèmes mortifères ? le cas d'Aimé Césaire et Hölderlin, dans *Ecritures de l'exil*, dir. Augustin Giovannoni, Paris, L'Harmattan, 2006, pp193-225

5. Dictionnaires :

Le Grand Larousse Encyclopédique, Volume 1, A-Kingsley, Paris, 2007.

Le Petit Robert de la langue française 2011, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2012.

6. Sitographie

ADANIS, Hafid, « Entretien Salim Bachi », [En ligne] <http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>.

BENTATA, Hervé, « La voix de Sirène, d'une incarnation mythique de la voix maternelle », in *Essaim* [en ligne], n°26, janvier 2011, <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-63.htm>

BOUGHACHICHE, Myriam, « Voyage mythique et constellation intertextuelle dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim Bachi », Mémoire universitaire de Magister, sous la direction de Zoubida Belaghoueg, Constantine, 2006. Disponible sur : <http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BOU100026.pdf>

FOUCAULT, Michel, « Entretien avec Farès Sassine », Rodéo, n°2, février 2013, <http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>

JACOB, Didier, « Salim Bachi : Je ne crois plus en Algérie », in *Nouvel Observateur*, 25 Janvier 2001, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html> .

MECHERI, Lamia, « Le mythe du labyrinthe dans *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », Littérature du Maghreb, 2015.

<http://www.limag.com/new/index.php?inc=dspart&art=00037062>

PÉNICAUD, Manoël, « Réflexions sur la diffusion géographique des Sept Dormants », Aurora n° 4, supplément aux Cahiers d'Orient et d'Occident. <http://edition.moncelon.com/AURORA%202%20part%206.pdf>

ROUBAÏ-CHORFI, Mohamed, « Le personnage du terroriste dans le roman algérien : un Mythe moderne? », [en ligne] in *Synergie Algérie* n°3, 2008, pp.105-11, <https://gerflint.fr/Base/Algerie3/roubai.pdf> .

RUFIN, Jean-Christophe, « Dieu, l'Algérie, la littérature et... moi. Entretien », dans l'émission *Discussion du soir avec J.-C. Rufin*, Franceculture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/dieu-lalgerie-la-litterature-et-moi>, .

TABLES DES MATIÈRES :

INTRODUCTION GÉNÉRALE	05
Présentation des romans du corpus	20
PREMIÈRE PARTIE : STRUCTURES NARRATIVES ET TEXTUELLES	24
CHAPITRE I : LES PERSONNAGES	25
1. Hocine ou l’Ulysse moderne	26
1.1.Métamorphose et identité	28
1.2.Hocine et le chant des sirènes	31
2. Le personnage terroriste : pour une ré-actualisation de la figure d’Hamlet	33
2.1.Aveuglement œdipien	34
2.2.Hésitation et errance spectrales	38
2.3.Le combat Eros / Thanatos	44
2.4.L’image d’Ophélie	47
2.5.La folie d’Hamlet	53
3. Le Sindbad de Carthago	59
3.1.La figure du double	59
3.2.Les sept voyages et les conquêtes féminines	63
3.3.Le conte d’un Dormeur Éveillé	69
CHAPITRE II : LES STRATÉGIES DE NARRATION DANS LE ROMAN DE SALIM BACHI	72
1. Le narrateur homodiégétique du <i>Chien d’Ulysse</i>	73
2. Le narrateur hétérodiégétique de <i>Tuez-les Tous</i>	86
3. Le narrateur homodiégétique dans <i>Amours et Aventures de Sinbad le Marin</i>	99
CHAPITRE III : LA RÉPÉTITION COMME STRATÉGIES D’ÉCRITURE	109

1. Intertextualité et répétition	111
1.1. De la citation à l'allusion	111
1.1.1. La citation	113
1.1.2. L'allusion	122
1.2. Salim Bachi re-dit par lui-même	125
2. Ecriture de ressassement	127
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	131
DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE DU VOYAGE ET DISCOURS DE MOBILITÉ	135
CHAPITRE I : ESPACE DE MOBILITÉ	136
1. La ville réinventée Cyrtha et Carthago	137
1.1 Cyrtha : L'espace Archipel	137
1.2. Carthago : l'espace en mouvement	151
2. De l'Occident à l'Orient : la géographie d'une odyssée	159
CHAPITRE II : LE PROBLÈME DE TEMPS	171
1. Le temps de l'action	172
2. Le temps de la répétition, de la remémoration, du rêve	177
3. Personnification et symboles de Temps	187
CHAPITRE III : IMAGINAIRE DU VOYAGE	193
1. Parcours initiatique	195
2. De la mobilité passive	200
3. Écriture de l'exil	209
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	218
TROISIÈME PARTIE : INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL :	
ELEMENT BIOGRAPHIQUE ET NOSTALGIE DES ORIGINES.....	220

CHAPITRE I : INDICES BIOGRAPHIQUES ET CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE DE L'ÉCRITURE	222
1. Le contexte de l'écriture de Bachi	223
2. L'impact de la maladie	231
3. Le voyage vécu et la rêverie topographique	235
CHAPITRE II : INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL DANS L'ŒUVRE DE BACHI	241
1. Expérience de l'arrachement : aux origines du Moi créateur	242
1.1. Du deuil et de l'exil	242
1.2. La métaphore de l'espace	244
2. Désir d'immortalité dans le contexte de l'écriture	250
3. Nostalgie des origines et quête du paradis perdu	258
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	267
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	270
BIBLIOGRAPHIE	281
TABLE DES MATIÈRES	291