

Anne GUINOT
Master 2 recherche Langue et littérature françaises
Université Lumière Lyon II
Année universitaire 2005-2006

Odyssée au centre de la mémoire

Etude sur la réécriture de l'*Odyssée* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi

Mots Clés : littérature, intertextualité, mémoire, identité, violence, enfermement, voyage, ville, imaginaire, réalité, écriture, reconnaissance.

Toute reproduction sans accord express de l'auteur à des fins strictement autres que personnelles est prohibée. Droits d'auteurs réservés.

Mémoire de recherche en littératures contemporaines,
sous la direction de Charles Bonn et de Pascale Brillet.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Charles Bonn et Mme Pascale Brillet, mes directeurs de recherche, ainsi que tous ceux qui m'ont aidée et soutenue dans ce travail en France et en Algérie, et bien sûr, M. Salim Bachi pour cette belle odyssee littéraire.

« Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'en fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine. C'est deux processus opèrent simultanément dans la lecture - et dans la parole intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique. »

L. Jenny, *La stratégie de la forme*.

¹ Laurent Jenny, « Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 266.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
LE VOYAGE DANS CYRTHA	8
LE LIEU DE LA MEMOIRE	8
LES METAMORPHOSES DE LA VILLE ET L'EVOLUTION DU RAPPORT AU PASSE	10
LE SENS DU VOYAGE	15
L'EXPERIENCE DE L'ENFERMEMENT	17
L'ISLAMISME ET LA DECENNIE NOIRE EN ALGERIE	17
L'HISTOIRE ET LE RESSAC DE LA VIOLENCE	22
LA DIMENSION CARCERALE DE LA MEMOIRE.....	28
L'EXPERIENCE DES FRONTIERES	32
AUX FRONTIERES DU MEME ET DE L'AUTRE.....	32
AUX FRONTIERES DE L'INHUMAIN.....	37
AUX FRONTIERES DE LA MORT	42
LA RECONNAISSANCE IMPOSSIBLE	49
LA MER ET L'IMAGINAIRE : ESPOIR DE DEPART?.....	49
OU MENACE D'ENGLOUTISSEMENT ?	53
LE REGNE DE LA CONFUSION : REVE, CAUCHEMAR OU REALITE ?.....	57
L'ECRITURE, VOYAGE VERS LA RECONNAISSANCE	66
LA PLACE ET LE ROLE DE L'ECRITURE DANS LE ROMAN	66
LA REECRITURE D'UN MYTHE COMME STRATEGIE DE LIBERATION DE LA MEMOIRE	75
UNE IDENTITE LITTERAIRE METISSE	83
CONCLUSION.....	89

Introduction

Hocine, le narrateur et protagoniste principal du roman *Le Chien d'Ulysse*¹, est animé par une quête de sens, qui le plonge dans une errance à travers la ville Cyrtha.

Le parcours de Hocine dans le roman est motivé par un désir paradoxal, celui de la mémoire. Le personnage est pris entre une volonté d'exhumation du passé et de réflexion sur celui-ci, et une nécessité de libération d'un passé sanglant et douloureux qui semble se poursuivre dans la violence de la réalité algérienne de la décennie noire du terrorisme. Recherche de continuité et de filiation, création de sens collectif et de cohérence pour le présent, et en même temps nécessité de rupture et quête de nouveauté se mêlent. La mémoire a un rapport avec le passé, cela semble évident, mais aussi avec l'avenir. Le mode de fonctionnement de la mémoire est une tension entre la réminiscence, la déformation et la transformation du souvenir et l'oubli. En tant que processus dynamique tissant des liens avec le passé, mais aussi soulageant la conscience de ce passé, la mémoire est l'espace même de la conscience où peut s'envisager la reconstruction et la réappropriation du passé et l'aménagement de nouvelles perspectives d'avenir.

Ainsi, le voyage de Hocine est amplifié par la référence au mythe d'Ulysse, héros symbole du commun des mortels, « héros de la mémoire, de la fidélité aux siens, à son passé, à lui-même »². Le mythe tient de l'obsession chez Hocine, il apparaît comme un mythe personnel qui nourrit ses désirs les plus profonds. Sa convocation sert à décrire métaphoriquement le monde tel qu'il le ressent et sa place dans ce dernier, ainsi que son voyage. Le monde de *LCU* est transfiguré alors par les références au monde de *l'Odyssée*³, d'Ulysse et de ses voyages. C'est pourquoi, l'écriture du voyage semble ne pouvoir se faire que grâce à des métaphores marines. Le champ lexical de la mer et de la navigation contamine tout le discours de Hocine. Il s'applique pour définir trois espaces différents. Le parcours de Hocine dans l'espace de la ville semble prendre tout son sens dans ce rapprochement. En effet, dans le sens où la vie est un trajet d'un point à un autre, de la naissance à la mort, traversée du temps, elle est assimilée à la navigation comme parcours, et c'est bien ce que nous donne à voir le roman. Hocine explique lui-même, alors qu'il parcourt le parc de l'université en compagnie de son ami Mourad :

¹ Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001. Nous utiliserons désormais les initiales *LCU* pour désigner le roman.

² Françoise Frontisi-Ducroux, et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 49.

³ Homère, *Odyssée*, édition de Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

« [Nous] voguâmes sur l'écume des jours. Je le sais cette expression ne veut rien dire, pourtant, en ces heures indolentes, la navigation, la mer et ses vagues bouillonnantes étaient les seules images qui se présentaient à mon esprit et prenaient sens de source naturelle. »⁴

L'espace mental de Hocine et l'évolution de sa conscience sont alors aussi appréhendés de cette manière. La mer semble ainsi être la métaphore la plus adéquate pour représenter ces espaces, car il n'y a pas de chemins balisés, de routes toutes tracées, d'itinéraires conseillés sur cette vaste et mouvante étendue d'eau, où les repères bougent sans cesse. La mer permet le voyage, et donc la mobilité, l'ouverture et la liberté. L'errance y est donc en même temps un risque et un passage obligé.

En fait, le roman est le récit d'un devenir, qui s'apparente au voyage de Télémaque au début de l'*Odyssée* à la recherche de son père, figure de l'origine et de la filiation nécessaire dans la construction de l'identité. Hocine apparaît comme une figure de Télémaque, un Ulysse en puissance, qui va mûrir et se construire en tant qu'adulte par son voyage dans la ville, ses rencontres, par les lieux et les récits qu'il va parcourir. Le périple de Hocine dans le roman se dessine ainsi comme un parcours, recherche d'un itinéraire dans la vie, évolution d'une conscience. Ce chemin se révèle sinueux et difficile, aussi bien du point de vue concret, à cause des moyens de transport et des routes, que figuré, du fait de l'enchevêtrement des récits et des pensées et de l'action d'une imagination intensifiée par la drogue. Dans la sixième et dernière partie, aux rues de Cyrtha qui lui demandent : « *Qui donc es-tu?* », Hocine avoue : « *Je ne suis plus l'enfant que je prétendais être tout à l'heure. Je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin. Une éternité a passé.* »⁵.

Par ailleurs, à la fin du poème odysseén, Télémaque devient en quelque sorte le double de son père Ulysse. Or, le voyage de Hocine peut aussi se comparer au voyage d'Ulysse, perdu pendant dix ans en mer. C'est une odyssee, au sens où c'est un voyage mouvementé, riche en incidents et péripéties, dont l'issue est incertaine. Hocine, « *réveillé, jeté du foyer sans ménagement, chassé en quelque sorte- j'exagère comme toujours [...].* »⁶, apparaît, grâce à l'incise soulignant le caractère hyperbolique des propos et donc le rapport à l'épopée dont c'est la caractéristique, comme l'Ulysse d'Homère qui « *est foncièrement un voyageur malgré lui* »⁷, comme le souligne F. Hartog. Toutefois, Hocine est simplement parti pour la journée de chez lui, il n'est pas le personnage type de l'exilé loin de son pays. Il n'a d'ailleurs jamais voyagé, il dit lui-même : « *Mes connaissances en géographie ne*

⁴ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p. 118.

⁵ *Ibid.*, p.218.

⁶ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p. 24.

⁷ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

Guinot Anne | Mémoire de recherche | septembre 2006

Droits d'auteur réservés.

dépassent pas Cyrtha, un monde enclos en lui-même, notre monde à tous »⁸. C'est un voyageur bien singulier : peut-être que son parcours n'est pas un véritable voyage au sens strict, mais plutôt un voyage immobile, une navigation, un itinéraire dans son monde intérieur, à travers les souvenirs personnels, les souvenirs de ses amis, les représentations collectives, les mythes, les lectures et les rêves qui sont venus nourrir sa mémoire et qui constituent des fragments assaillant son espace mental. Ulysse est une figure de voyageur, c'est « celui qui a vu et qui sait parce qu'il a vu »⁹, Hocine serait celui qui sait car il a vu, mais aussi lu et entendu.

En héros moderne, Hocine se déplace en bus, en train, en taxi ou à pied. Il se rend à différents endroits au cours de son voyage (à l'université, à l'hôtel Hashhash, au commissariat, dans un café, à la boîte de nuit de Chems El Hamra, chez son ami Mourad et enfin chez lui). Ces moyens de déplacements, a priori, permettent le trajet direct d'un point à un autre, sans risque d'errance. Ces moyens de locomotions montrent des difficultés à se déplacer. Cependant, ils permettent à Hocine à chaque fois d'atteindre sa destination. L'errance et le chaos qui semblent définir le voyage d'Hocine, s'appliquent dès lors peut-être moins à son itinéraire dans la ville qu'à l'itinéraire que parcourt sa conscience. Ce voyage est celui d'un jeune homme qui « recherche de la quiétude en pleine tourmente »¹⁰. Le voyage est essentiellement intérieur pour Hocine, qui constate, après sa rencontre avec le fou : « Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. Comme moi. Et la ville, enchevêtrée, ressemblait à son esprit »¹¹. En effet, c'est dans sa mémoire qu'il se laisse submerger par les images qui s'imposent à son esprit, et où il ne contrôle pas où il va. C'est pourquoi l'espace de ce voyage erratique est décrit alors comme la ville elle-même en terme d'arabesques, d'enchevêtrements, puisque, les images, sons, odeurs d'autres lieux et époques, comme les rêves et les hallucinations peuvent envahir de tous côtés la réalité que Hocine perçoit jusqu'à faire perdre au personnage lui-même le lien qui le rattache au présent. Il s'agit donc pour Hocine de trouver son chemin dans les méandres et les enchevêtrements de lui-même. Le roman nous emmène donc sur « les sentiers de [la] mémoire »¹² de Hocine, tel le labyrinthe du jardin aux sentiers qui bifurquent de Jorge Luis Borges. Le lecteur se déplace alors avec la mémoire du personnage dans cet art de la téléportation. Ainsi, la convocation des souvenirs, les rêves comme les hallucinations, ainsi que les récits sont peut-être les véritables départs

⁸ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p.66.

⁹ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse, op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 238.

¹² *Ibid.*, p. 143.

constituant le voyage à l'intérieur de la conscience de Hocine. La propension de Hocine à fumer du haschich le rend apte au départ dans l'espace de l'imaginaire, et c'est de ses divagations mentales que procèdent aussi son voyage et son récit. Le parcours de Hocine dans la ville, dans la vie et dans son esprit, est dès lors transfiguré en une traversée tumultueuse.

Le parcours du personnage n'est qu'un long «dehors», une expulsion du chez soi et une mise en question de soi pour Hocine jusqu'à la réappropriation du «dedans», constituée par le retour dans l'espace du chez soi. Tout comme les récits d'Ulysse chez Alcinoos, dans l'*Odyssée*¹³, sont les moments où le héros se dévoile, affirme son nom et grâce au récit de lui-même par lui-même, se réapproprie le «je» si longtemps celé, le récit est ici récit de soi, du «je», réappropriation de l'identité.

Ainsi, le voyage semble fonctionner comme regard sur sa propre société, sur le rapport au temps, passé et présent, à l'espace, réel et imaginaire, et à travers eux sur l'identité, pour s'interroger et apprendre sur soi-même. Ce qui semble au cœur de l'univers romanesque de *LCU*, c'est cette problématique qui se tisse entre la quête identitaire, la mémoire et le voyage. Le roman pose, par cette odyssee au centre de la mémoire de Hocine, la question de la possibilité pour l'individu de se libérer des représentations qui assaillent sa mémoire, celle du passé comme du présent, celle de la réalité comme de l'imaginaire, pour lui permettre d'écrire sa propre histoire, d'envisager l'avenir, de trouver un passage pour échapper à la tragédie.

¹³ *Odyssée, op. cit.*, VIII à XII.

Le voyage dans Cyrtha

Le lieu de la mémoire

Le lieu de mémoire est l'incarnation d'une mémoire aux dimensions tout à la fois collective et individuelle dans l'espace concret. Pour S. Bachi, la ville de Cyrtha (créée par Hamid et réinvestie par Hocine dans le roman), peut apparaître tout d'abord comme la construction imaginaire d'un lieu de mémoire, qui peut peut-être libérer la conscience d'une « *humanité dont le passé écrase la mémoire* »¹. En effet, dans le roman, le sentiment de continuité et de filiation est résiduel à un lieu, Cyrtha, car elle a conservé les marques du passé, des traces, témoins de ce passé. C'est à travers le voyage dans Cyrtha et la rencontre avec ses personnages que Hocine exhume le passé. Ainsi, la quête de Hocine, comme celle d'Hamid par la création de Cyrtha « *consistent à libérer, actualiser un récit censuré, perdu, démembré, ou encore refoulé, intériorisé, oublié, récit à la transmission toujours interrompue et retardée* »². La raison d'être du lieu de mémoire est en effet de garder la mémoire vivante, de donner vie au passé, pour s'en libérer. Ce qui constitue le lieu de mémoire est un jeu de la mémoire et de l'histoire, entre réalité et fiction, nous explique Pierre Nora, dans son introduction au volume 1 des *Lieux de mémoire*³. C'est un lieu mixte, hybride et mutant :

« intimement [noué] de vie et de mort, de temps et d'éternité, dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. [...] Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair [...] que les lieux de mémoire ne vivent que dans leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant

¹ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p.12.

² Bernard Aresu, "Arcanes algériens entés d'ajours helléniques: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi", in *Migrations des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives*, sous la direction de C. Bonn, l'Harmattan, Etudes transnationales, francophones et comparées, Paris, 2004, p.186.

³ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire* vol.1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1993.

rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. »⁴.

Or, Cyrtha possède des ressemblances physiques et historiques qui la renvoient à plusieurs villes algériennes reconnaissables, comme Constantine (piton rocheux), Annaba (assassinat de Boudiaf), Oran (horloge ressemblant à un minaret) ou Alger (ouverture sur la mer), qui font dire avec humour à Hocine: « *on ne s’y retrouve plus* »⁵. Elle se présente en quelque sorte comme « *la quintessence de la cité algérienne* »⁶. Le récit donne, à travers la ville, des traces, des indices, soupçons d’histoire et de réalité. La combinaison d’indices et de similitudes qui fait de cette ville imaginaire un mélange des principales villes algériennes, la transforme en symbole, lieu d’une mémoire collective algérienne, mais aussi intimement personnelle, pour Hamid et à travers lui Hocine.

Cependant, le néologisme de son nom et la pluralité des références qu’elle convoque, marque une volonté de distance avec toute réalité et de déplacement du lieu, d’éclatement et de mobilité du sens, et dit la différence. En effet, comme le remarque pertinemment Bernard Aresu dans son article⁷, l’orthographe évoque en premier lieu Cirta, l’ancienne ville numide, et donc la *Qasantina* /Constantine à la fois précoloniale et contemporaine. Par le biais de la paronymie, la graphie qu’utilise S. Bachi instaure un rapport géographiquement et mythologiquement déplacé, amplifié par les trois références aux Syrtes. Elles désignent les golfes de Libye : la Grande Syrte d’une part, où se situe le port de Syrte /*Surt*, et la Petite Syrte ou golfe de Gabès, et l’île de Djerba⁸. Par ailleurs, le nom commun de « Syrte » rappelle étymologiquement le *surtis* grec des bancs de sables mouvants, lieu du *surein*, de la dérive et du détournement, du déplacement erratique par excellence. Or, c’est effectivement le lieu de l’errance de Hocine.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 24.

⁶ Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d’Ulysse* de Salim Bachi », dans *l’entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 344.

⁷ Bernard Aresu, “Arcanes algériens entés d’ajours helléniques: *Le Chien d’Ulysse* de Salim Bachi”, *op. cit.*,

Au fil des multiples descriptions, la ville finit, même si l'histoire est sans cesse ancrée dans l'Algérie contemporaine, par perdre sa matérialité pour figurer le monde vécu et ressenti par Hocine et par les hommes, une certaine violence qui assaillit l'individu, le submerge et lui fait perdre ses repères. Dès lors, il y a confusion entre la ville réelle dans laquelle Hocine se déplace et la ville fantasmée. En effet, la ville est à la fois imaginaire et réelle : cette confusion est mise en valeur par le passage de la ville Cyrtha création imaginaire née de l'esprit de Hamid et évoquée dans son carnet, au récit de Hocine évoquant une ville réelle connaissant les soubresauts des insurrections étudiantes, entre la fin d'une séquence page 132 et le début d'une autre p. 133. Le lecteur passe sans cesse de l'une à l'autre à travers le récit sans pouvoir établir une réelle distinction, puisque Hocine le narrateur est lui-même submergé par cette création imaginaire.

Cyrtha, en tant que monde enclos sur lui-même, notre monde à tous, nous dit Hocine, peut représenter l'espace de la conscience elle-même, à la fois espace clos, fermé, intime et en même temps perméable et ouvert au monde, espace où se tissent ensemble imaginaire et réalité, et où surgit une mémoire, à la fois recherchée par moments et fuie à d'autres pour Hocine, espace vertigineux avec ses ponts, ceux qui se créent entre différents lieux et différentes époques, qui font le lien entre les ravins que représentent le passé et le présent, créant une toile infinie, peuplée et hantée par les fantômes passés et présents. Le déplacement dans la ville s'assimile en effet à un déplacement dans les souvenirs, dans le passé. L'enchevêtrement des rues de Cyrtha exprime alors la confusion dans laquelle se trouve la conscience d'Hocine et l'errance dans la mémoire.

La ville semble fonctionner comme l'île des Phéaciens à la fin du voyage d'Ulysse, monde à la frontière du mythe et du réel, servant de sas entre l'univers mythique des voyages et le monde réel d'Ithaque. Ainsi, Cyrtha sert à

transporter Hocine vers son passé, ses origines, telle les Phéaciens, ces passeurs infailibles avec leurs navires magiques qui transportèrent Ulysse jusqu'à Ithaque, sa patrie d'origine. Cet espace est par ailleurs menacé de destruction par les obsessions de conquête des islamistes, qui aimeraient contrôler ce territoire, celui de la conscience individuelle, en imposant leur vision de l'histoire et de l'identité (LCU, p. 91).

Figure du passé et espace du présent, la ville contient naturellement toute la violence de l'histoire de l'Algérie. Elle se manifeste à Hocine avec une brutalité envahissante et difficilement supportable, qui le ronge comme un cancer (LCU, p. 238), ce qui ne présage rien de bon quant à l'issue du voyage. C'est peut-être pourquoi Hocine fantasme un lien entre Cyrtha et Seyf : la présence de Cyrtha, comme le récit de Seyf, sont des assauts de violence pour sa conscience (LCU, p. 162 et 163). Le lexique de l'envahissement, qui se dérive des notions de déploiement et de surplombement, à celles de submersion, d'absorption et d'imprégnation, et qui servent à qualifier l'action de la ville sur Hocine, souligne l'étendue de cette main mise de la ville sur l'individu. Ainsi, Hocine doit lutter contre cette ville fantasmée, Cyrtha, qui « *envahit de toute la force de ses ruelles, de son fleuve de pierre, de ses cataractes d'immondices, de nuit, [sa] cervelle étroite [...]* »⁹. Elle semble ne jamais le laisser tranquille, comme un fantôme qui le hante, puisque ses rues lui parlent même dans le noir (LCU, p. 218).

Elle apparaît en fait comme un véritable personnage. Elle est vivante, changeante et possède une autonomie propre, ce qui ne permet à Hocine d'exercer aucun contrôle sur elle. Elle apparaît ainsi comme une « *ville insoumise, indomptable* »¹⁰. Elle se définit par son indiscipline et s'affirme donc dans le paradoxe. C'est « *une ville capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble à la fois, je me perdais...* »¹¹, nous dit Hocine. Grâce à la juxtaposition des qualificatifs suivis chaque fois par leurs antonymes, il met ainsi en valeur cette dimension paradoxale, soulignant le caractère insaisissable de la ville, par le fait qu'elle se définisse par toutes ses qualités à la fois, l'un des termes n'excluant pas l'autre. Elle se métamorphose sans cesse et devient tour à tour

⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

fleuve, mer, volcan, femme, animal, prison, gouffre, Minotaure, ventre dévorateur, labyrinthe, grotte, paradis ou enfer, etc.

La ville est donc à la fois recherchée et fuie par Hocine. Elle apparaît en effet à la fois comme une menace et comme un refuge. Hocine compare ainsi la menace de la ville à celle de la mer dans une évocation de la violence de la vague qui déferle sur lui lorsqu'il est assailli par Cyrtha :

« La menace gonflait comme une lame profonde, prête à m'éventrer. Quand la fatigue me tenaillait, Cyrtha attestait sa présence, sa force irrémédiable grandissait et menaçait le monde où je voulais continuer à vivre. »¹²

Cependant, elle apparaît aussi parfois, grâce à ses remparts, comme un refuge, lorsqu'elle est assiégée par la mer.

Cette dualité s'exprime principalement à travers deux images. Tout d'abord, l'image de l'assaillant, l'adversaire menaçant contre lequel il faut lutter, parcourt le récit pour décrire la ville. Hocine évoque ainsi l'interruption des hostilités, la trêve avec Cyrtha en termes militaires :

« Elle délaissait le champ de bataille, non pour se reconstituer et s'élancer à nouveau sur son adversaire, moi, Hocine, mais plutôt pour me permettre de me reconstruire, d'aménager de nouvelles places, de nouvelles perspectives où ses troupes ordonnées couleraient à nouveau comme un fleuve qui, après de multiples détours et crues, aurait rejoint son lit de pierres. »¹³

Puis, reproduisant l'ambivalence des rapports entre la mer et la ville, la ville apparaît parfois comme une femme avec laquelle Hocine cherche à s'unir et qui se dérobe, tandis que c'est Hocine lui-même qui fait figure d'autres fois d'« *amant récalcitrant* »¹⁴. La métamorphose de Cyrtha en femme et amante souligne l'intime union entre la ville et Hocine. Ainsi, Cyrtha apparaît tout d'abord comme une « *coquine* »¹⁵ qui ne se laisse pas pénétrer facilement, comme une femme qui se dérobe à la possession sexuelle. Dès lors, peut-être que cette image exprime le désir qu'a Hocine d'investir les lieux de son passé.

¹² Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 123.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

La ville envahit, pénètre Hocine, mais ne se laisse pas pénétrer. Puis, c'est la ville, telle une « *promise vêtue d'obscurité* »¹⁶, qui semble convoiter Hocine. Ce dernier tente de lui échapper, même s'il garde la certitude que la ville l'« *épouserait* »¹⁷. Il pressent le caractère funeste de leur union sans cesse différée : « *De nos noces naîtrait la mort, la mienne sans doute, la leur, hommes endormis, ravis au sommeil, sans bruit, sans éclat* »¹⁸, livre-t-il. Les relations que le personnage de la ville entretient avec Hocine la rapprochent des figures féminines de l'*Odyssée*, comme Pénélope, la femme à l'horizon toujours dérobée, Circé dont le nom de Cyrtha se rapproche des sonorités et avec laquelle elle affirme le même rapport de sensualité et d'attraction magique, et Calypso, toutes deux figures de femmes avec lesquelles l'union peut être dangereuse, voire mortelle (risque de perdre son apparence humaine avec Circé et risque, en acceptant l'immortalité, d'être soustrait à sa condition et à sa vie humaine avec Calypso).

La façon dont Cyrtha se manifeste à Hocine évolue donc au fil du récit : elle peut être une présence menaçante et oppressante, ou parfois endormie, lointaine et presque inoffensive. Cette relation témoigne de l'évolution des rapports du personnage avec son passé et de l'élaboration d'une mémoire personnelle : en effet, selon la manière dont Hocine arrive à gérer le poids de son passé, la plongée dans la mémoire apparaîtra soit comme douloureuse et oppressante, l'obsession du passé entraînant un sentiment de captivité et une impression de paralysie et d'étouffement, ou bien comme assumée et apaisée, l'oubli du passé permettant une libération de la mémoire. La ville est alors peut-être même également la réminiscence du passé en personne, puisque l'apaisement de Hocine se traduit par une liberté de circuler dans Cyrtha, ainsi que par la renaissance d'un espoir concernant l'avenir :

« Finies les évocations pirates, terminés les voyous rendus résistants, les légendes insanes de trois mille années de guerres, de larmes, de sang. [...] D'ailleurs la mer ne menaçait plus le voyageur au long cours, le capitaine esseulé [...]. Pour peu, j'imaginai la disparition de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 171.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

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. »¹⁹

L'envahissement ou la libération de la conscience d'Hocine par Cyrtha sont peut-être les images de la dialectique du souvenir et de l'oubli à l'œuvre dans le processus de la mémoire. En effet, lorsque Cyrtha se fait oublier et libère l'espace qu'elle occupe dans l'esprit de Hocine, elle permet au personnage de reconstruire, réaménager de nouvelles perspectives d'avenir (*LCU*, p. 75). Cependant, l'issue du voyage de Hocine dans son passé reste incertaine et il ne sait pas encore si celui-ci ne lui sera pas funèbre : « *ainsi se veut Cyrtha, une recréation, dont on ne sait s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation* »²⁰, déclare-t-il.

¹⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 199.

Cyrtha, ressemblant de plus en plus systématiquement au cours du récit à « *une île perdue* »²¹, affirme ses liens avec Ithaque. Les deux espaces se superposent l'un à l'autre, pour poser la question du sens du voyage, de l'errance de Hocine. Comme le remarque M. Mathieu-Job dans son article, « *le rêve de retour dans l'île originelle n'est dans le fond tendu que vers une patrie fantasmatique* »²². Ithaque est certes une île grecque, mais surtout un espace imaginaire, symbole des origines, pour l'écrivain contemporain. Dans l'*Odyssée*, Ithaque est le but et le terme du voyage, ce qui perdure, l'image d'une fidélité aux origines qui transcende le temps, mais aussi le lieu où se joue le mystère du temps. Ainsi, étudiant le lieu mythique d'Ithaque dans une perspective comparatiste, A. Montandon affirme qu'elle est :

*« le lieu des racines et la patrie, mais une patrie perdue que l'aventurier retrouve après un long voyage, un lieu du souvenir, lieu de mémoire qui n'est que de n'être pas, car à peine le rivage abordé se pose le problème de la reconnaissance, de l'écart entre le rêve longtemps mûri et du réel, l'écart entre l'imaginaire et l'existence, le visible et l'invisible. »*²³.

Dans l'*Odyssée*, Ithaque tient un rôle central, c'est le but vers lequel tendent tous les efforts d'Ulysse. D'une certaine manière, par rapport à l'*Iliade*, l'*Odyssée* est le poème de la paix et du retour à l'ordre, puisqu'il s'agit pour Ulysse de retrouver son épouse et son foyer, ce lieu de stabilité que symbolise le lit conjugal scellé sur un indéracinable olivier. L'idéal est de léguer cet ensemble à ses héritiers légitimes et de lui rendre son intégrité, car sa maison est mise au pillage par les prétendants, des étrangers qui « *révent de se partager les biens du maître absent* »²⁴ et qui déshonorent sa maison. Ce bien commun, la maison²⁵ semble être représentée dans *LCU* par Cyrtha, symbolisant une histoire et une mémoire collective, héritage « *conquis* » et « *emprisonné* », si l'on peut dire, par les intégristes islamiques et les profiteurs du régime. Cependant, pour Hocine, à la différence de Ulysse, le voyage semble inachevé, car pour lui, il n'y

²¹ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 248.

²² Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *op. cit.*, p. 347.

²³ Alain Montandon, « Ithaque au fil du temps », *Le rivage des mythes, une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, sous la direction de Bertrand Westphal, Limoges, PULim, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 18.

²⁴ *Odyssée*, *op. cit.*, XX, 215-216.

²⁵ Elle entretient avec Ithaque un rapport synecdotique (rapport d'inclusion).

apparemment ni vengeance ni réconciliation, mais seulement la mort. Ainsi, Cyrtha reste jusqu'à la fin du roman cette cité du cauchemar évoquée par Hocine, qui le persécute et le maintient en captivité.

L'expérience de l'enfermement

L'islamisme et la décennie noire en Algérie

La « décennie noire » est une période de terrorisme et de guerre civile qui débute avec la victoire aux élections législatives de décembre 1991 du courant islamiste en Algérie. L'islamisme, avec le recours aux valeurs de l'arabo-islamisme, la création d'une mythologie ancestrale, et la reconstruction d'un passé plein et homogène, fût-ce en se débarrassant de la particularité berbère, ainsi que sa domination sanglante avec le terrorisme pendant cette période, posent les questions du monopole quant à la représentation de l'histoire et de la nation, et donc de l'identité en Algérie. C'est dans ce cadre et c'est dans ce contexte de fermeture et de violence, que s'est élaboré le roman de Salim Bachi et que se déroule son récit.

Ainsi, pour comprendre le questionnement identitaire qui sous-tend le roman, il est nécessaire, semble-t-il, de revenir sur la formation de la nation algérienne après l'indépendance. La question de la nation algérienne n'a pas été réglée par le passage à l'indépendance politique en 1962. En effet, cet événement qui permettait de démarrer une nouvelle phase de l'histoire de la nation, une grande partie de l'élite a jugé alors qu'il signifiait la fin du travail national, « *alors précisément que toutes les interrogations sur les frontières culturelles, religieuses politiques, anthropologiques de ce grand pays africain et méditerranéen restaient figées, suspendues, non réglées* », comme le souligne Benjamin Stora¹. Alors que ce travail avait été auparavant empêché par un Etat autoritaire, l'effondrement du Front de Libération Nationale de 1988 à 1990 fait que ces questions se posent alors brutalement, tandis que les courants islamistes et berbéristes, chacun dans leur registre, bousculent et remettent en cause la conception centralisée, autoritaire et uniforme de ce qu'était la nation algérienne.

Par ailleurs, l'absence d'histoire assumée et de travail de mémoire renforce cette sensation de violence toujours continuée. Avec l'assassinat du président Boudiaf, fondateur du FLN en 1954, élément qui est évoqué à la

¹ Benjamin Stora, *Algérie, la formation d'une nation, suivi de Impressions de voyage*, Biarritz, Atlantica, coll. « les Colonnes d'Hercule », 1998, p. 11.

façon d'un *leitmotiv* au cours du roman, c'est par conséquent l'effacement des figures capables de produire du sens national qui est à l'œuvre, c'est la disparition du dernier héros national.

Cependant, le roman n'aborde jamais la thématique de la mutilation identitaire provoquée par la colonisation et donc venue de l'étranger, de l'extérieur, le rapport à la France étant évoqué une seule fois à travers l'évocation du rapport de Hocine à la langue française, par ailleurs marqué positivement (*LCU*, p. 44), mais d'une mutilation infligée de l'intérieur, plongeant ainsi le pays dans la guerre civile. En effet, avec la victoire de l'islamisme, c'est la religion qui prétend seule au monopole de la représentation de la nation et donc de l'identité nationale. Ainsi, l'identité algérienne ne se définit plus que par rapport au passé arabo-islamique. La conception de l'identité nationale qui voit le jour est alors « *construite à partir de la fiction mutilante d'un individu qui aurait définitivement résorbé sa duplicité, sa triplicité [...]* »², élaborée à partir du mythe de l'unité perdue, qui tente de maintenir le sentiment d'unité en occultant la diversité, et aboutit au refus du réel et à la fiction de l'appartenance identitaire. Dans ces conditions, Hocine découvre que le retour sur lui-même est inévitable, sous peine de vivre sur des mythes ou des réalités supposées et acquiert une conscience plus aiguë de lui-même et de la société dans lequel il vit. Hocine cherche alors à établir des continuités entre un passé obsédant et un présent sanglant, le poids des origines, lignes compliquées et étouffantes de la tragédie algérienne.

Dans *LCU*, Cyrtha dont « *l'horloge marque le centre de la ville en forme de croissant [...]* »³ est représentée sous le signe de l'emprise de l'islam, puisque le croissant, le symbole de la religion islamique sur les drapeaux nationaux, dont celui de l'Algérie, en est le cœur, le centre vital. Par ailleurs, cette même horloge, outil de la représentation du temps, se voit liée par le regard de Hocine à la religion islamique : « *L'horloge de la gare, dressée, implacable, pointe vers le ciel. [...] Vrai, elle ressemble à une mosquée sans imam, sans muezzin* »⁴, constate-t-il. La référence au muezzin évoque l'appel à la prière qui rythme la journée chez les musulmans, découpe le temps et l'organise. Ici, la ressemblance avec la

² Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Idem.*, p. 33.

mosquée semble signifier le contrôle par le religieux du temps, et donc, de chaque instant de la vie publique comme privée. Elle est pourtant bien moins redoutable, nous dit Hocine : est-ce parce qu'il n'y a pas d'imam ni de muezzin ou parce que « *le cadran est solaire. Sur les rayons, des chiffres romains. Vestige des temps anciens* »⁵, nous pouvons nous le demander. En effet, l'horloge conserve au-delà de sa ressemblance avec une mosquée, l'empreinte d'une autre époque, celle de la domination romaine, antérieure aux invasions arabes et à l'avènement de l'islam, qui fait signe vers un ailleurs, semble-t-il source de soulagement et d'évasion pour Hocine.

De fait, puisque dans le roman, l'islam apparaît essentiellement comme un instrument d'oppression et de contrôle. Comme tout extrémisme, l'islamisme se nourrit de la peur fantasmatique de l'Autre, dans ce qu'il a de différent et comme représentant d'un désordre, car, par son altérité même, il est susceptible de mettre en péril l'ordre en place et l'idéologie dominante. Pour l'islamisme, la défense de la religion impose donc le contrôle de la société aux moyens de la surveillance et de la privation des libertés. L'hôtel Hashhash où travaille Hocine comme réceptionniste, qui se situe à l'endroit où « *demeurent les riches commerçants de la ville, les dignitaires d'un régime corrompu, les luxurieux, les avaricieux, les hypocrites, les lâches, les orgueilleux, les traîtres* »⁶, incarne à travers ses gérants cette façon de procéder. Les deux hadjs « *passent leur temps à m'inspecter, à me suspecter, évaluant chacun de mes actes, soupesant le moindre de mes gestes* »⁷, constate Hocine. Seyf explique par ailleurs son engagement dans la police par le fait qu'il ne supportait plus cette société de surveillance, qui vous dicte quoi faire (LCU, p. 186).

L'université et la méfiance qu'elle inspire en est le témoin, incarne un danger pour les islamistes : l'université, ce lieu de savoir et de connaissance est située hors de la ville et Hocine soutient l'hypothèse qu'il s'agit :

⁵ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

« avant tout d'éloigner de la ville des étudiants perturbés par des idées étrangères à notre culture ancestrale, truffées de mots en « -isme », égalitaires parfois, qui eussent pu contaminer une cité paisible, une cité endormie depuis trois mille ans. »⁸,

soulignant ainsi la dimension politique et les enjeux de l'accès au savoir. Dans ce contexte, la parole est elle aussi captive. Ainsi, Hamid, en écrivant des articles de dénonciation et d'opposition, signe en même temps sa condamnation à mort (LCU, p. 137). Il prophétise ce rapport au Verbe sacré du Coran et la monstruosité de ceux qui l'imposent :

« Ils se tiendront sur deux pattes et demanderont de vous une obéissance stricte au Verbe, se portant ainsi seuls acquéreurs de la Parole dont les bouches obscènes proféreront le hurlement sacré. »⁹

C'est pourquoi, Hocine, marque son opposition, par la transgression de tous les interdits, de toutes les lois fondamentales imposées par l'islam, celles concernant le ramadan et les rapports sexuels principalement. Ainsi, quand les hadjs lui interdisent d'accepter les femmes seules à l'hôtel, il s'empresse de donner une chambre à Nedjma et de l'y rejoindre la nuit venue. La transgression devient elle-même une véritable religion avec ses dogmes. Il décrit ses pratiques sexuelles à l'université avec le même vocabulaire que celui utilisé dans le domaine du religieux. En parlant d'« exigences morales », de « préceptes », d'« enseignement » visant à s'élever « dans la compréhension des mystères de la foi », il fait de l'université un « sanctuaire », où, entouré par sa « cour de fidèles », il poursuit sa « recherche fondamentale », par « l'observance stricte des règles de non-perforation » et la « pratique interrompue », expression qui, latinisée par Mourad en *coitus interruptus*, souligne la dimension ironique du discours de Hocine, « bon docteur de la loi » (LCU, p. 221-222). Par ailleurs, faisant mine de reprendre à son compte le discours des intégristes, Hocine dénonce les faux semblants et l'hypocrisie de l'idéologie qui cache son intolérance derrière les principes de justice, de moralité et de rétablissement de l'ordre: « Nous, les mécréants, les infidèles. Faudra bientôt nous chasser, rétablir l'ordre et restaurer la moralité de la nation

⁸ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

musulmane. La misère et l'inculture»¹⁰, ironise Hocine, et il ajoute : « *Personne ne l'ignore, les idéaux des voyous, ces platoniciens intégristes, sont la beauté et la justice* »¹¹.

La violence de la lutte qui oppose terroristes et anti-terroristes et la peur qu'elle entraîne, transforment la société en un monde dangereux et étouffant. La lutte anti-terroristes, en utilisant les mêmes méthodes que son adversaire, renchérit en violence. Ainsi, le danger, d'autant plus fort à la faveur de la nuit, moment de toutes les menaces, oblige les protagonistes à se protéger pour rester sain et sauf, et par conséquent, à restreindre eux-mêmes leur liberté. Le risque est fort de se faire assassiner par les terroristes : « *Depuis cinq ans, nous n'avons pu remettre les pieds sur une plage, le soir, loin de la citadelle. De peur de nous faire étripier par des terroristes. Combien d'inconscients ont-ils ainsi disparu ?* »¹², tout autant que par la police anti-terroristes elle-même : « *Depuis le début des événements, on ne s'attardait guère la nuit à Cyrtha. Combien ont été assassinés par mégarde ?* »¹³, confie Hocine.

Ce contexte historique est donc marqué par la réduction des libertés, l'envahissement de la violence qui créent un sentiment de captivité et de menace perpétuelle. Ces sentiments se voient amplifiés, par une vision de l'histoire, considérée comme un éternel ressassement de la violence et n'offrant aucune perspective de changement.

¹⁰ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 13

¹² *Ibid.*, p. 202.

¹³ *Ibid.*, p. 238.

Le terme « ressac » semble pertinent pour définir la vision de l'histoire telle qu'elle apparaît dans le roman, puisqu'il fait référence, à la fois au retour des vagues sur elles-mêmes lorsqu'elles ont frappé un obstacle et donc à leur mouvement toujours et encore recommencé, et aussi à la violence de ce mouvement. Ainsi apparaît l'histoire, telle la mer qui menace d'engloutissement Cyrtha et ses habitants dans le roman. Par ailleurs, le rapprochement entre le temps et les vagues est établi de nombreuses fois par le récit lui-même évoquant les personnages contemplant la mer : ainsi, Ali et Hamid « *humaient le temps qui flue comme une algue sur la crête des vagues* »¹⁴.

Les évocations du passé, revenant sans cesse dans le roman, sont comme un ressac de l'histoire, assauts de violence pour la mémoire de Hocine. Bien des faits de l'histoire de l'Algérie balisent et motivent le récit de Hocine. L'histoire qu'il narre se déroule dans une temporalité très circonscrite, celle d'une journée : le 29 juin 1996¹⁵. Cependant le récit prolifère en extensions et mises en perspectives temporelles qui débordent l'histoire individuelle de Hocine¹⁶. Les références à l'histoire récente de l'Algérie n'apparaissent que comme un paradigme d'actions, poussées par une aspiration légitime à la liberté, mais qui chaque fois se soldent par des échecs : mouvement étudiant avorté de 1979 (*LCU*, p. 96), mouvements et manifestations étudiantes violemment réprimés de 1988 (*LCU*, p. 133), élections de 1991 ouvrant la voie aux islamistes (*LCU*, p. 37), interruption du processus électoral en janvier 1992 enclenchant violences et répressions (*LCU*, p. 37). De même, l'évocation de périodes de l'histoire plus lointaine de l'Algérie, comme par exemple la présence turque avec l'évocation du « dey » (*LCU*, p. 107), et des « raïs » (*LCU*, p. 152), et l'évocation de l'armada espagnole entrée en Méditerranée pour chasser les corsaires, envahissant régulièrement le récit souvent en début de séquence, renforcent l'impression d'une histoire qui se répète inexorablement. Ces rappels du passé, constitués par la description de luttes pour la conquête, surgissent elles aussi tout au long du récit, comme ressassement de la violence, brutalité des dépossessions territoriales et identitaires subies au cours de

¹⁴ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 78.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Comme dans le fonctionnement de la mémoire elle-même par ailleurs.

l'histoire, en constituant son poids douloureux, mais aussi comme symboles d'une époque héroïque, glorieuse et aventureuse, dans un pays désormais replié sur lui-même.

L'une des plus significatives de ces dates renvoie à un autre 29 juin, celui de l'année 1992, date de l'assassinat du président Mohamed Boudiaf. Le traumatisme qu'a constitué cet événement, pour tous ceux qui avaient vu en cet homme politique intègre, le dernier espoir de construction d'une nation digne et libre, se dit dans la réitération de ce fait historique : *«je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé»*¹⁷ dit Hamid. Le personnage exprime ainsi la radicale perte de foi dans un quelconque avenir, le sentiment d'être désormais devant une fracture abyssale, irréparable. Hocine lui ressent le poids d'un *fatum*, annihilant toute confiance en l'avenir. Cette date représente un point d'apogée de la violence, date mortifère, point de chute et d'anéantissement de tout espoir, point de départ de l'errance de Hocine :

*«Je me souviens d'un jour semblable à celui-ci. Il y a quatre ans et quelques heures. Mohamed Boudiaf recevait une rafale de mitraillette. Quatre ans d'une vie pleine, la mienne. Il n'y eut pas d'accomplissement. J'y perdis ma fortune. Certes, elle ne pesait pas lourd. Une jeunesse. Des illusions, l'espoir. Depuis ce jour, je tâtonne, j'avance en crabe. Mon dos contre les murs sales de Cyrtha, je colimaçonne. Pas d'ailes pour m'en extraire. Elles ont été rognées par le destin, qui nous conçut souffrants.»*¹⁸

C'est ici l'espoir d'un possible envol de l'histoire qui semble définitivement s'être effondré, avec l'évocation des ailes, dont l'absence marque l'incapacité à échapper au cycle de la violence.

Hocine constate, en parlant de son père, que *«sa pendule hormonale s'est détraquée en 1962, à l'indépendance de l'Algérie»*¹⁹. Par ses mots, il souligne l'échec de l'indépendance et de ceux qui y ont participé, qui, alors que l'histoire offrait la possibilité de construire enfin la nation algérienne, n'ont pas su saisir cette chance, considérant l'indépendance comme point d'achèvement de la lutte alors qu'elle n'en était que le point de départ. Le père représente en cela le sentiment d'immobilisme ressenti par Hocine. Le père, ancien combattant pour

¹⁷ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 138.

¹⁸ *Ibid.*, p.239.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

l'Indépendance, apparaît ainsi comme le symbole de toute l'Algérie. Télémaque, au début de l'*Odyssée*, est convaincu que son père est mort. C'est Athéna qui sous les traits de Mentor, ranimera son zèle, comme ici Hamid pour Hocine. Par ailleurs, cet immobilisme de l'histoire crée un sentiment d'enfermement. Il est aussi ressenti par Hamid : « *Les temps n'avaient pas changé. Les temps ne changeraient jamais* »²⁰ : la juxtaposition des deux phrases, l'une au plus-que-parfait et l'autre au futur, avec la répétition de la même structure de phrase et la reprise des mêmes termes, met en valeur l'équivalence entre le passé et le futur, tandis que l'adverbe « jamais » placé à la fin des deux phrases exprime la clôture définitive de l'histoire dans son évolution.

Par ailleurs, les comparaisons de Cyrtha avec des cités antiques mythiques célèbres au destin funèbre viennent accentuer le sentiment d'une malédiction de l'histoire exprimé par Hocine, et renforce l'impression d'enfermement, d'un malheur auquel Cyrtha et ses habitants semblent voués par la destinée, par le sort. « *Tout finissait mal à Cyrtha. C'était écrit.* »²¹, affirme Hocine, tout en évoquant de vieilles croyances bédouines en la prédestination. Cyrtha apparaît ainsi comme une ville digne d'une tragédie grecque. Bien souvent, la description mélange les images : celle de l'Atlantide, ville engloutie à la suite d'un cataclysme, celle de Babel, ou Babylone, ville dont parle la *Genèse* (XI, 1-9), haut édifice que les hommes ont bâti pour se rapprocher des cieux, où la diversité des langues, introduite comme un châtement par Dieu contre l'*hybris* des hommes, a provoqué la chute, entraînant ainsi la dispersion et la séparation des hommes, et celle de Thèbes, touchée par la peste suite au drame des Labdacides. Par exemple, pour évoquer le mal qui touche les habitants de Cyrtha, Hocine dit que c'est « *La peste. (...) L'antique peste* », et se met à réciter :

« *Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la boule, n'est plus en état de tenir 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*

²⁰ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 100.

²¹ *Ibid.*, p. 240. Citation exacte du prologue vers 22 à 29 *Oedipe Roi* de Sophocle: parole du prêtre qui vient supplier au nom du peuple de Thèbes son roi.

abattue sur nous, fouaillant 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. »²²

A l'évocation de Thèbes, se superpose également l'image de l'Atlantide, cité submergée par les flots. Hamid décrit en effet Cyrtha comme une « *cité engloutie* »²³. Hocine affirme enfin que c'est la folie des hommes qui a voulu construire Cyrtha, ce qui nous rappelle Babel. Il s'agit de se demander alors de quoi sont punis Cyrtha et ses habitants par cette malédiction de l'histoire. Peut-être est-ce de l'intégrisme islamique, dans lequel l'homme semble vouloir se substituer au dieu, ainsi qu'il apparaît dans une évocation de Hocine :

« Et je n'ai rien à faire avec ses abrutis qui saignent le pays. Eux, croient. Aussi absurde que cela puisse paraître, leur foi devient tangible. C'est le pire. La matérialisation de la foi sur cette terre. L'homme se substituant à Dieu pour exercer ses pouvoirs. Illimités. Chaque homme devenant à son tour Dieu. Et Dieu en chaque homme. »²⁴

Mais comment expliquer alors que la malédiction dure depuis des millénaires ? En effet, Hamid constate : « *Maintenant, nous avons rétabli le geste. Par une ironie de l'Histoire, nous avons à nouveau initié le cycle de la violence. Deux mille ans de guerres incessantes* »²⁵. Il ne semble pas y avoir de réponse. Le sentiment de malédiction exprime donc le sentiment de captivité produit par le poids de l'histoire, ainsi que l'arbitraire et l'absurdité dont procède la situation algérienne.

Cette vision de l'histoire est renforcée par l'emploi d'un futur prophétique, comme dans l'*Odyssée*, qui montre la certitude dans l'accomplissement des événements. T. Todorov, dans son article « Le récit primitif : l'*Odyssée* »²⁶ relève en ce qui concerne le poème homérique plusieurs variantes à l'intérieur du futur prophétique : parfois, ce sont les dieux qui parlent au futur, et dans ce cas, il exprime une certitude dans l'accomplissement des événements (Circé, Calypso, Athéna), et à côté de ce futur d'origine divine, il y a le futur divinatoire des hommes qui essaient de lire les signes que les dieux leur envoient, et enfin, ce sont les hommes qui

²² Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 115.

²³ *Ibid.*, p. 89.

²⁴ *Ibid.*, p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁶ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, « Le récit primitif : l'*Odyssée* ».

projetent eux mêmes leur avenir (Ulysse), à l'intérieur desquelles il distingue des subdivisions et fait ainsi la différence entre le futur prospectif dans lequel l'événement se réalise au cours des pages suivantes et le futur rétrospectif dans lequel l'événement est raconté avec le rappel qu'il avait été prévu d'avance, comme pour Polyphème et Alcinoos. Ainsi, il conclue : « *l'Odysée ne comporte aucune surprise ; tout est dit par avance ; et tout ce qui est dit arrive.* »²⁷. Dans *LCU*, le futur prophétique relève du futur prospectif, et même s'il ne s'applique pas à l'Histoire mais à l'histoire de la journée, il ajoute indirectement à une « *intrigue de prédestination* »²⁸, qui renforce le sentiment du poids du destin, de quelque chose d'inéluctable, comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

« *Hamid Kaïm allait bientôt les rejoindre. Ils évoqueraient alors une partie de leur jeunesse. [...] Hocine et Mourad seraient présents et le petit appartement abriterait leurs querelles d'enfants chamailliers, leurs éclats de rire* »²⁹.

De la même manière, Hocine annonce que Hamid va mourir quelques jours après seulement (*LCU* p. 140).

Dans ces conditions, le temps, tel l'éternel ressac de l'océan recommencé depuis l'aube de l'humanité, ne se manifeste plus que comme répétition passée, présente et à venir, et n'ouvre en apparence aucune perspective de changement. Les personnages restent enfermés dans une temporalité cyclique, qui donne à leur histoire une apparence d'odyssée sans issue. Le récit livre en effet une conception peu optimiste de l'avenir.

Ce n'est pas une, mais plusieurs odyssées qui sont mises en perspectives. Les deux seuls personnages, Rachid Hchicha et Poisson, qui sont vraiment partis, et qui ont effectivement voyagé (Marseille, Suisse, Allemagne, Italie), ont vite perdu leurs illusions et ont décidé de rentrer en Algérie, nous les retrouvons alors sans perspectives et sans diplôme dans la même université de Cyrtha. Leur départ fut donc peu heureux. Le seul récit de départ heureux est celui du voyage de Hamid et Ali, mais Mourad révélera à la fin à Hocine qu'il est fictif, puisqu'en fait Hamid était en prison à cette époque. Il apparaît alors

²⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, « Le récit primitif : l'Odysée », p. 32.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p.

d'autant plus pathétique. D'échecs en désenchantements, l'odyssée finit par se réduire au périple de Hocine-Ulysse, qui, au terme d'un voyage tourmenté, s'appête à rentrer à bon port, mais pour ne trouver que la mort. Ainsi, le sentiment d'enfermement dans l'histoire se traduit dans la façon dont l'espace est vécu et décrit par Hocine.

Cyrtha apparaît en effet comme un espace carcéral où les habitants sont « *captifs, emmurés dans le dédale [des] rues, enfouies dans les entrailles [des] venelles* »³⁰, tout comme Ulysse, enfermé en mer à cause de la malédiction de Poséidon, est captif des flots. La ville apparaît alors comme un espace clos, étroit et étouffant, où il est difficile de se déplacer et auquel il est difficile d'échapper.

Cyrtha, nous dit Hocine, est un monde enclos sur lui-même. Sa topographie et son organisation vertigineuse et étouffante, du fait des pitons rocheux reliés par des ponts, ne permettent et ne facilitent en effet que peu la mobilité. Ainsi, plusieurs images d'espaces assimilés à la captivité se superposent et se mélangent pour évoquer la ville. Elle apparaît, tour à tour, et tout à la fois, comme une ville prison, bien gardée par ses remparts, une ville labyrinthe dont on ne peut pas sortir, une ville gouffre, ou alors une ville ventre dévorateur, qui engloutit ses habitants, semblable au Minotaure ou à Paris dans *Le Ventre de Paris* d'Emile Zola. Elle ressemble aussi par de nombreux traits à la caverne platonicienne, avec ses rues « *sombres comme des grottes* »³¹. En effet, les habitants de Cyrtha vivent comme dans un monde souterrain, une caverne, un Enfer, où de manière figurée la lumière du jour parvient à peine à filtrer, qui les rend prisonniers des apparences, de leurs représentations, et des reflets trompeurs projetés par des manipulateurs d'opinion. Hocine évoque les deux assassins de Mahmoud en ces termes révélateurs évoquant l'obscurité, soulignant l'ignorance et la confusion qui règnent dans Cyrtha à cause de la guerre civile commencée au nom de la religion :

*« la peur, la douleur, nées de leur état de captifs, soustraits au jour, enfouis dans les ténèbres du commissariat central de Cyrtha, vaste prison où prospérait un peuple d'agonisants, de condamnés, cloaque confondant bourreaux et victimes, accomplissant comme les morgues et les hôpitaux, un travail de remodelage des âmes, des corps, lieux où s'amalgamaient les bribes éparses que les dieux incertains, voilés, précipitaient dans ces centrifugeuses modernes. »*³²

³⁰ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 195.

En outre, à l'intérieur de la ville elle-même, d'autres espaces sont décrits dans les mêmes termes. Cette mise en abyme crée, par la multiplication des espaces, une sensation d'étouffement, puisque le moindre espace de la ville est prison, labyrinthe, etc. Ainsi, la morgue, située dans les catacombes de la ville apparaît à Hocine comme un « *coin de dédale* »³³ et l'hôpital comme une prison, avec sa « *dimension carcérale* »³⁴ et son infirmier avec une « *tête de maton* »³⁵. Par conséquent, les individus semblent réduits à la passivité et à l'immobilisme. La description emprunte alors des images exprimant cette absence de liberté de mouvement et d'échappatoire : les passants sont ainsi comme un « *flux emprisonné entre d'immenses pains de granit* »³⁶, nous dit Hocine. Ce sentiment d'absence de liberté de mouvement fait écho au contrôle et à la surveillance ressentis par Hocine.

En fait, l'image de la ville, dans laquelle Hocine se sent captif au niveau géographique, vient surtout appuyer le sentiment de captivité vécu par l'esprit, par une mémoire qui semble tourner en rond, se répéter, se ressasser. En fait, l'enfermement est avant tout mental avant d'être géographique pour Hocine. La série d'échos entre les personnages, la reprise des mêmes thèmes et expressions, installent l'impression d'une conscience enfermée sur elle-même et n'arrivant pas à se détacher de ces images qui hantent son esprit et se répètent inlassablement : l'histoire et ses figures héroïques, les mythes et les lectures, avec les émotions laissées chez les personnages par les récits qui ont tissé leur histoire et qui ont mûri leurs désirs les plus profonds (*LCU*, p. 85, lectures marquantes pour Hamid : *l'Odyssee* et *Ulysse* de J. Joyce). Ainsi, le lecteur retrouve dans le récit de Hocine des thèmes et des expressions semblables à ceux d'Hamid, notamment avec la réappropriation par Hocine de Cyrtha. Comme Hamid, Hocine vit dans un monde tissé par son esprit. L'identification à Hamid se prolonge à travers la figure des étoiles, *leitmotiv* qui scande le récit. Il semble alors que, comme il le dit lui-même, le récit de Hamid « *[le] pours[uit] comme une malédiction* »³⁷. Par ailleurs, le récit de Hocine est composé de récapitulations de ce qui vient de se passer dans la journée qui renforcent ce

³³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 164.

³⁴ *Ibid.*, p. 185.

³⁵ *Ibid.*, p. 186.

³⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

sentiment d'enfermement sur soi et de ressassement (LCU, p. 207 et 214) ; elles marquent le retour de l'esprit sur lui-même.

Hocine, comme les habitants de Cyrtha, est surtout captif de « *trois mille années placées sous le poids des conflits* »³⁸. En effet, l'enfermement résulte de l'incapacité à effacer une histoire, qui marque sa mémoire au fer rouge et qui laisse son empreinte violente dans son esprit. Ainsi, la prolifération des évocations de l'histoire algérienne souligne alors la difficulté pour la mémoire de se libérer et d'oublier des événements qui se répètent inlassablement et inéluctablement avec la même brutalité, et exprime le sentiment de captivité, comme sentiment d'être « *enchaînés, comme amants indéfectibles* »³⁹ au temps et à l'histoire.

Ainsi, nous nous accorderons pour dire avec M. Mathieu-Job, comme elle le souligne dans son article « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi » que :

*« ces duplications ne se greffent sur le patron narratif antique que pour mettre en pièces l'optimisme qu'il portait. La répétition des séquences figure, même sur le plan formel, la sensation de piétinement dans un univers borné de tous côtés, privé de sens et de lien. »*⁴⁰

A ces Ulysse contemporains, il ne s'offre aucune ouverture sur le large, aucune paix, et leurs parcours ne les font accéder qu'à peu de chose, si ce n'est à la perspective d'une mort précoce. D'ailleurs, les propos d'Hocine au sujet de Seyf reflètent une conscience du caractère tragiquement absurde de cette odyssee : « *Placé entre deux mondes, le commissariat et l'université, il optait pour le second. Erreur d'aiguillage : les deux se valaient* »⁴¹. Dès lors, le choix d'un itinéraire dans la vie apparaît vide de sens. Si clôture il y a, c'est la clôture de l'histoire algérienne, perçue comme brisée pour longtemps et vouée à la violence, dans l'impasse, sans issue possible.

Le motif du voyage est alors explicitement lié à un éccœurement, à un désenchantement face à un impossible envol de l'histoire. Il est donc d'emblée,

³⁸ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰ Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *op. cit.*, p.354.

⁴¹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p.126.

situé aux antipodes du modèle antique, travaillé non pas par la motivation d'un retour au pays, mais au contraire par un désir de fuite. Par conséquent, le seul espoir qui persiste, c'est celui d'un changement, ou plutôt d'un basculement de l'histoire, qui ferait sortir de cette immobilité de l'histoire qui se répète, de l'angoisse paralysante de la mort. Comme le dit Hocine : « *c'était cela notre vie, notre espoir. La crainte -nous ne savions quand- que tout basculerait, pour le pire, oui, pour le pire* ». Il s'agit alors de sortir de la répétition de la violence et de se libérer de cette captivité qui transforme le monde en impasse pour Hocine. Le voyage se veut alors comme espoir et recherche d'évolution. Cependant, il n'y a pas de mobilité effective, ni de départ réel de Cyrtha. C'est essentiellement à travers l'imagination que se trouve le véritable voyage qui semble pouvoir lui permettre d'échapper à cet immobilisme funèbre.

L'expérience des frontières

Aux frontières du Même et de l'Autre

Il apparaît que, comme dans l'*Odyssée*, la grande question de *LCU* est « la mise en question du chez soi, de l'être chez soi, de l'être du chez soi, et finalement de soi-même, comme individu »¹ par le voyage. Pour cela, pas besoin dans le roman d'exotisme, il ne s'agit pas d'apprendre sur soi par la rencontre avec l'altérité radicale, mais d'interroger son identité par le regard sur l'autre qui nous ressemble, fait partie de la même société et partage la même culture. C'est la question fondamentale de l'identité qui se pose pour Hocine, à travers la question du choix d'itinéraire et de la menace de la perte de l'humanité.

Le voyage dans Cyrtha et dans les récits, et à travers eux dans le passé et la mémoire, permet à Hocine d'apprendre sur lui-même par le regard sur l'autre. Ainsi, l'espace du voyage de Hocine semble correspondre à l'espace non humain que traverse Ulysse dans l'*Odyssée*, qui s'oppose au monde des hommes mangeurs de pain et qui correspond aux récits chez Alcinoos. Tandis que ce voyage était pour Ulysse, comme le montre François Hartog² dans son ouvrage *Mémoire d'Ulysse*, l'expérience de l'altérité radicale par la remise en question des frontières et du brouillage des catégories, séparant les hommes, les bêtes et les dieux, dans *LCU*, Hocine fait l'expérience du Même, et c'est au sein de sa propre société que se pose la question de l'altérité et de l'étrangeté.

En effet, plusieurs voix se font entendre dans le roman, à travers le récit d'Hocine, et donc, logiquement, plusieurs consciences et univers idéologiques. La composition d'ensemble comporte six parties dont chacune est dominée par le point de vue d'un personnage autour duquel s'organise d'autres éléments romanesques. Cependant, il n'y a pas vraiment de pluralité de styles et de tons très marquée. De plus, l'enchevêtrement des récits et les va-et-vient temporels produisent un effet de brouillage des repères de l'énonciation. Par conséquent, l'hétérogénéité des identités est atténuée. En fait, cette

¹ Alain Montandon, « Ithaque au fil du temps », *op. cit.*, p. 19.

² François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996.

confusion mène à une sorte d'indifférenciation. Les frontières de l'identité, celle du Même et de l'Autre sont donc interrogées. Pour M. Bakhtine, l'être humain est tout entier communication avec autrui. T. Todorov écrit ainsi dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* : « l'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière »³. Il semble que dans *LCU*, c'est bien ainsi que l'être peut s'appréhender de manière juste, c'est à dire en tant que sujet, résultant d'interrelations humaines. Il est un sujet divisé, multiple, interrelationnel, aux frontières de soi et de l'autre. En fait, l'Autre apparaît comme une représentation de soi, une virtualité de soi, et c'est par le regard sur lui que Hocine s'interroge sur lui-même. Au début du roman, S. Bachi semble faire un clin d'œil malicieux à son lecteur, en faisant dire à Hocine : « J'en veux à ma mère, à mon père de m'avoir conçu si nombreux »⁴. Les personnages semblent fonctionner dans un système de couple, de trio, de quatuor, ou de quintet, assez complexe. Chaque personnage fonctionne cependant de manière autonome, peut-être pour mieux marquer le vacillement des frontières entre le Même et l'Autre et l'étrangeté à soi-même.

Hocine et Mourad forment tout d'abord un premier couple gémellaire. Ils sont amis d'enfance, tous deux étudiants en littérature, mais, bien qu'ils aient chacun leur propre personnalité, ils ne cessent de se confondre et de se contaminer l'un et l'autre. Ils ont une intimité due à leur évolution commune et à leur relation de confiance. Hocine souligne cet aspect quand il constate : « Au bout de cinq années d'amitié, je gardais de notre relation, l'impression d'un échange incessant et bénéfique à tous deux »⁵. Ces deux caractères semblent se compléter et s'influencer. Hocine semble avoir appris la distance critique et le rationalisme aux côtés de Mourad : « J'appris de mon ami à redouter les faux sages, les superstitions et les idées toutes faites, seul bagage intellectuel de mes compatriotes »⁶, nous dit-il. Mourad, le poète, lui a appris, grâce à Hocine, à garder les pieds sur terre et ainsi : « il levait un peu le nez de ses chers livres, regardait le monde autour de lui, se retenait d'envoyer des missives enflammées à la femme de son professeur, apprenait à écouter et, pourquoi pas, à comprendre les imbéciles de son âge »⁷. Ce sont deux personnalités

³ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 148.

⁴ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

perméables entre elles, qui se construisent par apports mutuels de l'une sur l'autre. Ils apparaissent comme deux facettes d'un même personnage. Ils sont par ailleurs inséparables. Souvent, nous avons l'impression que leurs deux esprits sont connectés l'un à l'autre, comme dans un dialogue intérieur. Mourad est peut-être le poète, l'idéaliste, le naïf, la part de rêve, présente en Hocine. L'évolution de Hocine se fait cependant séparément. Sa nouvelle maturité signifie ainsi la perte d'une part de lui-même, d'une certaine innocence par rapport au monde et à sa violence, incarnée par le personnage de Mourad :

« J'enviais Mourad. Il restait le gamin que j'avais abandonné cet après-midi, amoureux de la femme de son professeur, écrivant des textes sans conséquences, se complaisant dans le regard de soi. »⁸

Pourtant, au fil du récit, il intégrera tout de même en lui cette part de poésie incarnée par son ami. Ainsi, son regard sur le monde change et se teinte parfois des questionnements, de l'imagination et de la poésie de son camarade.

Rachid semble ensuite représenter la part de désillusion de Hocine. Engagé à l'université, il est parti pour l'Europe lorsque la situation en Algérie était devenue trop violente dans les années quatre-vingt-dix. Il y a perdu ses illusions et ses espoirs, et se réfugie désormais dans la drogue et l'inaction. Il est dès lors le plus influençable des quatre jeunes gens. Il a d'ailleurs basculé du côté de la corruption, par le marché « un logement contre du shit », qu'il a conclu avec Seyf, et du fait de son intérêt pour l'argent proposé par le commandant Smard.

Enfin, Seyf, ancien étudiant comme ses trois amis, travaille au commissariat central de Cyrtha et est présenté par Hocine, dans une description nauséabonde, comme « *une violence devenue chair et sang* », un homme se délectant « *en racontant ses exploits guerriers* » (LCU, p. 39). Son surnom est « *le bourreau de Cyrtha* ». A la différence des trois autres, il s'est engagé dans l'action par idéalisme et a fait un choix, même s'il vit désormais dans un engrenage de violence et de bestialité. Il est le symbole des valeurs de la lutte contre le

⁸ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 207.

terrorisme portées par le discours officiel, dégradées et perverties par l'utilisation des mêmes méthodes que celles combattues. Hocine le rapproche de Cyrtha : « *Cyrtha se reconnaissait un égal, une énergie brute [...]. Je ne doutais pas de l'accord profond qui unissait la cité de mes cauchemars à l'homme assis devant moi* »⁹. Il n'apparaît véritablement que dans la deuxième partie du voyage d'Hocine, celle du retour, dans la cinquième partie. Il possède une autonomie plus importante en tant que personnage que Mourad et Rachid. C'est pourquoi, il nous semble tenir un rôle différent et plus déterminant. En effet, une terrifiante alternative s'ouvre aux quatre étudiants, celle que leur présentent les policiers qui cherchent à les recruter dans les brigades anti-terroristes : risquer de subir un ordre islamiste qui fait violence et recourt à la violence pour s'imposer ou recourir à la violence pour le contrecarrer, au risque des dérives les plus immorales. Lors de leur rencontre, Hocine, pour recouvrer entièrement son identité et retourner chez lui, doit faire un choix d'itinéraire, un choix de vie. Encore hésitant sur son avenir et la façon de s'engager pour faire face au monde actuel, sa rencontre avec Seyf, son ami, fonctionne comme un regard dans un miroir : le personnage incarne un itinéraire qu'il peut ou non choisir de prendre, que « sa part de Rachid » peut vouloir prendre par désillusion et facilité, mais contre lequel « sa part de Mourad » est mieux prévenue, car elle est plus idéaliste et cherche la réalisation de soi non dans l'action, mais dans l'écriture.

Hamid et Ali semblent former quand à eux un couple gémellaire semblable au couple Hocine/Mourad, mais appartenant à l'ancienne génération. Amis d'enfance, ils ont été à l'université ensemble et ont été liés dans les événements de leur vie respective. Ils s'opposent dans leur itinéraire de vie aux hommes corrompus, comme le commandant Smard ou le colonel Mout. La narration attire, par un clin d'œil au lecteur, l'attention sur les initiales semblables des deux compagnons : « *Ali Khan et Hamid Kaïm : à peu près les mêmes initiales* », Hocine demande alors à Mourad, l'écrivain : « *Un signe ?* »¹⁰. Comme si S. Bachi voulait interroger son lecteur sur le lien de ces deux personnages qui peut-être serait le même.

⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p.163.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

Pour finir, le rapport entre Hocine et Hamid semble porter l'interrogation sur l'identité à son paroxysme. En effet, l'histoire de Cyrtha, ainsi que des détails et des expressions qui portent la marque personnelle de Hamid comme l'évocation des étoiles « Ganymède, Cassiopée, et Orion » semblent repris par Hocine, comme nous l'avons déjà vu. Nous pouvons nous demander avec Martine Mathieu-Job si ce n'est pas le signe d'une simple identification vis à vis de Hamid (il le voit comme un mentor) et de la réappropriation de son univers par Hocine, qui rapporte ses récits et reconstitue ses carnets. Seulement, cette interprétation semble nous limiter et donne peut-être une explication psychologique à un phénomène qui, du fait de son expansion, est à l'évidence aussi motivé par un projet poétique et une vision du monde, du temps et de l'identité singulière. Hocine se voit soi-même à travers l'Autre. Ce va-et-vient constant donne l'impression d'une confusion des personnages dans un éternel Même et en même temps toujours Autre.

S. Bachi nous livre ainsi « *l'image d'un polynôme social écartelé par l'histoire* »¹¹, d'une série de probables, que l'on peut comparer à l'instar de Mourad regardant le soleil et ses rayons aux ramifications du destin. Le quintet des étudiants permet ainsi, comme l'a souligné M. Mathieu-Job « *l'effet de fresque et l'exploration d'options diverses au sein d'une même génération* »¹². Le roman est un parcours de vies : la multiplicité des voix montrent à Hocine une multiplicité de voies. Hocine dit lui-même : « *Je commençai à distinguer les possibilités infinies que recelait une vie* »¹³. La rencontre avec l'Autre qui se fait à travers les récits que chacun transmet, permet à Hocine d'interroger son identité et de retrouver des perspectives d'avenir, dans un monde qui, à première vue, semble avoir perdu toute humanité.

¹¹ Bernard Aresu, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi », *op. cit.*, p. 181.

¹² Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *op. cit.*, p. 49.

¹³ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 216.

Aux frontières de l'inhumain

Le problème que soulève le voyage de Hocine dans *LCU*, c'est justement que, malgré tout, nous restons dans le monde humain, la réalité. Ainsi Hocine ne partage pas l'interrogation de Ulysse à chaque fois qu'il aborde un nouveau lieu, de savoir s'il arrive chez des gens violents et des sauvages sans justice ou des hommes hospitaliers craignant les dieux, puisque dans *LCU*, ceux-là même qui craignent dieu sont ceux qui se livrent à des actes de sauvagerie. La remise en question des frontières et le brouillage des catégories, séparant les hommes, les animaux, les machines et les monstres, donnent le sentiment à Hocine d'être étranger dans sa propre société, et l'impression d'être dans un espace sans repères et « comme » inconnu, à la différence de celui de l'*Odyssée* où il est réellement inconnu.

Dans un monde où le seul salut est, semble-t-il, d'oublier l'histoire, tous les protagonistes semblent tout d'abord réduits à l'état d'animaux, soustrait à leur condition d'humain et comme métamorphosés par la ville Cyrtha Circé.

Ali évoque un « *pays cannibale* »¹⁴, évoquant par là la guerre civile qui oppose les individus de la même société. Comme pour les prétendants dans l'*Odyssée*, définis par leur voracité animale, car littéralement ils mangent, dévorent les biens d'Ulysse, la situation est décrite par Hamid, à la recherche de Samira, face au colonel, qui la lui a enlevé, en ces termes, dans une comparaison toute homérique :

« Tout change à une vitesse extraordinaire. Les temps sont difficiles, chacun veut sa part du gâteau, et se bat, crocs en avant, comme un chacal. [...] »

*Hamid Kaïm n'osa lui demander s'il se sentait pousser des incisives. »*¹⁵.

Hamid remarque que les temps n'avaient pas changé ; la référence explicite à l'*Odyssée* et le parallèle entre Samira et Pénélope à travers les prétendants rappellent que cette longue histoire de possession et de pouvoir continue

¹⁴ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

depuis la nuit des temps, même si, dans le monde contemporain, Samira/Pénélope n'a pas attendu Hamid/Ulysse. Dans la même perspective, les hommes politiques algériens sont comparés à des rapaces : Boumediene l'aigle, ayant enfanté des oisillons gloutons (*LCU*, p. 71). Hamid décrit de même les intégristes islamistes dans une sorte de prophétie:

« Le temps viendra où des hommes s'introduiront chez vous à la faveur de la nuit pour exiger leur livre de chair [...]. D'humains, ils ne conserveront que l'apparence bestiale. »¹⁶.

Il rompt la logique en liant le terme « humains » et l'adjectif « bestiale », ce qui donne à entendre que c'est dans l'humanité que se trouve la bestialité.

La menace qui plane sur les habitants est représentée grâce aux métaphores de la ruche menacée par un nœud de vipères. La ruche sert à désigner Cyrtha et ses habitants sont comparés à des « bourdons »¹⁷. Les protagonistes, intégristes islamistes comme combattants anti-terroristes, sont souvent comparés à des serpents : ainsi en est-il du commandant Smard face à Hamid (rappelons qu'il s'est marié avec Samira, *LCU*, p. 114), de Seyf, lors de l'exécution des meurtriers de Mahmoud, lorsqu'il « s'apprêtait à orienter sa violence, comme on expulse son venin »¹⁸, ou bien du bourreau d'Hamid, appelé Tête de bœuf, qui a un sifflement reptilien qui sort de ses narines. Cependant nous ne savons plus très bien qui est serpent et qui est abeille, puisque le commissariat, qui « bourdonnait »¹⁹ est aussi de cette manière comparé à une ruche avec ses abeilles.

La lutte entre terroristes et anti-terroristes apparaît de fait comme l'ultime basculement dans l'animalité. Elle s'assimile à une chasse bestiale. Seyf décrit à Hocine son travail au commissariat central ainsi: « nous nous terrions comme des rats »²⁰, partant en mission toujours cagoulés, ce qui leur fait perdre en quelque sorte leur apparence humaine. La lutte contre les terroristes se dit en terme de massacre : il s'agit d'exterminer ces « chiens » de terroristes. Leur vie se réduit donc à une lutte animale nocturne, une chasse dans laquelle

¹⁶ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

s'affrontent les chasseurs et leurs proies. Ces images expriment une réalité envahie par la sauvagerie.

De plus, Hocine lui-même a l'impression que sa condition humaine est réduite à celle d'un animal qui lutte pour la survie : « *Et de se battre pour un pas. Et de se battre pour un souffle. Comme des chats* »²¹, affirme-t-il. Il semble en fait que c'est la peur qui oblige Hocine à « *colimaçonner* » dans les rues de Cyrtha, « *à avancer en crabe* », comme tous les habitants de Cyrtha eux-mêmes (LCU, p. 11 et 183), réduits à l'état de proies. Ainsi, dans ce climat, lors de son exécution par Seyf, le gamin accusé du meurtre du colonel, qui se tortille dans la poussière, est lui aussi réduit à un état reptilien, larvaire (LCU, p. 196), de par la peur qui l'envahit face à l'assaut de violence qu'il subit et face à la mort. De même, lors d'un assaut de la BRB, les lieux semblent déserts et la peur des habitants est exprimée ainsi : « *ils se terraient sous leurs couvertures* »²², comme pour le colonel Mout qui pour se protéger et par peur de se faire descendre « *se terrait* »²³ dans le noir comme une taupe. Ainsi, le verbe « se terrer », qui signifie tout d'abord en parlant d'un animal « se cacher dans un terrier », puis, par analogie, « se mettre à l'abri dans un lieu couvert, souterrain », met en valeur les deux dimensions de peur et de nécessité de protection auxquelles est réduite l'humanité. Face à la violence et à la douleur, les hommes ne sont plus que des bêtes, comme la ville elle-même, « *ville froide, enclose, mollusque rentré dans le colimaçon : Cyrtha vaincue par son inertie et le poids de ses fautes.* »²⁴.

L'humain subit de plus une transformation d'ordre mécanique et devient machine. Le travail, et par conséquent, la vie de Seyf toute entière, sont en effet réduits à un engrenage, une mathématique, ce qui se dit par la répétition par ailleurs presque mécanique de cette phrase : « *seule la mécanique comptait* »²⁵. Hocine constate quant à lui une inéluctable fuite en avant : « *nos marches, nos mécaniques affolées, l'absolue nécessité -nous la ressentions comme un asservissement- de continuer à avancer* »²⁶.

²¹ Salim Bachi, LCU, op. cit., p. 15.

²² Ibid., p. 178.

²³ Ibid., p. 192.

²⁴ Ibid., p.

²⁵ Ibid., p. 165, 166, et 173.

²⁶ Ibid., p. 150.

Enfin, la ville, dans un mouvement paradoxal où la mort engendre la vie et inverse les valeurs, accouche de monstres. Conversant avec ses collègues, Seyf affirme : « *la ville nous ressemble [...]. Bonne parturiente, chaque soir elle accouche de ses dégénérés* »²⁷. De même, la morgue, est en gestation : ses « *entrailles accoucheraient bientôt d'un hybride : un monstre recomposé, immortel* »²⁸. Elle se met à jouer les docteurs Frankenstein. Ce qui illustre cette société décrite par Mourad en compagnie de ses amis et du commandant Smard : « *notre société ne génère rien [...]. Elle dégénère* »²⁹. Dégénérer, c'est perdre les qualités naturelles de sa race, ses caractères originels. La notion de transformation se mêle à l'idée de dégradation, de dévalorisation, d'avilissement : ainsi, cette société qui dégénère, c'est une société qui perd ses qualités proprement humaine, devenant monstrueuse par sa violence animale et mécanique, bouleversant la logique de la nature elle-même, comme dans la fiction. En effet, les hommes qui peuplent les cauchemars de Hocine apparaissent eux-mêmes comme des êtres hybrides : homme centaure ou homme renard (LCU, p. 121).

Tandis que Ulysse se confronte à la sauvagerie et à l'anthropophagie avec la rencontre de Polyphème, le cyclope, Seyf, lors du récit de son premier meurtre, rappelle à Hocine qu'il est resté malgré tout un être humain, un individu issu de la même communauté que lui. En effet, il endigue l'imagination de ses amis qui le croient capable de manger sauvagement le cœur de sa victime, en leur racontant sa réaction toute humaine et en leur expliquant qu'il a vomi de dégoût. Seyf est cette « *violence devenue chair et sang* » c'est « *le bourreau de Cyrtha* », un « *assassin* »³⁰, il conserve donc sa qualité d'être humain à travers les dénominations qu'on lui donne. Il est à la frontière de l'animal, de la machine et du monstre, ce qui fait que ses amis ont le sentiment d'être rester des hommes, des êtres humains par rapport à lui (LCU, p. 187). Se situant à la frontière, il semble exclu des deux mondes (humain/inhumain), solitaire, et au regard d'Hocine, il erre « *comme un loup exclu de sa meute* »³¹.

Ces comparaisons et ces métaphores sont l'expression d'une réalité régie par violence et la peur, d'une société qui s'autodétruit avec une telle

²⁷ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 177.

²⁸ *Ibid.*, p. 164.

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 198.

sauvagerie et une telle mécanique qu'elle en devient monstrueuse. L'enfer semble en ainsi se trouver sur terre.

Le monde de Hocine est un monde aux frontières de l'humanité. C'est un monde également aux frontières de la réminiscence et de l'oubli. Comme dans l'*Odyssée*, le basculement dans l'oubli est une menace de perdre son humanité et donc son identité. Ce qui menace les hommes quand ils oublient leur passé, la complexité de leurs origines, c'est de perdre leur identité, de n'être plus que des morts vivants, des animaux, des machines ou des monstres, comme dans l'*Odyssée*, où ceux qui ont oublié le retour sont transformés par Circé en animaux. Ainsi, se situer aux frontières de l'oubli, c'est se situer aux frontières de l'altérité radicale en tant qu'être humain. La menace de l'oubli nécessite alors pour Hocine de convoquer la mémoire, de faire revivre le royaume des morts, seule condition de son retour et de son salut. Le voyage dans la mémoire collective, ainsi que dans les mémoires individuelles à travers les récits de vie, est le seul moyen d'affirmer son humanité. Ainsi, Hocine ressemble à cet Ulysse, décrit par C. Segal :

« Ulysse, déterminé à préserver la continuité avec son passé dans un monde en perpétuel changement, conjoint par sa survie les rivages de la vie et de la mort. La connaissance particulière que le héros ramène de son contact avec la mort permet à l'aventure de la vie de continuer. C'est la manière qu'a le poète épique d'établir un équilibre, indispensable à l'existence, entre la réalité et l'espérance, un équilibre entre la conscience de notre fin inéluctable et la volonté de conserver une foi ou un but qui donne sens à la tâche quotidienne de rester en vie. »³²

Le sens premier d'enfers, issu de la civilisation gréco-latine, qui désigne le lieu où descendent les morts, et le sens second d'enfer, issu de la religion chrétienne, qui désigne le lieu du supplice des damnés, se superposent alors l'un à l'autre pour évoquer Cyrtha et le voyage de Hocine entre le passé et le présent.

Cyrtha devient toute entière dans des évocations explicites, la figuration d'enfers antiques transposés dans le monde contemporain. Ainsi, la description du bus qu'il emprunte pour rejoindre Mourad à la gare, est significative,

³² Charles Segal, « celui qui a tout vu ». Le voyage, la mort et le savoir dans l'épopée classique », *Europe, Homère*, mai 2001, p. 90.

puisqu'elle transfère les motifs traditionnels (qui ne sont pas d'ailleurs pas présents dans l'*Odyssée*) des enfers grecs à la réalité contemporaine. Le chauffeur de bus devient alors M. Charon, le passeur dans le monde de l'au-delà, à qui l'on doit verser une obole pour faire le trajet vers la gare, trajet qui se transforme en voyage sur le Styx par barque grâce aux métaphores marines et navales : c'est ainsi que le bus « *tangue sur la route sinueuse plus frêle qu'esquif sous le vent* »³³. Il s'agit ensuite d'arriver à bon port, car le voyage dans l'Hadès est dangereux.

En outre, nous pouvons signaler une mise en abyme dans Cyrtha elle-même de petits enfers. C'est, tout d'abord, le commissariat, lieu de violence, de torture et de mort, qui se métamorphose en enfers, avec l'évocation de son antre, du « *Styx d'ordure qui dévalait les couloirs* » et de ses « *ombres immenses* » qui « *continuaient à se mouvoir sans but* »³⁴, et notamment avec l'évocation de la pièce du bureau d'exploitation des indices et des preuves matérielles, aménagé dans les sous-sols du commissariat, figurant un monde souterrain où les suspects, soumis à l'interrogatoire et à la torture, sont réduits à néant et ne sont plus que des « *hommes descendus dans les entrailles du commissariat* » qui « *perdaient jusqu'à leur nom* »³⁵. Par ailleurs, le lieu est envahi par l'odeur de pourriture comme toute la ville elle-même envahie par les décharges publiques, les immondices (*LCU*, p. 136), symbolisant à la fois l'odeur de la mort elle-même, qui fait référence à l'odeur se dégageant des corps morts en décomposition et de manière figurée, le jugement de Hocine par rapport à ce qui s'y déroule comme horreurs. De même, l'hôpital, revisité par le souvenir de Hocine et de Seyf, lors de leur discussion au café, devient une géhenne où les malades sont comparés à des « *damnés* »³⁶ et « *où les corps rompus, torturés par la douleur, tentaient d'échapper à la fixité redoutable des enfers* »³⁷. Lorsque Hocine sort du commissariat comme de l'hôpital, il éprouve alors un soulagement, celui d'avoir échappé à l'horreur. L'image de la morgue, domaine des morts par définition, est encore celle des enfers. Se situant dans les catacombes, elle figure le monde souterrain des enfers dont, comme Ulysse, « *le commun des mortels explor[e] une mince portion du*

³³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 29.

³⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ *Ibid.*, p. 185.

territoire, en retir[e] une grande gloire, puis ress[ort] à la lumière en jurant de ne plus y retourner »³⁸. Enfin, la boîte de nuit « Chems El Hamra », « cet enfer »³⁹ nous dit le commandant Smard, apparaît comme un « lieu de perdition »⁴⁰, dans les entrailles de laquelle des hommes se tordent dans le feu des projecteurs (image désignant la danse, *LCU*, p. 227-228). Dès lors, Hocine, en danger et tentant de s'en échapper, nous livre sa peur : « j'allais mourir, à ce moment, dans l'obscurité et le tumulte, prisonnier des enfers »⁴¹. L'enfer est sur terre, dans cette violence quotidienne, comme le montrent les souvenirs de l'attentat aveugle perpétré par le colonel Mout pour l'Indépendance, dans lequel soixante personnes meurent dans les flammes, dans les « tourments de la gébenne »⁴², ainsi que le cauchemar de l'interrogatoire décrit dans le carnet d'Hamid avec l'évocation des ombres et du feu.

Par ailleurs, dans *LCU*, il s'effectue un mélange et une superposition de différents épisodes du récit odysseén, qui sont des expériences de l'extrême, celles de l'oubli et de la mort. Ainsi, la prise de drogue s'assimile à l'absorption du *Lotos* dans l'île des Lotophages, la transformation en animaux à celle subit par les compagnons d'Ulysse sur l'île de Circé, et le voyage dans Cyrtha, avec le passage au commissariat, à la morgue, à l'hôpital et dans la boîte de nuit à la descente aux enfers d'Ulysse. Ce qui renforce le schéma d'origine de l'*Odyssee* qui déjà, comme l'explique C. Segal dans son article « « celui qui a tout vu ». Le voyage, la mort et le savoir dans l'épopée classique » :

*« n'impose pas seulement à son héros de se rendre dans l'Hadès, mais déplace en outre certaines des confrontations à la mort après les enfers, généralisant ainsi l'expérimentation de la mort et de la mortalité à pratiquement toute la durée du retour d'Ulysse, depuis le risque de destruction physique chez les Cyclopes, les Lestrygons, Charybde et Scylla, jusqu'aux dangers encourus pour l'intégrité spirituelle auprès des mangeurs de Lotos, de Calypso et de Circé »*⁴³

³⁸ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p. 164.

³⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁴¹ *Ibid.*, p. 237.

⁴² *Ibid.*, p. 191.

⁴³ Charles Segal, « « celui qui a tout vu ». Le voyage, la mort et le savoir dans l'épopée classique », op. cit., p.71.

Dans l'*Odyssée*, l'île des Lotophages, comme l'île de Circé ou l'épreuve des Sirènes sont comme « *une antichambre de l'oubli* »⁴⁴, celui du retour et des siens. En fait :

« *l'Odyssée [...] utilise l'expérience de la mort non seulement pour définir les limites de la condition humaine, mais pour conceptualiser et représenter concrètement la perte et le recouvrement de l'identité personnelle.* »⁴⁵

Hocine doit en effet lui aussi lutter avec les puissances d'obscurcissement qui résident en lui ou qui le menacent du dehors, et qui mettent en péril son identité au cours de son voyage⁴⁶. Ces puissances d'obscurcissement sont le désir de se décharger du poids du passé et d'oublier la violence, à travers la drogue et l'imaginaire qui font oublier la réalité ou la déforment. Or l'oubli rend impossible le retour et l'utilité du voyage dépend de ce retour.

Dans *LCU*, la descente aux Enfers et la scène de la rencontre avec les morts, semblent se combiner ainsi par greffage avec les autres formes de perte et de destruction, comme celle incarnée par le chant des Sirènes, représentant ici la perte dans l'imaginaire. Cette multiplication et cette superposition soulignent la condition de l'individu assailli de toutes parts par la tentation de l'oubli. Ainsi, le voyage fantasmé d'Ali et d'Hamid par exemple est une descente aux enfers, pouvant être identifiée comme telle par la jonque et le Fleuve Jaune, figurant peut-être la barque de Charon et le Styx, par leurs rencontres avec des morts dont les corps sont insaisissables et inconsistants, par la référence au monde au-delà des terres habitées. Mais ce motif se combine aussi avec la forme plus subtile et plus insidieuse d'anéantissement qui consiste à oublier le retour et à rester constamment sous l'emprise d'une drogue, l'opium, ainsi qu'avec la tentation de la fuite dans l'imaginaire incarnée par l'appel des Sirènes (*LCU*, p. 78).

En fait, le voyage dans Cyrtha, cette descente aux enfers, représente pour Hocine, l'expérience de l'extrême, la plongée dans le passé et les mémoires, royaumes par excellence hantés par les morts. Il va à la rencontre des ombres, des fantômes avec lesquels chacun continue à vivre, contre

⁴⁴ Françoise Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵ Charles Segal, *op. cit.*, p.71.

⁴⁶ Ce sont les mêmes, nous dit Jean-Pierre Vernant à propos d'Ulysse, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 36.

lesquels chacun lutte. Comme le dit S. Bachi : « *Ecrire des livres, c'est participer de ce mystère ancien qui vise à convoquer les ombres. Les morts enchaînés aux vivants.* »⁴⁷. Or, entrer vivant dans le royaume des morts dans l'épopée traditionnelle, c'est transgresser les lois et les limites fondamentales de l'existence, et par conséquent, cela équivaut à pénétrer par effraction dans une zone interdite, ici, celle de la violence du terrorisme et du fondamentalisme, de la mort, et apprendre sur soi-même pour l'avenir, comme Ulysse dans l'*Odyssée*.

Le présent est en effet inlassablement envahi par le souvenir proche ou lointain, par le passé. Hocine se retrouve donc face à l'étrange, au lointain, au domaine de la mort. Le roman rapporte des récits, des pensées qui se placent sous le signe de la perte et du deuil, qui rendent présent des souvenirs de morts ou supposés tels : Ali et sa sœur Hayat (*LCU*, p. 55-60), Amel et sa mère (*LCU*, p. 58), Hamid et Samira (en fait disparue, mais morte pour Hamid, *LCU*, p. 138), Hamid et son père (*LCU*, p. 210), Hocine et Mohamed Boudiaf (*LCU*, p. 239 et 242). Le passé peut être une prison semble-t-il. Le passé hante la mémoire de Hocine, le gêne et le tourmente, le poursuit, il semble donc difficile d'y échapper. Ainsi, Hamid confronté à la perte et à l'emprisonnement, a perdu tout espoir pour l'avenir : il est envahit par l'absence, et sa vie elle-même qui se dit au passé, se place sous le signe de la perte : « *Il avait vécu, aimé, mais cela n'était plus, il fallait en convenir* »⁴⁸. Il a par ailleurs l'air d'un mort-vivant en tant que témoin et survivant de la période Boudiaf.

Cependant, le terme hanter revient paradoxalement surtout avec l'évocation du présent et renvoie aux hadjs, à l'islamisme, à Cyrtha ou aux visions imaginaires dans le présent, pour exprimer le malaise qu'ils procurent à Hocine, plus peut-être même que le passé, lointain, donc facile à idéaliser. Ainsi, comme Ulysse fait prisonnier de la mer, Poséidon lui ayant fermé le chemin du retour, Hocine est captif de son passé, comme du présent et de sa violence. C'est peut-être pourquoi nous voyons évoluer des protagonistes aux allures de fantômes qui hantent les lieux de Cyrtha. Comme si l'Algérie toute

⁴⁷ Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, éd. du Rocher, coll. « La fantaisie du voyageur », 2004, p. 158.

⁴⁸ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 135.

entière était un grand cimetière. L'« *islamiste hantait nos villes* »⁴⁹, nous dit Hocine, les hadjs hantent l'hôtel Hashhash (*LCU*, p. 26), et Rachid et Poisson, l'université. Le personnage de Poisson est d'ailleurs peu présent, il apparaît comme une présence inconsistante, quasiment absente. Ce ne sont alors que des présences, presque irréelles, réduites à des ombres immatérielles, qui circulent dans Cyrtha, tel que dans l'Hadès. Ceux qui ont déjà oublié ce qu'étaient la vie et l'humanité, comme Hamid, ne sont plus que des ombres d'humains. Cyrtha est comme l'Hadès de l'*Odyssée*, ce pays de l'ombre, aux bords extrêmes du fleuve Océan, lui-même limite du monde, où après le rituel, à la semblance d'un songe, surgissent les ombres insaisissables des morts. La ville, « *Cyrtha-Belpégor* »⁵⁰, ressemble à un monde d'une immobilité inquiétante, comme si le temps soudain arrêté, aboli, enferme ses fantômes dans une errance sans fin et sans but.

Cyrtha est parcourue par l'image du feu et de l'incendie, figurant une sorte d'enfer sur terre. La guerre civile a anéanti toute vie, la mort et le danger de mort étant présent à chaque instant. Ainsi, c'est ce qui fait dire à Hocine, en réponse au commandant Smard, lors de leur rencontre à Chems El Hamra : « *vous cultivez un cimetière* »⁵¹. Dans l'*Odyssée*, le monde des morts est un monde sans soleil, le monde d'en bas, celui de la demeure d'Hadès où il y a un risque de se perdre dans l'invisible, tandis qu'en mer, le pilote a pour se repérer le soleil et les étoiles. Dans l'univers de *LCU*, l'enfer est sur terre, le soleil, « *l'astre inextinguible* » et les étoiles dont les évocations parcourent le texte restent présents comme leur d'espoir, repères qui donnent la possibilité d'échapper à l'enfer, mais qui sont impossibles à atteindre.

Dans le monde tel qu'il est décrit par Hocine, toute humanité semble avoir disparu. Le monde a perdu sa consistance, son sens, son humanité, en effet, il ne va vers aucune direction, il est dans l'impasse, comme submergé par le néant et captif de la violence, devenu étranger à la vie. Le monde de *LCU* ressemble à ce monde décrit par F. Hartog, celui de l'espace non humain dans l'*Odyssée*. En effet, il nous dit que « *ce monde, sans sociabilité véritable, est immobile. Il*

⁴⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 136.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

*est sans passé et sans mémoire : c'est le monde de l'oubli (...) »*⁵². Dans *LCU*, l'enfer est sur terre et le monde est bien immobile comme dans l'*Odyssée*, mais, non pas parce qu'il n'a pas de passé, mais parce qu'il n'a pas de mémoire, parce qu'il occulte son passé, comme le montre la position amnésique de l'islamisme qui revendique uniquement l'identité arabo-musulmane dans une Algérie à l'identité plurielle. Or se souvenir, c'est affirmer son humanité, affirmer les liens qui nous attachent à notre passé, notre culture et notre société et qui fondent notre identité.

Hocine ressent par conséquent le besoin de se libérer de cette inhumanité, la nécessité de fuir une réalité trop dure qui ne lui offre aucune perspective d'avenir. « *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.* »⁵³. Le voyage de Hocine est essentiellement celui de l'imagination, comme le seul envol possible pour échapper à la captivité du temps et de l'espace présents, à l'enfer sur terre.

⁵² François Hartog, *Mémoire d'Ulysse, op. cit.*, p. 37.

⁵³ Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 81.

La reconnaissance impossible

La mer et l'imaginaire : espoir de départ?

Le monde de Hocine est un monde qui semble devoir basculer d'un moment à l'autre, qui vacille entre les frontières de l'humanité et de l'inhumanité, de la vie et de la mort, menaçant de se perdre définitivement. Les voyages sont ainsi motivés par le dégoût du pays, désir de fuite et non par le désir de retour, face à une société en pleine crise de stérilité.

« *Trop de sang coagulait dans nos souvenirs* »¹ constate Hocine. Dès lors, par le départ dans l'imaginaire, celui dans le souvenir, le rêve et l'hallucination, il s'agit d'oublier et de se libérer des scènes trop sanglantes de l'histoire et de libérer la mémoire envahie par le sang, pour éviter le figement, la cristallisation, la coagulation. Ainsi, la mémoire, comme nous l'avons vu, peut être un enfermement, une prison, un fardeau pour Hocine, Ali et Hamid, mais haïr la mémoire, comme Seyf, c'est sombrer dans la barbarie. Il s'agit alors de ne pas figer la mémoire au risque de la voir se transformer en mythe, mais on ne doit pas non plus l'occulter pour cette dernière raison.

Face à l'aporie que représente la réalité, le départ dans l'imaginaire découle d'une volonté de rechercher des passages, une échappatoire. Fonder l'avenir demande toujours des valeurs d'envol, comme le souligne G. Bachelard dans *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*². Dans *LCU*, c'est dans cette perspective qu'il est le plus intéressant de lire le départ dans l'imaginaire : comme élan vital, libération où l'aérien peut grâce à ses ailes se dégager du terrestre, de la réalité et échapper à l'engloutissement de la violence. C'est pourquoi, le thème du trop plein d'images du passé et de la recherche du renouveau de l'être dans le voyage est présent dans le roman.

Le voyage en mer est ainsi assimilé au voyage dans l'espace de l'imaginaire et figure une vitalité et une liberté retrouvées. La mer, espace d'infini, apparaît comme un espace de liberté : c'est pourquoi Hocine rêve de

¹ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 199.

² G. Bachelard, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

« *plongees et d'ondulations sous-marines* » (LCU, p. 29). Dans cette sensation de perte et de néant, de captivité et d'immobilisme, l'imagination tient lieu d'expérience de l'ouverture et de la nouveauté. Elle offre la possibilité de sortir ou d'abolir le temps et l'espace présent, dans la mobilité féconde de la téléportation et des métamorphoses. Ainsi l'espoir semble se trouver dans le départ pour Mourad et Hocine. Il se fait jour pour eux la nécessité de s'absenter du monde, de partir, pour se libérer de la violence toujours recommencée. Ils ressentent le désir d'entendre le chant des Sirènes, désir de prendre le large de cette ville Cyrtha, ouverte sur la mer :

« *Souvent, nous longeons la grève en quête d'un ailleurs. [...] Recueillis, nous écoutons le chant des sirènes pendant que Béhémot lève ses armées et habille ses légions.* ».

Le départ pour l'Europe de Hamid Kaïm et Ali Kahn, qui se révèle fictif, le montre lui aussi. En fait, le départ heureux se situe dans l'imaginaire, seule issue possible face à l'enfermement. Hocine serait donc un voyageur, rêvant de départ, d'évasion dans cet «*océan de songes*», «*ultime espoir d'une humanité aiguillonnée par ses fléaux*»³, pour échapper au poids de la réalité et de l'histoire sans issue. Il affirme dès le début du récit :

« *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.* »⁴

En effet, loin d'être un gouffre, lieu d'errance et de non-retour, comme dans l'*Odyssée*, ce qui serait plutôt le propre de la ville dans le roman, espace fini, clos, mobile et lieu de la désorientation d'Hocine, la mer est chargée par un imaginaire positif. Elle devient un lieu d'évasion, lieu qui fait signe vers un ailleurs, surface qui, par son caractère infini, est lieu des possibles. La réalité, celle de l'errance dans la ville et de l'emprisonnement, fonctionne en opposition avec l'espace de la mer, qui devient, dans ces conditions, voie vers la fiction, lieu d'un espoir possible, tout comme à première vue, la drogue, qui elle aussi permet le départ. Car, «*les paradis artificiels sont maintenant de rigueur*»⁵ dit Mourad, et fumer permet d'oublier la réalité en la transfigurant. Fumer

³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p.12.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

permet aussi l'abandon dans le sommeil, ce qui revient à délaisser la réalité pour partir au royaume des rêves (LCU, p. 256). Par conséquent, l'image de l'eau s'apparente naturellement à celle du sommeil, « *ce doux compagnon* »⁶. Les images semblent se superposer. En effet, les images de l'eau et du sommeil sont aussi associées à la représentation de la femme et du sexe pour signifier la délivrance et le plaisir. Ainsi en va-t-il pour Hamid : « *la nuit coulait entre les doigts de Hamid Kaïm, et l'eau, semblable au sommeil, dévalait dans son âme, l'engourdissait comme une maîtresse adorable* »⁷. Et à Hocine de décrire son acte sexuel avec Nedjma en ces termes : « *j'ai sombré en elle, bouche en avant. [...] J'ai avalé toute l'eau du monde, toute l'eau du monde, mes frères* »⁸. Cette image de la délivrance est accentuée par le rapprochement, lors de description de scènes d'amour, entre la femme et l'oiseau, symbole de l'aérien. Hamid raconte ainsi en parlant de Samira : « *je pris le ciel dans ses mains et le baisai, doucement. Son corps frissonna comme un plumage d'oiseau. Elle me laissa l'envahir. Je remontais à la source du flot* »⁹.

L'imaginaire se pense alors comme un refuge et une promesse de vie meilleure. Hamid constate en parlant de la mer : « *le ressac me captivait, et je me demandais, souvent, si le lointain, l'horizon en fuite perpétuelle, ne recelait pas quelque trésor* »¹⁰. Or, depuis l'Antiquité, l'épisode du chant des Sirènes dans l'*Odyssée* est interprété comme l'illustration d'un acte de la vie intellectuelle. Entendre le chant des Sirènes est en effet une promesse de plus de savoir :

*«Puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière.»*¹¹

Le rêve et l'hallucination entraînée par la drogue, possèdent les mêmes charmes que ceux des Sirènes. Ainsi, l'opium qui accompagne le voyage de Ali et Hamid sur l'eau, ou plutôt sur la vague de l'imaginaire, leur fait pénétrer « *les secrets de la nature* »¹², et les ouvre à des vérités imperceptibles en temps normal.

⁶ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 119. Expression homérique qui désigne le sommeil dans l'*Odyssée*.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹¹ *Odyssée, op. cit.*, XII, 186-190.

¹² Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 79.

La drogue produit en effet la transformation de la réalité : « *le shit commence à me travailler* »¹³, remarque Hocine. En effet, « *les sensations sont amplifiées* »¹⁴. D'où il résulte après coup une constatation de la pâleur de la réalité par rapport au rêve pour Hocine : « *Le monde me parut pâle, inconsistant, en comparaison avec le rêve* »¹⁵. Par conséquent, l'imagination amplifiée par la drogue, apparaît comme séductrice en comparaison de ce que propose la vie réelle. Car, éloignant de la réalité, elle facilite le départ dans l'idéalisation. Ainsi, le récit embraye fréquemment, à partir d'un événement du présent ou du passé proche, sur un passé lointain, voire mythique. C'est par exemple l'évocation des grandes figures héroïques de l'histoire algérienne : le carthaginois Hannibal (*LCU*, p.89), Jugurtha le Numide, figure obligée de la célébration de la résistance farouche contre l'adversité.

La drogue modifie en effet la perception de la réalité, estompent ou effacent les frontières. Ainsi, Mourad, après avoir tiré sur son joint, constate cette transformation : « *Les lignes s'effacent, les rues s'élargissent en direction de la mer* »¹⁶. La drogue permet le basculement dans le rêve, rêve endormi ou éveillé, lieux propices à l'annulation des frontières de l'espace, du temps et de l'identité. Ainsi, Hamid/Ulysse, dans sa rêverie, peut se prendre entre autres pour Hannibal :

« *Souvent, je rêvai sa chute et sa résurrection [...]. Je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque dans leurs terres [...], repoussai Charles X, débarquai sur la montagne du Tariq, traversai les Pyrénées avec mes éléphants, marchai sur Rome, empêchai le sac de Carthage.* »¹⁷

¹³ Salim Bachi, *LCU*, op. cit., p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

Ou menace d'engloutissement ?

Cependant, l'image de la mer se métamorphose sans cesse de promesse d'un lointain inaccessible, possibilité d'envol de la réalité, à une menace d'engloutissement et une violence destructrice. En effet, ce brouillage des frontières rendu possible par le départ dans l'imaginaire peut être également synonyme d'une confusion rendant impossible la reconnaissance de la réalité.

En est la preuve le récit de l'enfance de Hamid rapporté par Hocine, dont le lecteur et même peut-être Hocine, ne sait s'il tient du rêve ou du souvenir : le récit est introduit par des verbes tel le verbe conter (LCU, p. 144), qui désigne le fait d'exposer par un récit, mais aussi le fait de dire une chose inventée, qui fait signe vers une parole qui trompe sur la réalité, qui tient de l'imaginaire, du « conte » avec son acception péjorative, d'autant plus que le verbe rêver est lui aussi employé pour désigner la modalité du récit de Hamid (LCU, p. 82 et 89). Pour Hamid, « *seuls les êtres de papier compt[ent]* »¹⁸. Ainsi, ses lectures, telles l'*Iliade* d'Homère, le *Don Quichotte* de Cervantès, le *Père Goriot* de Balzac, l'*Ulysse* de Joyce (LCU, p. 102) contaminent son récit, sont comme la figuration d'une réalité absente et romanesque et lui permettent la fuite dans le songe au lieu d'envisager le monde. Il raconte d'ailleurs comment il s'est perdu étant petit dans la ville dont les rues étaient enchevêtrées comme ses souvenirs, soulignant cette confusion entre réalité, souvenir et rêve. Hamid en est réduit à vivre dans un monde tissé par son esprit, il est un plongeur ne pouvant plus remonter à la surface, exilé de la réalité et condamné à l'errance :

*« Incapable de se départir de ses rêves, le journaliste se condamnait au voyage. Sans doute lui ressemblais-je. Mourad partirait à son tour. Il poursuivrait ses chimères sur d'autres routes [...]. Je n'oubliais pas nos balades sur le rivage de Cyrtha [...]. Le rêve ne m'enchantait plus guère à présent. J'abandonnai l'idée du départ. »*¹⁹

Souvent, Hocine est lui aussi submergé par l'imaginaire, et ne sais plus faire la part entre la fiction et la réalité. Ainsi, comme pour Ulysse, même si c'est de manière figurée, le risque est de se laisser piéger par la mer, car Hocine est sans cesse menacé d'engloutissement par ses propres créations imaginaires.

¹⁸ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 250.

En fait, nous pouvons prolonger l'analyse de l'épisode du chant des Sirènes pour en souligner le paradoxe, puisque « *ce chant donneur d'oubli est aussi le chant de la mémoire et du savoir* »²⁰. Dans ces conditions, ce chant symbolise positivement l'appel du savoir comme promesse d'ouverture à des « vérités » sur le monde, mais fait aussi des Sirènes, dans l'*Odyssée*, comme dans le roman, de redoutables séductrices dont le chant ensorcelle et conduit l'homme à sa perte. Ainsi, la mer et ce qu'elle symbolise, comme le chant des Sirènes, se définissent dans le paradoxe. En effet, le voyage en mer, celui dans la fiction, peut se révéler dangereux pour l'individu.

La mer, océan des songes, menace en effet sans cesse Cyrtha d'engloutissement. Cette menace d'engloutissement de la réalité par l'imagination s'exprime à travers le fantasme d'un Léviathan, monstre marin évoqué par la Bible, être de fiction, mythique, ressorti de la nuit des temps, menaçant Cyrtha, la ville où vit Hocine, donc représentant la réalité, tentant de se protéger par ses remparts :

*« Le léviathan semblait vouloir absorber Cyrtha, qui cherchait à le fuir, protégeait ses flancs, se renfonçait, se tapissait derrière ses remparts. Dresser des parapets bien hauts, solides et monstrueux, contre l'océan de nos songes, contre la mer rétractile. »*²¹

De même, l'image de la mer, symbole de l'imaginaire, s'associe à l'image du sang, pour évoquer les mythes et les légendes, représentations subjectives, miroirs déformants de la réalité, qui nourrissent les guerres et la violence :

*« La mer à l'écume incarnate, la mer sanguinolente, se répandit sur les rivages du monde, et dans nos cervelles ruissellent encore le chant écumeux des légendes qui nous dressèrent les uns contre les autres, perpétuant ainsi la main mise de Cyrtha sur nos vies, piétinant nos destins particuliers, éteignant toute lueur, tout flambeau car, jusqu'à la fin des temps, nous nous bercerions d'une victoire sans gloire, la magnifiant pourtant, n'échappant pas au songe, miroir dont le vague reflet nous servirait tout à la fois de modèle, de portrait et de statue de marbre froid. »*²²

²⁰ Suzanne Saïd, *Homère et l'Odyssée*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1998, p. 155.

²¹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 151.

²² *Ibid.*, p. 153.

Hocine répète souvent tout au long de son récit qu'il veut se libérer des légendes insanes (*LCU*, p. 75 et 143) : il semble savoir depuis le début de son voyage que l'imaginaire, construisant les mythes et les légendes sont des déformations de la réalité, fuites dans la sublimation et des refuges qui empêchent de voir la réalité en face, de ne pas la reconnaître pour ce qu'elle est. Ainsi, comme en témoigne l'expression « les paradis artificiels »²³, l'imaginaire contient cette double dimension positive et négative.

Dès lors, au fur et à mesure du parcours, le voyage imaginaire apparaît pour Hocine de plus en plus comme un subterfuge pour éviter d'affronter la réalité, comme le montre le voyage fictif raconté par Hamid. En effet, Hamid se retrouve en prison à ce moment là. La situation d'enfermement, de captivité, entraîne un désir de liberté qui ne peut se concrétiser que dans le voyage dont il fait le récit à Hocine qui est imaginé. Ainsi, le voyage imaginaire fonctionne comme un moyen d'échapper par le rêve à une réalité trop dure et de la rendre supportable et de libérer une mémoire meurtrie. Hocine dit au début du roman à Mourad, son ami et parcelle de lui-même, empreint de pessimisme : « *La vie, mon cher Mourad, ne se poursuit pas à travers livres, sur l'écume des pages. La vie, c'est la vie* »²⁴. Peut-être, Hocine sait-il que cet envol risque de finir comme celui d'Icare dont le soleil a brûlé les ailes de cire ou de Hamid dont le soleil a brûlé les ailes de papier (*LCU*, p. 88).

Comme pour exprimer cet enfermement dans l'imaginaire, l'univers romanesque semble par ailleurs baigner dans une temporalité abolie, lors de l'envahissement de la réalité par le souvenir ou le rêve. Le temps semble se suspendre, s'immobiliser : ainsi, lorsque Amel se souvient de sa mère, l'entrée dans le souvenir est marquée par cette phrase « *le temps s'immobilise* »²⁵. Hocine, après sa rencontre avec le Temps et lorsque le fou lui demande l'heure, souligne qu'il essaye d'oublier le temps. Or, partir dans le souvenir ou dans le rêve, c'est oublier le temps, sortir du temps et en apparence se libérer de son asservissement, mais en fait, c'est seulement changer d'immobilité pour une autre, tout aussi peu productive pour la vie réelle. Cela produit aussi un enfermement, qui équivaut à une absence, une mort à la vie réelle:

²³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

« Rien n'y fait, nous nous éveillons toujours en plein rêve, incapables de remonter à la surface des flots, vers l'astre inextinguible qui eût pu nous maintenir en vie. »²⁶.

Cet enfermement s'exprime à travers l'image du plongeur dans les profondeurs de la mer qui n'arrive plus à refaire surface, et se noie (LCU, p. 104). C'est ce contre quoi Hamid essaye de mettre en garde Hocine et Mourad, par l'évocation d'une tempête déferlant de la mer :

« Si parfois ils se dirigent vers nos rives, c'est un accident, une forme tragique et une fatalité qu'il ne faut pas renoncer à combattre, qu'il ne faut pas laisser s'abattre sans avoir édifié des défenses, dressé sur la terre de longs parapets afin que la mer et ses déferlantes ne viennent nous recouvrir, comme les habitants des cités antiques figés sous la lave près ou au dessous du volcan, figés pour l'éternité dans ce qui a pris l'allure d'une course, d'une fuite sans doute et qui n'est jamais parvenue à son terme, la vie ayant interrompu son mouvement avant tout autre développement. »²⁷

Ainsi, Hocine se rend compte du danger de l'enfermement dans l'imagination. Elle a libre cours, lorsqu'il est seul avec lui-même, et à l'inverse, la présence d'un autre à ses côtés lui permet de garder les pieds sur terre. Hocine constate tout d'abord en présence de Mourad: « le silence de Mourad à mes côtés laisse libre cours à une imagination fertile »²⁸, puis en présence de Seyf: « la présence d'un autre à mes côtés endiguait mon imagination »²⁹. Cela ne semble pas anodin, puisque c'est comme si les personnages incarnaient deux principes, celui de l'imaginaire et celui de la réalité. Nous pouvons souligner par ailleurs l'emploi du terme « endiguait » qui renvoie à l'image de Cyrtha et de ses remparts, à l'image du réel, protégeant les habitants contre l'engloutissement dans l'imaginaire.

À la fin du roman, Hocine abandonne l'idée du départ, par refus du rêve, comme Mourad, de la fuite, comme Ali et Hamid, et de l'inaction, comme Rachid et Poisson, comme il refuse de s'enfermer aussi dans la réalité brute et sa violence, comme Seyf. En fait, il ne veut pas être prisonnier de sa propre vie, de quelque manière que ce soit.

²⁶ Salim Bachi, *LCU, op. cit., Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 209.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ *Ibid.*, p. 157.

Le règne de la confusion : rêve, cauchemar ou réalité ?

Malgré le choix de Hocine de ne pas faire le voyage sans retour de l'imaginaire, la confusion semble se maintenir dans la réalité et gangrener tout. Le monde est aux frontières du fantastique, instable et par conséquent inquiétant. Il semble avoir basculé dans le cauchemar.

La réalité vécue par Hocine apparaît proche du fantastique. En effet, à la différence du merveilleux comme dans l'*Odyssée*, qui suppose d'emblée l'acceptation de phénomènes qui ne répondent pas aux lois naturelles, le fantastique introduit des événements mystérieux dans une vie parfaitement réelle. Il nous montre un monde familier, mais où se produisent des événements que notre rationalité ne nous permet pas d'expliquer. Le personnage qui en est le témoin ou la victime peut alors y voir une illusion de ses propres sens, et par exemple une hallucination, dans ce cas l'événement n'a pas eu réellement lieu, mais s'il s'est véritablement produit, sa cause relève de lois qui nous échappent. Pour que le fantastique prévale, il convient donc que le personnage et le lecteur avec lui, résiste à l'explication rationnelle et hésite entre une loi naturelle et une loi surnaturelle indéchiffrable. Ainsi, Hocine se demande :

« Deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie, dont nous étions les rouages infimes, les particules libérées par un champ magnétique, une fission atomique. Quelque nation ennemie nous avait bombardés de H. »³⁰

Est-ce que le monde vécu par Hocine est tout entier envahi par le songe à cause de la drogue, comme pourrait le suggérer le jeu de mot entre hasch, diminutif familier de haschich, et la lettre H évoquée par Hocine, ou est-ce que ce cauchemar n'est-il pas la réalité elle-même ?

Il est vrai que l'extravagance des rêves est créatrice d'une instabilité troublante qui semblent se propager dans la réalité par contamination de l'un

³⁰ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 157.

sur l'autre (LCU, p. 121). Ainsi, l'hésitation perpétuelle entre la réalité et l'imaginaire crée un climat de confusion : Hocine lui-même jusqu'à la fin du roman ne sait si son voyage tient de la réalité ou du rêve. L'envahissement de l'espace de la réalité par l'espace du rêve menace le monde où Hocine veut vivre, créant une certaine instabilité par le brouillage des frontières, qui maintient une confusion, agissant tel le soleil sur l'homme perdu au milieu du désert (LCU, p. 123), dangereuse pour son salut. Il constate ainsi à la sortie d'un rêve :

« Le Sahara, vaste étendue où se perdaient les lignes, imbibait ma cervelle, chassait la cité de mes pensées en gommant toute réalité. La ville aussi effaçait les frontières, brisait les contours : l'horizon de sable semblait à tout moment prêt à plonger dans le néant, s'éconlant dans le lit de nos mémoires asséchées. 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. Ainsi, nous ne risquions pas de nous éveiller à tout moment, au sortir de rêves agités, inclus dans le cauchemar, privés de lumière, prisonniers de nos représentations, ombres pareilles aux branches des arbres sur le sol, lointains reflets d'une vérité épanouie dans le feu. »³¹

C'est l'image de la caverne platonicienne qui revient pour évoquer la situation des habitants de Cyrtha pendant la décennie noire et avec eux de Hocine, condamnés à rester dans cette caverne, comme dans un cauchemar, car les représentations, reflets déformant de la réalité, mélangeant réalité et imaginaire, menacent du dedans la stabilité et l'intelligibilité du monde.

Tout naturellement, à l'inverse, tels sortis du rêve, les personnages semblent surgir dans la réalité: *« l'homme qui m'interrogeait me paraissait surgir des flots noirs où surnageaient les corps des marins espagnols [...] »³²*, ou même, paraissent surgir du néant comme dans le rêve, comme les deux hommes qui émergent du désert dans le rêve de Hocine (LCU, p. 120), ou le fou qui semble surgir de la mer dans la réalité (LCU, p. 151).

³¹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 122.

³² *Ibid.*, p. 153.

Cependant, même si « *une imagination foisonnante peut perturber l'esprit d'un jeune homme* »³³, et Hocine en sait quelque chose, cela ne suffit pas à expliquer la confusion qui règne à Cyrtha. La réalité algérienne est celle d'une violence proche de l'irrationnel: il semble alors que la confusion dans laquelle se trouve Hocine vienne de la logique de la réalité elle-même, qui s'oppose à toute rationalisation. En effet, Hocine a le sentiment de vivre une « *nuit irréelle* »³⁴ et constate : « *le rêve menaçait de m'emprisonner. Impossible de m'en défaire. Impossible de briser les miroirs* »³⁵, tandis qu'il est en plein dans la réalité et dans sa violence absurde, en train d'être interrogé au commissariat après l'exécution du fou. La plongée dans la brutalité de la réalité et dans son irrationalité, semble approcher du rêve, ou plutôt, ce qui serait plus juste, du cauchemar. La réalité de l'exécution du fou est aussi incroyable que le voyage de Ali et Hamid qui lui est fictif, ce qui est mis en valeur par la reprise de l'expression « *personne ne croira que* », une fois dans la bouche d'Ali pour parler du voyage sur le Yang-Tsé (LCU, p. 80) et une autre dans la bouche de Hocine pour parler de la confusion dont a été victime le fou pris pour un terroriste (LCU, p. 155). D'ailleurs, l'interrogatoire qu'a subi Hamid et qui est relaté dans son carnet, apparaît comme un cauchemar éveillé : c'est l'incapacité à comprendre le déchaînement d'une telle violence qui sous-entend la comparaison avec le cauchemar. Pourtant, les ombres reviennent chaque matin à son réveil, il est donc bien dans la réalité, mais dans une réalité qui a toute l'apparence d'un cauchemar (LCU, p. 130). Réalité et irrationnel surgissent ainsi ensemble lorsque est évoquée la situation algérienne de la décennie noire.

Les visions de Hocine, sous l'influence de la drogue, ressemblent bien en effet à l'expérience du cauchemar, remettant en cause toute logique. Tout d'abord, la confusion est créée par l'inversement de l'ordre naturel des choses. En effet, le paysage ou les choses semblent prendre vie et se métamorphosent en de véritables personnages (LCU, p. 149, 163 et 177), tandis que les individus semblent eux évoluer passivement dans ce paysage (LCU, p. 158) et sont soumis, comme dans le cauchemar, à son mouvement effroyable et menaçant, incapables de le maîtriser. Par ailleurs, la confusion des espaces, des

³³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 145.

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ *Ibid.*, p. 154.

temporalités, des identités, comme nous l'avons vu précédemment dans le récit d'Hocine, toujours à la frontière entre l'imaginaire et la réalité, est accentuée par le brouillage des frontières de la perception. Ainsi, la perception, amplifiée par la drogue, se réalise essentiellement dans la synesthésie, perception simultanée effectuée par les sens, ce qui produit une réalité confuse, où comme dans cette description du café par exemple, les sensations auditives et tactiles se mêlent, déstabilisant les repères de la perception :

«Maintenant le café bruissait de pas reconnaissables, du roulement des pavés, de la peau reptilienne qui se détendait, pareille à une vague, puis reflueait entre les récifs avec des crissements baveux.»³⁶

Or, la réalité, elle-même complexe alimente ce sentiment de confusion. En effet, les frontières entre bons et méchants, coupables et innocents, sont incertaines. Ainsi, les méthodes du commissariat sont les mêmes que celles des islamistes, ils utilisent la même violence : cette équivalence des méthodes est mise en relief par la mise en écho des mêmes phrases, les unes prononcées lors de l'interrogatoire subi par Hamid et rapporté dans son carnet, les autres lors de l'interrogatoire au commissariat, comme par exemple « *tu vas parler* » ou « *tu sais* » (LCU, p. 130). D'un côté comme de l'autre se déchaîne cette violence irrationnelle, et les individus, dans l'angoisse face ce monde dangereux, ne savent plus bien à qui se fier :

« Tout ça me dépassait. Les uns égorgaient, les autres torturaient et assassinaient. Les uns avaient tort, les autres avaient raison. J'aurais voulu ne jamais tomber entre leurs mains, aux uns comme aux autres. »³⁷

D'où il résulte une incapacité pour les personnages, comme pour le lecteur lui-même, de distinguer le bon du mauvais, le vrai du faux, de reconnaître le réel du rêvé. L'hallucination menace l'équilibre même de la réalité et de l'individu, comme dans le film *Las Vegas Parano* de Terry Gilliam³⁸. Pour ne pas basculer dans le cauchemar, Hocine tente alors de s'ancrer dans la

³⁶ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 163.

³⁷ *Ibid.*, p. 198-199.

³⁸ *Las Vegas Parano*, titre original *Fear and loathing in Las Vegas*, réal. par Terry Gilliam, GB, comédie dramatique, 118 min., couleurs, adapté d'un livre du même nom de Hunter S. Thompson publié en 1971.

réalité, en se récapitulant à lui-même sa situation (LCU, p. 158). Et c'est ainsi que Mourad, lorsqu'il entend le récit de Hocine, lui demande si le récit de Seyf, pourtant le plus ancré dans la réalité est exact, la plus dure réalité ayant l'apparence du cauchemar, alors qu'il ne cherche pas à remettre en cause le récit de la rencontre avec le Temps (LCU, p. 246).

L'enchevêtrement et le désordre dans lesquels est pris l'esprit d'Hocine lui donnent alors l'impression d'avancer dans un espace labyrinthique. L'espace est ainsi décrit au moyen de l'image du colimaçon, de la spirale et de la circonvolution. Hocine a l'impression d'étouffer dans l'angoisse de l'impuissance, de la perte et de la dissolution :

« 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. [...] J'avais acquis la certitude de ma dissolution prochaine. Toutefois, je continuais ma marche. »³⁹.

La topographie de sa conscience est alors comme cette « *arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha* »⁴⁰, dont il est question à la fin du roman.

Ce cauchemar, expérience angoissante par définition, donne le sentiment à Hocine d'être comme face à de l'inconnu et étranger à la réalité : « *une nuit qui ne ressemblait à rien de connu, dont l'auteur devait se camoufler au crack colombien [...]* »⁴¹. L'inquiétant est dans la sensation d'inconnu, d'étrangeté dans l'espace même du chez soi. En effet, Hocine ne se sent plus en sécurité nulle part dans Cyrtha, et ressent une inquiétude même à écouter ses amis. Lorsqu'il est avec Seyf au café, Hocine est saisi par la peur, sans pourtant pouvoir identifier sa provenance :

³⁹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 207.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

« Je l'écoutais, j'avais peur, ne distinguant plus où prenait source mon effroi, dans la ville me circonvenant avec des précautions de rapace, légère, voilée, tournoyante, ou dans ses paroles de flic qui ne collaient à rien de connu, étrangères à la vie. »⁴²

Comme dans l'*Odyssée* où Ulysse ne reconnaît tout d'abord pas Ithaque, à cause d'une nuée versée par Pallas Athéna sur les lieux, Hocine se sent étranger dans son propre pays. Jean-Pierre Vernant se pose avec pertinence la question du sens de cette « soudaine méconnaissance, à l'heure des retrouvailles avec Ithaque, ou plutôt cette métamorphose qui change, à travers son regard, en un spectacle inconnu, inquiétant, les formes familières et rassurantes de ce doux « chez-soi »⁴³ dans l'*Odyssée*. Un sentiment d'inquiétante étrangeté semble de même parcourir le récit de Hocine. Comme dans l'*Odyssée*, où au retour d'Ulysse, la « non-reconnaissance fait d'Ithaque une île familièrement étrange (*un-heimlich*) »⁴⁴.

Dans le roman, ce sentiment d'*Unheimlichkeit* est mis en place par une série de quiproquo, de non reconnaissances, qui semble préfigurer la non-reconnaissance finale à la fois tragique et absurde de Hocine. En effet, le quiproquo entre hadj Mabrouk et Hocine témoigne de l'absurdité des croyances et des superstitions religieuses, des représentations, qui portent le jugement à confusion: le hadj le croit possédé par un esprit malin, trouve par là même la raison de son malheur et accuse alors Hocine de leur avoir fait perdre l'argent investi par lui et son frère. Il y a un décalage entre la croyance et la réalité. Par la suite, le fou est pris pour ce qu'il n'est pas, il est confondu avec un terroriste, pour des mots mal compris, « *Ithaque Ithaque* » devenant pour la brigade de répression du banditisme « *À l'attaque ! À l'attaque !* ». Il y a un décalage entre la réalité et la perception de cette réalité, qui pourrait être comique, si la confusion n'avait abouti au meurtre du fou innocent. L'arrivée de Seyf au commissariat rétablit l'ordre, par la reconnaissance de Hocine pour ce qu'il est, c'est-à-dire un étudiant sans histoires, tandis qu'il est en train de se faire interroger et risque à son tour d'être pris pour un terroriste. Finalement, après avoir échappé à tout cela, Hocine est victime d'une ultime confusion : en effet, son frère le prend pour un terroriste et lui tire dessus. La réalité est

⁴² Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 163.

⁴³ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Alain Montandon, « Ithaque au fil du temps », *op. cit.*, p. 22.

envahie par la peur devenue ici quasi fantasmagique de l'Autre, créatrice de la confusion. Ainsi, dans ce monde, d'innocent, il est très facile de devenir coupable. Dans ces conditions, la réalité peut alors basculer très vite dans l'horreur et tourner rapidement au cauchemar.

La scène finale a une place particulière dans le roman, à la fois partie intégrante et en même temps à l'écart, marquant sa différence avec le reste du récit par un changement de police de caractère, qui rappelle par ailleurs celle du carnet d'Hamid. Ainsi, nous n'en connaissons pas l'auteur, ni son statut (écrit/oral, fictif/réel...). C'est le récit de l'ultime confusion que subit Hocine et qui lui sera funeste. Cette non reconnaissance sur laquelle se termine le roman exprime une vision pessimiste de la réalité algérienne vécue par Hocine. En effet, pendant le voyage, comme Ulysse, Hocine semble être privé d'identité, anonyme et il est d'ailleurs étranger jusque dans son retour. François Hartog a montré qu'en mer Ulysse était personne, et qu'une mort en mer était la catastrophe tragique, réduisant à néant le nom, le *kléos*, la gloire. En effet, Personne, c'est le nom que choisit Hocine pour se présenter, lors de sa rencontre avec la figure du Temps, comme Ulysse, qui l'avait choisi pour tromper le cyclope sur son identité. Etudiant la problématique de la perte de l'identité- et c'est ce qui se passe pour Hocine lorsqu'il est confondu avec un terroriste- par rapport à Ulysse dans l'*Odyssée*, Jean-Pierre Vernant nous dit que :

*« perdre son identité, n'être plus personne, cela veut dire, pour un Grec de l'époque archaïque, que se sont effacés les repères conférant à un individu dans sa singularité le statut d'être humain : son nom, sa terre, ses parents, sa lignée, son passé, sa gloire éventuelle. Quand ces marques s'estompent ou se brouillent, tout mortel, si grand soit-il, cesse d'être lui-même. »*⁴⁵

A la différence de l'*Odyssée*, il n'y a pas de retour à l'ordre final dans *LCU*. Hocine/Personne est sur le seuil de sa maison, le retour semble alors proche. Comme dans l'*Odyssée*, le chien de Hocine le reconnaît immédiatement (*LCU*, p. 257), c'est-à-dire que, contrairement aux humains, le chien n'a pas besoin de signes. Cependant, contrairement à Ulysse qui récupère son identité au fur et à mesure que les regards d'autrui le rétablissent comme partenaire, Hocine,

⁴⁵ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir, op. cit.*, p. 40.

malgré le fait qu'il donne des signes de son identité - en effet, il possède la clé de la maison et crie son nom à son frère- n'est pas reconnu par ce dernier. Le signe est en effet le maître mot de la reconnaissance, il est le signe concret, visible, apparent, indice qu'il faut déchiffrer parce qu'il renvoie à autre chose que ce qui est vu. Hocine, même s'il a mûri, n'a pas pu changer physiquement pendant la seule journée qui vient de se dérouler. Son frère, captif d'une peur irrationnelle et quasi fantasmagique, prisonnier de ses représentations, le confond avec un terroriste. Le plan d'Athéna dans l'*Odyssée* exigeait qu'Ulysse change d'apparence, qu'on le prenne pour un autre, un étranger, qu'on ne puisse pas l'identifier. Il n'était dès lors plus semblable à lui-même, il était réduit à n'être plus personne au regard des habitants d'Ithaque. D'ailleurs, même quand il récupère son apparence authentique grâce à Athéna, les traces que l'âge, les épreuves, le cours du temps ont imprimées sur tout son corps le rendent méconnaissable et différent. Pour qui regarde le mendiant qu'Ulysse est devenu pour s'y cacher, Ulysse n'est véritablement personne. Seulement dans l'*Odyssée*, Ulysse est métamorphosé en vieux mendiant misérable pour exercer sa vengeance et redevenir lui-même. Or, dans *LCU*, il n'y a ni plan, ni vengeance et il n'y a pas non plus de possibilité de recouvrement de l'identité, car Hocine reste Personne jusqu'à la fin. Ainsi, le Temps vient lui parler et s'adresse à lui grâce à ce nom à la fin du roman :

« Le temps aveugle l'enveloppe et lui parla. Personne, j'ai lu tous les livres, tous les livres bus comme du vin amer, et certains traitaient de la vie, de la mort, de quelques gares perdues dans le matin clair, sur les routes du monde, le monde vaste et solitaire de quelques voyageurs partis sans valise pour finir par se perdre et revenir, toujours seuls, vieilliss et fatigués [...]»⁴⁶

Le voyage de Hocine reste inachevé. A la différence de celui de l'*Odyssée*, le monde de S. Bachi reste l'univers instable, changeant, inquiétant et dangereux du voyage de Hocine, puisque l'apparence reste non conforme à la réalité et que l'ordre et les repères ne sont pas rétablis. Hocine constate par ailleurs très justement et presque de manière prophétique avant le récit de son retour:

⁴⁶ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 258.

« Telle une maladie, la confusion régnait et se propageait dans le monde. A présent, elle s'attaquait aux fondations. Plus tard, elle rongerait les apparences. »⁴⁷.

De même, discutant de leurs perspectives d'avenir, avec le commandant Smard, Mourad déclare avec la voix d'un autre: « *Que reste-t-il ? Rien. Pas de projets. Pas de travail. Pas d'argent. Une difficile reconnaissance* »⁴⁸. En effet, cette non reconnaissance finale attire notre attention sur la problématique de la recherche d'une reconnaissance et de perspectives d'avenir qui motivent le voyage de Hocine et qui ne semble avoir aucune perspective de résolution dans le roman. L'écriture seule semble peut-être pouvoir être l'issue de cet enfermement dans la confusion et d'une possible reconnaissance.

⁴⁷ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 255.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 111.

L'écriture, voyage vers la reconnaissance

La place et le rôle de l'écriture dans le roman

Hocine évoque sa volonté d'échapper au temps et par conséquent à la mort: «*J'espérais me battre et n'être pas soustrait au temps sans renâcler*»¹. Mourad, quant à lui, parle souvent en terme de postérité. Ainsi, pour Hocine, le récit d'Hamid est une confession qui lui permettrait de se décharger du poids de sa vie, tandis que de l'avis de Mourad, c'est une adresse à la postérité (*LCU*, p. 145). Or la recherche de la postérité est justement une tentative d'échapper au temps qui passe et à la mort, ainsi qu'une recherche de reconnaissance, et c'est ce que recherche celui qui raconte, l'écrivain. La destruction des écrits de Hamid par les islamistes provoque la ruine de Cyrtha, en tant qu'être de papier, dont les murs ont été bâtis pierre à pierre, mot à mot, comme l'espace concret d'une ville (*LCU*, p. 124-125), mais elle a survécu à travers le récit d'Hamid à Hocine et Mourad, et telle des «*ruines laissées au chant du poète*»² poursuit son existence à travers la conscience d'Hocine et à travers celle du lecteur grâce S. Bachi.

C'est en ces termes qu'est soulevée la question de l'écriture qui est au cœur du roman. Elle se pose notamment pour Hocine, mais se répète en variation et comme en écho pour Ali, Hamid et Mourad. C'est à travers cette question que se joue le rapport à la parole, au sens et au temps. Il y a en effet dans le roman deux catégories de personnages qui s'opposent, d'un côté Hocine, Mourad, Ali et Hamid, et de l'autre Seyf, Rachid et Poisson, parmi les personnages principaux. Les uns écrivent tous ou ont écrit une sorte de journal, racontant leur vie, tandis que les autres se placent plutôt du côté de l'action comme Seyf, ou du côté de l'inaction comme Rachid et Poisson. Dès lors, se fait jour une différence dans la façon d'être au monde, de se situer dans l'histoire et de penser l'avenir. A travers la question de l'écriture, nous pouvons voir reposer la question du choix de vie qui sépare et différencie les héros Achille et Ulysse. Dans *LCU*, cette question se cristallise surtout autour de

¹ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 172.

² *Ibid.*, p. 240.

Hocine et de Seyf. Déjà posée dans *Illiade*, elle réapparaît dans *l'Odyssee*, au moment de la descente aux enfers et de la rencontre avec les morts par la confrontation entre les deux héros. Dans *LCU*, elle apparaît dans la descente aux enfers que représente le voyage de Hocine, lors de sa confrontation avec Seyf au café. Le motif, celui du choix entre une mort glorieuse au combat et une mort précoce et la possibilité de poursuivre sa vie humaine et de transmettre par le récit sa vie, vient se greffer ici sur la réflexion sur l'engagement. En effet, l'impuissance face à une réalité algérienne en pleine déliquescence, soulève la question de l'engagement et de ses modalités. Or, la mort, en effaçant les liens de filiation qui rattachent au monde auquel on appartient, fait qu'on s'en trouve, par cette absence, retranché. Le risque est d'être englouti dans les ténèbres où sombrent les anonymes, la foule des « non mémorables », des « sans noms », qui faute d'avoir laissé de leur personne une trace que les hommes puissent se remémorer, ont déjà à jamais quitté l'horizon des vivants. Ainsi, il s'agit de survivre à l'oubli entraîné par la mort, en laissant un souvenir à la postérité. Deux voies s'offrent alors, celle d'Achille ou celle d'Ulysse.

Dans *LCU*, Hocine a le choix entre plusieurs modèles. D'un côté, Mourad, présenté comme la figure du poète dans le roman, se tient à l'écart du monde et écrit des poèmes inconséquents, empreints de naïveté et désengagés de la réalité (*LCU*, p. 222-223). De l'autre, Seyf, étudiant engagé dans la police algérienne par crainte de l'inaction, a basculé dans un monde d'une violence irrationnelle et sa voie apparaît comme une impasse. Enfin, Hamid, s'est engagé dans l'écriture journalistique après la mort du président Boudiaf, dénonçant le pouvoir en place et les islamistes (*LCU*, p. 138-137). Il devient une sorte d'initiateur, de mentor pour Hocine et pour les autres. En effet, c'est lui qui déclenche, qui est à l'origine des réflexions sur l'histoire et l'engagement du jeune homme et qui lui ouvre une voie nouvelle, par l'exemple donné par le récit de sa vie, par son témoignage. Hocine constate : « *Les dits de Kaïm sont à l'origine de mon errance actuelle* »³. En effet, comme Athéna, déguisée en Mentor, pousse Télémaque à partir à la recherche de son père et est le guide d'Ulysse

³ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 207.

dans son voyage, Hamid incarne la figure du mentor, du guide spirituel pour Hocine/Télémaque/Ulysse.

Pour ce dernier, le contre modèle est incarné par Seyf. Il peut être assimilé au héros Achille. En effet, c'est une figure de la violence guerrière : on raconte ainsi pendant plusieurs jours au commissariat son « *exploit guerrier* »⁴. En héros moderne, son arme automatique, un Beretta, est donc son « *vade-mecum* », son « *unique viatique* » (LCU, p.159). Par ailleurs, son nom signifie « épée » en arabe. C'est la figure par excellence de l'action : ainsi, il se brouille avec ses amis Rachid et Poisson, car il refuse d'entretenir leur inaction et leur évasion dans la drogue (LCU, p. 201). Il ressemble à un héros mort jeune au combat, dont le visage est désormais hors d'atteinte du temps : « *Ses traits ne marquaient aucune expérience, aucune ride ne sillonnait sa figure, une singulière virginité qui agissait comme un filtre, un masque apposé sur la mort* »⁵. Seyf semble déjà exclu du monde des vivants, il n'est plus qu'un souvenir lointain, figé pour l'éternité dans le mythe du héros guerrier :

« Je ne parvenais pas approuver ses dires ni même à porter un jugement sur ses actes. Tout cela me semblait trop lointain. Se pouvait-il que la légende s'emparât de lui à son tour et l'éloignât de ses semblables au point de le figer dans le marbre ? Une mutilation, un bras absent lui auraient conféré une présence, une miette de vie, un restant de chair. Il se dressait au dessus de nous comme une statue antique et, à présent, de la mort se drapait. »

Dès lors, Hocine se demande pendant son entrevue avec Seyf au café : « *Ne rien exhumer, écrire l'Histoire ? Peut-être...* »⁶. L'expression semble paradoxale : en effet, « écrire l'histoire » renvoie de façon figurée à l'action et au choix de Seyf, puisqu'il participe par sa lutte contre le terrorisme à l'écriture de l'histoire, tandis que le verbe exhumer, qui justement renvoie à une action très concrète, concerne plutôt le rôle de l'écriture dans le roman, qui consiste à déterrer le passé, en retirant les cadavres de la terre, en les tirant de l'oubli, en les ranimant, en les ressuscitant par les mots. Ce paradoxe semble significatif de la confusion vécue par Hocine, pris entre nécessité d'oubli et besoin de mémoire. Il se dessine alors une réflexion sur l'engagement, pensé en terme d'action par la

⁴ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 200.

création et par l'écriture. Seyf, réfléchissant avec Hocine sur leur situation et la façon de construire l'avenir, lui lance :

«On a tous, ici, une grand-mère qui ánonne ces redoutables fariboles. Comment lutter contre l'invasion enfantine ? Contre le mensonge de source maternelle ? Et toi, tu me demandes une exhumation ! [...]Quelque part, ces histoires 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 qui nous consume, entravent notre avenir, plombent notre présent, nous empêchent de parcourir le chemin des nations vierges dont le poids de turpitudes [...] ne les fit pas basculer dans le passé.»⁷

Hocine est alors toujours noyé dans la confusion et n'a pas encore réussi à trouver sa voie, le chemin qui le ramènera chez lui, dans le monde des vivants. Cependant, lors de sa rencontre avec le commandant Smard à Chems El Hamra, Hocine semble avoir fait un choix, en refusant sa proposition : *« Je lui ai offert la gloire. Il l'a balayée. »⁸* explique le commandant.

L'issue des aventures est pour Ulysse : revenir et raconter. Il revient plein d'espace et de temps pour raconter. Or, Hocine a envie de raconter ses aventures ou en tous cas, que ce soit raconté, qu'il en reste une trace, que cela ne se perde pas au fond du néant : *« Qu'il reste quelque chose de cette journée ! Qu'elle ne se délite pas comme les ombres du soir ! »⁹*. A la fin du roman, Hocine semble être devenu Ulysse. Tel Ulysse métamorphosé par Athéna pour que ses proches ne le reconnaissent pas à son arrivée à Ithaque, Hocine, dans la version que nous donne le roman de son retour chez lui à la fin du roman, n'est pas reconnu par l'un de ses frères qui le prend pour un terroriste. A la différence de la scène de l'incipit, il y a une insistance sur la relation entre le personnage de Hocine et son chien grâce à l'emploi du possessif, ainsi que sur le passage du temps avec l'adjectif vieux, qui, pris dans la référence romanesque explicite au voyage d'Ulysse, charge le voyage d'Hocine d'une longueur non existante à proprement parler, mais réelle du fait de la perte erratique. De plus, *« son vieux chien »¹⁰* le flatte en le reconnaissant et meurt aussitôt après, comme dans la célèbre scène de l'*Odyssée*. Ce clin d'œil largement explicite fait sens, si l'on met

⁷ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 200.

⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰ *Ibid.*, p. 257.

les deux scènes d'ouverture et de clôture en parallèle. Nous assistons bien à une évolution, semble-t-il linéaire, car un déplacement des statuts semble bien s'être opéré au fil des pages : de Télémaque, partant à la recherche de ses origines, il est devenu Ulysse, rentrant plein d'usages et de raison chez lui. Dans *LCU*, le retour de Hocine chez lui peut se lire comme le passage à l'articulation en mots, par le passage à l'écriture. La fin du roman semble avoir un statut particulier, comme nous l'avons vu, et se détache de la fiction elle-même, c'est peut-être une fiction dans la fiction. En effet, après avoir évoqué un moment d'écriture sur son journal, être passé chez Mourad qui a recueilli et écrit le récit de ses aventures de la soirée, Hocine rentre enfin chez lui, mais le récit de ce retour n'est pas fait directement par lui : le roman se termine sur le récit écrit d'un retour, dont nous pouvons nous demander s'il a été écrit par Hocine ou Mourad ou quelqu'un d'autre. Cette fin nous fait penser à l'évolution dont procède *À la recherche temps perdu* de M. Proust, décrit par M. Blanchot par la célèbre formule « comment Marcel devint écrivain ».

Dans *LCU*, l'épisode du chant des Sirènes est souvent évoqué pour faire référence à l'appel de l'imaginaire et donc à la tentation de la fiction. Or, pour Maurice Blanchot, comme il l'a très bien exposé dans *le Livre à venir*, l'épisode des Sirènes participe de l'expérience des limites à laquelle il faut rattacher l'acte littéraire. Le rapport d'Ulysse aux Sirènes est celui du réel à la fiction. Ulysse doit résister aux puissances de la fiction s'il ne veut pas aller à son tour finir auprès des victimes précédentes. Il s'agit de garder ses distances avec l'imaginaire et le rêve, et aussi avec le mythe ici, du fait de son aspect figé, immobile et de sa prétention à l'universel. Ce qui est au cœur de cet épisode, c'est le rapport entre le créateur et son œuvre, ce qui conduit M. Blanchot à dire que « *Entendre le chant des Sirènes, c'est d'Ulysse qu'on était devenir Homère* »¹¹, c'est à dire, passer de celui qui vit les aventures à celui qui les raconte. Ainsi Ulysse s'avance au point extrême de la maîtrise par le créateur de l'imaginaire auquel il donne forme : les Sirènes sont vaincues par la mise en forme du récit. Ainsi, le récit donne une postérité et donc une immortalité toute humaine à Ulysse, qui peut raconter, car il a aussi refusé l'immortalité divine offerte par Calypso. Pouvoir affirmer « j'ai entendu le chant des Sirènes » implique qu'on

¹¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, « Le chant des Sirènes », p.14.

lui a échappé. Ainsi, si le récit final du retour est celui de Hocine ayant accédé à l'écriture (extrait de son journal ?), le narrateur est bien cet Ulysse qui peut raconter à Mourad et au lecteur peut-être, car il a résisté à l'appel de l'imaginaire, du mythe et de la rêverie, et a échappé aux aventures de la journée, à la ville et à ses assauts sur l'individu, parties intégrantes de la réalité. Le personnage, pris pendant tout le roman entre réalité et imaginaire, en faisant entendre sa voix par l'écriture, montre qu'il a en quelque sorte trouvé sa voie, son salut, qu'il a appris cette distance propre à l'écrivain. Il semble que cette plongée dans le lointain, le passé et la mémoire, recrée par l'imaginaire, soit un itinéraire obligé pour se construire. En fait, si le voyage semble nécessaire pour entendre le chant des Sirènes, il exige la nécessité d'un retour pour pouvoir transmettre le récit de ce voyage et le savoir retiré de ce périple. L'écrivain apparaît alors comme une figure de passeur dans le roman ; c'est ainsi que Hamid déclare « *je suis celui par qui les rêves transitent d'un bord du monde au bord du néant* »¹².

A la fin du roman, Hocine semble avoir trouvé une voix personnelle, entre celles proposées par les personnages de Mourad, d'Hamid et de Seyf. Il ressemble à la fois à Ulysse et à Achab, personnage de H. Melville dans *Moby Dick*, avec lequel il est comparé par M. Blanchot :

*«Il sera tout, s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le chant des Sirènes l'invite à parcourir. [...] Après l'épreuve, Ulysse se retrouve tel qu'il était, et le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr. Achab ne se retrouve pas, et, pour Melville lui-même, le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans cet espace sans monde vers lequel l'attire la fascination d'une seule image.»*¹³

Tandis que la force d'Achille est la violence guerrière, celle d'Ulysse est la mêtis¹⁴, l'intelligence rusée. Dans l'*Odyssée*, le personnage d'Ulysse est l'incarnation d'une intelligence face au monde : il est ici l'image de l'écrivain qui écrit, celui qui raconte. Celui qui est capable d'écrire est peut-être cela en effet : il a dépassé la simple réalité et ses contradictions (matière/informe), écouté

¹² Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 103.

¹³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis chez les grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

l'appel des Sirènes (imaginaire), pour être créateur d'une forme, le récit : du chaos du monde dans lequel il vit, il a réussi à donner un ordre. Il est capable de donner forme à l'informe, de donner du sens à la violence et à la confusion qui règne dans Cyrtha grâce aux mots. C'est celui qui a trouvé une voie en tant qu'être humain et qui a trouvé une forme pour nous donner à entendre sa voix. La *mètis*, l'intelligence rusée, est recul, réflexion par rapport à la réalité, mais aussi adaptation et stratégie, cette intelligence du monde et au monde, est alors celle rendue possible par l'écriture.

Dans l'*Odyssée*, c'est une intelligence toute humaine qui n'attend pas l'aide des dieux, un esprit critique à l'état naissant, peut-être ici celui de l'écrivain qui peut, grâce à l'écriture, prendre la distance nécessaire par rapport au monde. Dans *LCU*, alors qu'il est à la dérive, si l'on peut dire, perdu dans Cyrtha, Hocine réaffirme son refus des mythes et de la conception de l'histoire véhiculés par l'islamisme, et sa méfiance vis-à-vis de la religion, apparaissant comme aliénante. Il pose un regard critique sur sa société : « *j'appris de mon ami à redouter les faux sages, les superstitions et les idées toutes faites, seul bagage intellectuel de mes compatriotes* »¹⁵, dit-il. Un peu comme dans l'*Odyssée*, où, à son arrivée en Phéacie, alors qu'il est à la dérive, Ulysse se méfie du conseil d'Ino et choisit de s'en sortir seul :

*«C'est un piège nouveau que me tend l'un des dieux, quand il vient m'ordonner de quitter ce radeau. Non ! non ! je ne veux pas lui obéir encore ; mes yeux n'ont aperçu que de trop loin la terre où le sort me promet le salut... Il vaut mieux faire ainsi [...]»*¹⁶

C'est peut-être ainsi qu'il faut lire le rapprochement paradoxal entre *Le Livre des stations*, roman écrit par Mourad sur leur vie d'étudiants sur un cahier d'écolier vert (*LCU*, p. 224 et 247) et le texte sacré du *Coran* de soie verte, désigné par Ali comme *Le Livre des stations* (*LCU*, p. 211) : l'écriture permet une mise à distance, une libération de la représentation de l'histoire et de l'identité, imposée par l'islamisme et s'appuyant sur le *Coran*, et donne un sens, tout humain, au récit de l'histoire. D'autant plus que ce livre fait référence au *Livre des Haltes* de l'Emir Abd el Kader (1808-1883), dans lequel il commente le *Coran*, les paroles du prophète ainsi que l'œuvre de Ibn Arabi, grand maître

¹⁵ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁶ *Odyssée*, *op. cit.*, V, 355-360.

soufi, qu'il contribua à faire redécouvrir et auquel il se rattache spirituellement. Connu comme un homme d'action et un guerrier redoutable qui se dressa pour défendre le Maghreb contre l'envahisseur français et réunit autour de lui toutes les communautés, il est aussi homme de lettres, héraut de la liberté de conscience, pourfendeur des préjugés de castes et de religions, combattant pour la fraternité humaine et contre les fureurs du fanatisme.

L'écriture apparaît dans ces conditions comme une ruse contre la violence. En effet, dans *LCU*, l'évanouissement de la parole laisse place à la violence : il ne reste alors que des sons presque animaux, réduits à des cris, des gémissements, des borborygmes dénués de sens, comme dans la scène de l'exécution des assassins de Mahmoud, lorsque l'adolescent geint par terre, où : « *la parole s'[est] évanouie, laissant place à un étrange borborygme, sifflement du vent sur les pierres* »¹⁷. Au regard du climat qui règne dans Cyrtha, les mots apparaissent eux-mêmes, tout au long du roman, comme gangrenés par la violence ambiante et leur sens a semble-t-il disparu, comme le montre l'évocation fréquente de signes torturés, incompréhensibles et tourmentés (*LCU*, p. 61 et 239). La violence, inversant toute logique, ne laisse place qu'à l'opacité des signes. Cependant, il reste l'espoir de retrouver ces mots, dont la raison d'exister, celle de donner du sens au monde, s'est perdue. En effet, il semble que seuls les mots sont capables d'ériger, de creuser un « *sillon où germe la vie* »¹⁸, de créer des traces qui ont du sens, et donc de se libérer de la violence qui réduit à néant le sens. Ainsi, Hamid évoque une parole « *captive, dérobée, engloutie* »¹⁹ par l'intégrisme islamique. Dans son carnet, il décrit encore cette situation sous le signe de la perte :

« *Pourquoi ne retrouvais-je pas les mots qui érigent ? Pourquoi le verbe me fuyait-il à l'heure de la dissolution ? Des cris. Je retrouvais les cris qui menaçaient les fondations, qui menaçaient de m'ensevelir. Les cris seuls m'accompagnaient.* »²⁰.

Ainsi, tout au long du roman, Hocine a fait face à un choix, celui des armes de son engagement, de son action dans le monde, l'écriture ou la

¹⁷ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 196.

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

violence. Hocine est « le héros » qui refuse l'apprentissage, nécessaire dans le passage à l'âge adulte, des armes et du combat (*LCU*, p.30) et qui opte pour une autre arme, l'écriture. L'écriture et l'imagination apparaissent ainsi comme des ruses contre l'enfermement dans la violence, dans un monde où la réalité ne donne aucun espoir d'abordage et où la gloire du guerrier a perdu toute valeur et tout sens. En effet, seule la parole humanise et crée de la vie. Ainsi, Hocine change son regard sur Hamid après son récit, et ce dernier, de presque divin, redevient alors simplement humain. Il se passe la même chose pour Seyf, devenu aux yeux d'Hocine presque un animal, et retrouvant alors à travers son récit un peu d'humanité. L'écriture apparaît donc comme un bon moyen pour sortir de la redondance mortifère de la violence envahissant la vie, pour libérer la mémoire et sortir du cauchemar. Dans *LCU*, c'est par conséquent le seul lieu où peut vivre un espoir, du fait de sa puissance de création et de recréation. Face à la dissolution, à la mort, seule l'écriture a un pouvoir sans limites : elle peut par exemple donner la vie à un personnage, comme lui donner la mort et le ressusciter autant de fois qu'elle le voudra. Elle est donc à même de proposer une issue possible.

Hocine, pour protéger sa vie et sauver son humanité a choisi la voie d'Ulysse. La mémoire de S. Bachi, comme celle d'Hamid et d'Hocine, est emplie des échos de l'*Odyssée* et des aventures d'Ulysse. L'écrivain s'écrit peut-être à travers Hocine, le personnage qu'il met en scène pour arpenter le territoire de la société, de l'histoire et de la mémoire, ainsi que de l'identité algérienne, comme une figure d'Ulysse. Ou bien est-ce à travers Mourad ? La fin du roman, est-ce la vraie fin de Hocine, nous ne le savons pas, exprime l'impossible reconnaissance recherchée par le personnage, ainsi que l'impossible échappatoire d'une réalité absurde et mortellement dangereuse. Seul l'écrivain aura peut-être une réelle reconnaissance à l'issue de ce voyage littéraire dans la mémoire de l'*Odyssée*, même si nous pouvons nous demander s'il n'a pas comme son personnage, Hocine le voyageur : « *le goût du voyage poussé à son extrême : la recherche de la nouveauté au risque d'y perdre son âme* »²¹.

²¹ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 116.

En effet, il semble que l'écrivain, et par son intermédiaire, le lecteur, doivent parcourir le même voyage et traverser les mêmes questionnements dans ce voyage au centre de la réécriture de l'*Odyssée* que constitue le roman, que Hocine au centre de Cyrtha. La réécriture participe de l'intertextualité et est une pratique plus étendue que la simple citation ponctuelle, la simple allusion. Nous l'avons vu, le texte de l'*Odyssée* affleure sans cesse dans *LCU*, de manière souvent tangible puisqu'il s'identifie directement ou par un clin d'œil explicite. Nous pouvons en effet faire état d'une série d'emprunts littéraires et non littéraires au poème de l'*Odyssée*, dont le nom d'Ulysse dans le titre qui vaut comme une sorte de contrat ou de promesse pour le lecteur, suffisamment explicites pour émettre l'hypothèse de la réécriture. Le roman semble entre autres avoir les caractéristiques propres de l'*Odyssée* au niveau thématique, nous l'avons vu précédemment, avec l'accumulation des comparaisons et des références à Ulysse et à ses aventures, des références à la mer et à la navigation, grâce aux comparaisons et aux métaphores filées *in absentia* omniprésentes dans le texte. Au niveau stylistique, le texte renoue avec le style formulaire du poème épique avec des épithètes homériques réactualisés : «*le ciel aux doigts de rose*»²², «*D'Hilou aux pieds rapides*»²³, ou «*Hocine le bien nommés*»²⁴. La plongée qu'effectue le roman dans ce texte est alors une façon pour S. Bachi, tel son modèle Ulysse, de parcourir le domaine des morts et de le faire revivre. Deux textes sont ici en présence, en «*coprésence*», dirait G. Genette²⁵.

Cette pratique nous questionne sur les notions d'identité et d'altérité, ainsi que sur le rapport à la mémoire, au cœur du processus de création littéraire. En effet, l'identité est habituellement rattachée à un lieu localisable et fixe (espaces géographique, linguistique et culturel). Or le propre de l'intertextualité, c'est de rattacher le texte à d'autres œuvres, donc à d'autres langues, à d'autres temps, à d'autres espaces, c'est à dire à d'autres lieux. Elle présuppose une dynamique de déplacement à la fois de l'écrivain : S. Bachi, écrivain algérien francophone et émigré en France depuis 1997, qui traverse le

²² Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p.87.

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «*Poétique*», 1982, p. 8.

temps et l'espace, et abolit les frontières par l'écriture, et de nous, lecteurs, qui sommes embarqués de fait dans ce voyage et contraint d'accomplir un va-et-vient dans le temps et une traversée de l'espace vers le texte « d'origine »²⁶, accompagnée d'une attention au contexte culturel qui fait exister l'œuvre et en assure la lecture.

L'intertextualité apparaît comme le processus de création, d'élaboration du roman. Le rapport avec le texte de l'*Odyssée* est exhibé à l'excès, tandis que d'autres textes affleurent dans le roman de façon moins ostentatoire (quoique...) comme *Nedjma* de Kateb Yacine, *Ulysse* de James Joyce, *Les Mille et une nuits*, ou l'*Etranger* d'Albert Camus : il semble donc que ce rapprochement ait des enjeux fondamentaux pour la compréhension du roman et peut-être spécifiques : ne serait-ce pas dans ce rapport au poème homérique que s'articule la mise en question du rapport à la mémoire ?

Car lire et écrire ne sont pas des actes neutres, ils constituent un nœud de relations complexes et de stratégies singulières. L'écriture est en effet la confrontation avec l'autre, le lecteur, sa mémoire et son imaginaire. Or, l'enjeu de ce jeu avec la mémoire est d'autant plus fort du fait de l'importance de la reprise de la figure mythique d'Ulysse dans la littérature en générale et dans la littérature maghrébine plus particulièrement. En fait, les rapports de réalisation, de transformation ou de transgression vis à vis du modèle archétypique dans son historicité littéraire, qui sont à l'œuvre dans la réécriture, sous-entendent des enjeux de séduction, subversion et de reconnaissance qu'il s'agira de mettre au jour. D'un point de vue pragmatique, il s'agira donc de mieux cerner les enjeux et la spécificité de la communication littéraire dans le contexte de la pratique de la réécriture.

La notion de dialogisme développée par M. Bakhtine²⁷ dans *Esthétique et théorie du roman* apparaît donc particulièrement adéquate et féconde pour penser cette relation entre les deux textes, puisqu'il s'agit ici non pas de centrer notre analyse sur les structures internes de roman, mais de prendre en compte son extériorité manifeste. Nous nous limiterons à cette notion, qui fut la base de

²⁶ L'expression n'est pas satisfaisante.

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", 1978.

toutes les théories sur l'intertextualité, de J. Kristeva à qui l'on doit le terme, à G. Genette, M. Riffaterre et bien d'autres. Chez M. Bakhtine, la notion implique une certaine conception de l'homme, sujet énonciateur d'un discours, où l'autre y joue un rôle essentiel dans la constitution du moi. Dès lors, l'écriture romanesque se veut un constant dialogue de l'écrivain avec les œuvres littéraires antérieures.

Dans le roman, nous pouvons appliquer cette notion à deux niveaux. Elle nous aidera tout d'abord à penser l'itinéraire choisi par le roman, comme lecture de l'*Odyssée*, son identité propre, qui se construit dans le rapport au poème homérique ou aux autres réécritures (Dante, Yacine, Giono, Tengour...), dans le cadre d'une poétique de l'écriture. En effet, le dialogisme désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours, car le discours n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond. Les vérités romanesques se construisent ainsi grâce à cette interrelation dialogale entre le motif odysseéen et le roman pour le lecteur.

Ensuite, le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé, mais aussi mot pour autrui pour M. Bakhtine, ce qui nous aidera à penser la relation au lecteur et la réception. En effet, il semble pertinent de s'interroger dans le cadre d'une poétique de la lecture, sur la place et le rôle prévus par le texte pour le lecteur, lecteur virtuel que l'on veut satisfaire ou décevoir²⁸.

S. Bachi et son lecteur font alors, comme Ulysse et Hocine dans leur odyssee, l'expérience des frontières. En effet, par le recours à l'intertextualité, l'écrivain exhibe les frontières du Même et de l'Autre, pour mieux les franchir, pour mieux les interroger et questionner le lecteur. L'intertextualité apparaît comme la mémoire de la littérature. Elle se pense ici comme revendication de filiation avec un imaginaire collectif en même temps que création de liens individuels avec celle-ci. La convocation de différents imaginaires ne les fait pas rentrer en concurrence, mais affirme la complexité de l'identité. Le roman crée un métissage de deux espaces littéraires -et même plusieurs, ce qu'il

²⁸ Voir Umberto Eco, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1985.

faudrait approfondir dans une autre étude- qui se superposent, s'enchevêtrent, se télescopent, bifurquent et se renouent.

Tout d'abord, le souvenir et la convocation du mythe d'Ulysse semblent placer l'œuvre dans une logique de continuité qui vise à créer du sens et de la cohérence. Cela semble répondre à une question de lisibilité : il s'agit de réécrire le mythe pour établir la communication avec le lecteur et créer du sens. La réécriture du mythe odysseén répond alors à un souci de représentation, puisque la création poétique est semi-conceptuelle et se présente comme l'élaboration d'un langage métaphorique pour une réflexion sur la condition humaine et l'existence. Le mythe fournit ainsi un thème, une logique et des symboles connus et signifiants pour le lecteur. Dans l'acte de lecture, la reconnaissance, c'est à dire l'action d'identifier par la mémoire quelque chose comme déjà connu, est créatrice de repères et de sens. Le texte de l'*Odyssée*, véhicule un mythe, celui de la perte et du recouvrement de l'identité, adapté au contexte de l'Algérie contemporaine et à la période de la décennie noire du terrorisme. Ainsi, le rapprochement entre Ithaque et l'Algérie est plein de sens si l'on revient à la signification de *Al-Djazair*, « les îles » en arabe. Le mythe donne au lecteur un schéma de lecture tout prêt. Le roman « est bien » en effet la mise en scène de héros Hocine, Hamid et Ali, qui, comme Ulysse, sont ballottés entre les dieux, avec l'islam et les intégristes, les hommes, le raffinement de la civilisation, celui de la littérature, et l'horreur de la sauvagerie, celle de l'histoire faite de violences et de guerres, et dont les aventures étranges sont en apparence proches du conte merveilleux ou fantastique, avec la rencontre de la figure du Temps, ou avec la discussion politique avec un criquet. Ainsi, la référence à l'histoire d'Ulysse, devient la modalité de création du sens et fonctionne grâce à l'analogie. C'est par rapport au texte de référence que le roman prend son sens, soit qu'il lui ressemble soit qu'il s'en différencie.

Cependant, la reconnaissance d'éléments faisant référence à l'*Odyssée* conditionne le lecteur dans sa lecture et l'amène à méconnaître la spécificité du roman. Le signe linguistique est ainsi porteur d'une mémoire, qui peut apparaître comme une prison. Le mythe apparaît comme un obstacle à la lecture du texte en présence, car il ramène toujours le lecteur au « texte

d'origine »²⁹. Il s'agit alors de se délivrer du mythe pour rendre possible la lecture. L'exhibition à l'excès du signifiant possède ainsi une fonction phatique³⁰ dans l'acte de communication avec le lecteur. En effet, la saturation du texte par les références à l'*Odysée* qui fonctionnent comme des signaux d'appel au lecteur pour faire le rapprochement, le lien et créer du sens, exhibe et dénonce le rapport du lecteur au mythe et à ses représentations. Les références n'apparaissent plus que comme du sens déjà donné et deviennent pures répétitions. Ainsi, dans la communication littéraire, nous voyons apparaître le danger de la convocation du mythe, qui crée un sens qui dépasse l'œuvre et qui n'est plus apte à exprimer une réalité singulière. Dans le roman, l'évocation des étoiles, nous l'avons vu, scande le texte, par le ressassement notamment de cette phrase nominale : « Ganymède, Cassiopée et Orion. ». Les étoiles aident les marins à s'orienter, ce qui nous ramène au voyage d'Ulysse et à la navigation. De plus, elles sont rattachées à des légendes et à des mythes ; elles deviennent ainsi dans ce contexte les marques d'une mémoire qui guide, qui donnent des repères, mais dont l'évocation devient redondante pour la mémoire dans l'acte de lecture, et qui enferment alors dans une circularité textuelle. Le texte semble alors être clos sur lui-même et montre l'impossibilité pour la voix narrative à sortir de l'impasse où elle se trouve. Cette exhibition expose aux yeux du lecteur le mythe comme une simplification et un appauvrissement. Il devient une impasse. La libération de la mémoire nécessite donc l'oubli. Le mythe peut être un enfermement, un figement, un immobilisme, car, il ne crée rien de neuf, ni d'original. Il s'agit alors pour le lecteur de se rappeler du mythe d'Ulysse et aussi d'apprendre à l'oublier, pour suivre les déplacements de sens et laisser place à la singularité du texte en présence : « *Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire débutait par une absence de traces* »³¹, nous dit Hocine.

Ainsi, l'écrivain initie une grande entreprise de libération des clichés et des attentes, c'est à dire de démythification. Il s'agit de se libérer de tous les mythes, en tant qu'images simplifiées, figées et appauvries, représentations

²⁹ Cependant cette mémoire est par essence déformatrice : c'est une représentation mentale à une période, un espace, une culture et un individu donnés. De même, elle ne peut faire omission des autres réécritures de l'*Odysée*, qui ont modifiées à leur tour l'image des motifs de l'aventure odysseenne.

³⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, coll. "double", 1981.

³¹ Salim Bachi, *LCU, op. cit.*, p. 256.

souvent illusoire que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou appréciation, ici dans la lecture.

En effet, Salim Bachi n'écrit pas le mythe du « retour », tant attendu avec l'évocation de la figure d'Ulysse. Pour le lecteur, l'attente d'un récit du départ, du voyage et de l'exil est donc déçue. La relation de demande et d'attente par rapport à un écrivain algérien exilé en France et revendiquant le rapport avec l'*Odyssée*, d'un récit stéréotypé et rebattu de l'exil et des souffrances d'un Algérien loin de son pays, d'un Ulysse, n'est pas satisfaite. L'utilisation d'un thème comme celui-ci, ayant accédé au statut de mythe, et réinvesti par d'innombrables écrivains, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, notamment algériens comme Kateb Yacine, Habib Tengour, Rachid Boudjedra, provoque ainsi par son détournement, une relation de ruse par rapport à la parole attendue. Le roman ne constitue dès lors pas une simple transposition de l'*Odyssée* dans le monde contemporain, comme nous l'avons montré précédemment par l'étude du texte.

De plus, dans le contexte de l'islamisme d'une part, et de la francophonie d'une autre, c'est principalement le mythe de l'identité qu'il s'agit de secouer et de bousculer pour S. Bachi. Il remet en effet en cause par le mélange des références, le mythe d'une identité, qui ne pourrait se penser que dans la dualité du Même et de l'Autre. D'une part, il questionne le discours de l'intégrisme islamique, en tant que discours du pur, du simple, du clos, du distinct et de la frontière, affirmant que l'identité arabo-musulmane serait devenue impure et se serait corrompue par le contact avec la civilisation occidentale, et du religieux qui possède le monopole de la représentation de l'identité. D'autre part, il déstabilise les principes sur lesquels, dans les années soixante et soixante-dix, s'étaient fondées les études sur la littérature maghrébine francophone, et qui prenaient source dans une pensée binaire de la séparation entre Orient et Occident, Centre et Périphérie, Ici et Ailleurs, Même et Autre, et soulevaient les questions de l'affrontement et de l'apaisement, du désir et de la haine, pour nous donner à voir un passé colonial enfin assumé et une identité complexe. Car, l'histoire de la méditerranée, véritable creuset culturel, c'est l'histoire de plusieurs siècles de migrations, sous forme d'invasions, de conquêtes,

d'affrontements, de persécutions, de pillages, de déportations, mais aussi d'échanges, de confrontations, de transformations des peuples les uns par les autres jusque dans les conflits. La logique de conquêtes (romaine, turque, arabe, espagnole, française) qui a construit l'histoire de l'Algérie a créé une rencontre continue entre l'« Orient » et l'« Occident ». Dans ces conditions, il s'agit de questionner à la fois la fiction d'un Maghreb de tradition uniquement arabo-musulmane, ainsi que la fiction tenace d'une Méditerranée d'une seule rive, inventée à partir d'une vision occidentaliste et unilatérale qui ne retient que le complexe gréco-latin et la chrétienté romaine exclusive de l'héritage arabe et oriental, et qui reposent toutes deux sur des amnésies par rapport au passé de la Méditerranée. Peut-être alors le roman est-il une réponse, revendication identitaire, par rapport à cette dépossession identitaire nationale qui s'est faite dans le sang lors de la décennie noire. Il s'agit de se mouvoir hors des catégories identitaires (Centre/Périphérie, Occident/Orient) par la plongée dans ce grand mythe du voyage, et, en utilisant ces catégories, en en jouant, de se réapproprié de manière insolente les attributs d'une multiple généalogie et d'une identité toute méditerranéenne.

Toute l'élaboration du roman apparaît alors comme une tentative d'échapper à ce mythe de l'identité pour accéder à la reconnaissance, celle d'une identité métisse. Mourad revendique par ailleurs ce métissage à travers la convocation de références toute à la fois orientales et occidentales, comme Saint Augustin³², Sainte Thérèse, Ibn Rochd, et Ibn Arabi (LCU, p. 215). Comme le fait, par ailleurs, S. Bachi lui-même en convoquant le récit de l'*Odyssée*, celui des *Milles et une nuits*, comme *Le Polygone étoilé* ou *Nedjma* de Kateb Yacine, et l'*Ulysse* de Joyce, et en en nourrissant la mémoire de ces personnages, Hocine et Hamid, ainsi que son roman lui-même, ou en faisant référence à Baudelaire et à son poème « L'invitation au voyage » par la citation « *Luxe, calme et volupté* » (LCU, p. 129), à *Zadig* de Voltaire à travers les mots du commandant Smard « *je cultive mon jardin* » (LCU, p. 232), ou encore à Nerval et à son poème « El Desdichado » avec la reprise des qualificatifs « *seul, veuf et ténébreux* » (LCU, p. 118). Les catégories binaires de l'identité semblent faire

³² Chrétien, d'origine berbère, Saint-Augustin est né en Algérie, où il fut évêque d'Hippone (Annaba) au IV^{ème} siècle. L'influence de sa pensée philosophique et théologique (augustinisme) est considérable dans l'histoire de la pensée occidentale. Il est alors un symbole fort de cette circulation, de ce lien entre les deux rives de la Méditerranée.

obstacle à la reconnaissance d'une identité complexe, plurielle et mouvante. L'écrivain est le voyageur qui circule entre les imaginaires, les langues et les cultures. Il s'agit alors de se libérer de ces fictions enfermantes, de ces mémoires emprisonnantes, face aux mystifications de l'histoire officielle qu'il faut dénoncer et aux mythes déjà émoussés.

Le roman exprime ainsi le désir d'échapper à toute tentative d'enfermement dans une seule et même image, au mythe qui enferme et fonctionne tel un reflet déformant de la réalité, proposant ainsi une constance et une cohérence, une logique, qui masque les contradictions et la complexité de l'oeuvre, servant d'écran protecteur et aveuglant. Le mythe de l'*Odyssée* est bien au centre de la mémoire de l'écrivain. Mais celui-ci nous invite à une exploration, à un voyage dans le mythe, voyage houleux, vertigineux qui, pour le lecteur, ne sera pas sans surprise. Comme Hamid montre à Hocine « *les possibilités infinies que recelait une vie* »³³, S. Bachi montre à son lecteur les possibilités infinies que recèle l'écriture. Ainsi, en libérant le lecteur de son conditionnement et de ses réflexes de lecture, il l'amène à vivre une expérience singulière et à lire un voyage littéraire inédit. La réécriture du mythe devient une odyssée pour le lecteur et nous invite à une réflexion sur le trop plein d'images du passé et l'enfermement dans nos représentations. Le lecteur peut être pris à son propre piège dans sa tentative d'enfermement du texte dans des références stables. Par l'oubli, la mise à l'écart du mythe et les effets de brouillage, le roman se place en effet dans une logique de rupture qui conduit à une réflexion sur la liberté et l'originalité. Le lecteur est alors obligé, s'il veut sortir sain et sauf de ce voyage de reconnaître, c'est-à-dire d'admettre, après l'avoir méconnu ou nié, cette vision du monde singulière (langage, sens et cohérence) et sa littéarité. Il y a enrichissement et variations, déformation et amplification par cette nouvelle réécriture du mythe, et donc création nouvelle, création originale.

³³ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.* p. 217.

Une identité littéraire complexe

Nous nous appuyerons sur l'approche de l'anthropologue François Laplantine et du linguiste Alexis Nouss³⁴ pour penser la notion de métissage dans le roman. Comme nous le rappellent pertinemment les deux auteurs, le terme métissage vient du latin *mixtus*, signifiant mélangé. Le mot apparaît pour la première fois en espagnol et en portugais dans le contexte de la colonisation, mais la notion est née dans le domaine de la biologie pour désigner les croisements génétiques. Il semble être plein de pertinence et légitimé pour définir l'élaboration de l'écriture de S. Bachi.

L'ouverture à l'altérité est la seule issue pour recréer de la vie, dans cet espace mortifère, représenté par le mythe, et face à la fermeture et à la revendication de l'homogène, à la violence de la réduction à l'unité et au repli sur soi stérile, vécus en Algérie. Elle se concrétise dans la réécriture, par la reformulation de plusieurs héritages, dans un processus d'acquisition, d'élaboration, et d'interprétation, qui se constitue dans un mouvement d'interaction ininterrompue. Ce sont ces emprunts successifs, ces écarts, et ces nuances qui forment l'identité littéraire. Le métissage représente ce modèle de la rencontre qui, grâce à l'écriture, se joue de la chronologie, comme de la géographie, et peut mélanger le voyage d'Ulysse de la Grèce antique, avec celui de Hocine de l'Algérie contemporaine. Cependant, le métissage ne se réduit pas à l'entre-deux, à l'hybridité, pensée plutôt spatiale, mais il contient une dimension temporelle, c'est une dynamique, comme la mémoire elle-même. Ainsi, « *le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue* »³⁵.

Pour l'écrivain, le métissage apparaît tout d'abord comme une éthique, une exigence de la mémoire. Le temps du métissage est le présent, mais c'est en lui-même un temps métis puisqu'il accueille la jonction du passé et du futur. Cette tension qui le constitue, cet appel des mémoires, est le mouvement de conservation de son identité en même temps que d'ouverture à l'autre. Ainsi, le roman est semblable à la mémoire qui :

³⁴ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

« est elle-même une opération métisse : le souvenir appartient au présent d'une conscience qui le manifeste mais ce faisant, il ressuscite quelque chose qui n'est plus. Comme la ruine ou la trace, le souvenir, par nature, exhibe une double identité, une fidélité floue [...] »³⁶

La remémoration du texte de l'*Odyssée* ne s'élabore pas comme une commémoration, culte froid du passé : elle implique que le sujet s'investisse au présent dans sa réminiscence.

L'intertextualité transforme les conditions de lisibilité et nous invite à un nouveau mode de lecture, celui du voyage. C'est la mémoire qui noue les fils de la continuité et du changement. D'hier à aujourd'hui, le jeu des interférences, des glissements, rapprochant parfois jadis et maintenant jusqu'à les confondre, les opposant d'autres fois jusqu'à les dissocier. En fait, tel Ulysse avec son intelligence rusée, S. Bachi entreprend de saboter le voyage qui aurait pu être paisible du lecteur, par sa propension à le mener en bateau, à maintenir le flottement, à mettre en cause toute identification généalogique. Cela va prendre forme dans le roman dans un jeu entre le stable et l'instable, les repères et le sabotage des repères, le sens donné et la création d'un sens inédit. Ainsi, comme le commandant Smard l'avait conseillé à Hocine en lui disant : « *Vous pourriez ruser. [...] Jouer, comme moi, [...]. Puisque plus rien n'a de sens* »³⁷, S. Bachi joue avec son lecteur, ruse avec sa mémoire. En effet, S. Bachi semble entreprendre à dessein le jeu sur les références, pour prendre le lecteur à son propre jeu, celui de l'interprétation. Ainsi, le texte met à jour le fonctionnement même de la lecture et de la construction du sens par des clins d'œil explicites au lecteur.

Hocine et Mourad s'interrogent sur le lien entre Hamid et Ali par le rapprochement des initiales de leur nom de famille (*LCU*, p. 66-67) et Hocine affirme sans doute à l'adresse du lecteur que c'est un signe. Il y a une mise en évidence par le texte lui-même du fonctionnement de l'interprétation des signes, par le rapprochement abusif des deux personnages à cause de leurs initiales semblables. Encore, Hocine déclare en parlant d'Ali et d'Hamid, qu'*« un observateur ne pouvait manquer de s'interroger sur leurs liens et surtout, de bâtir de*

³⁶ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 112.

³⁷ *Ibid.*, p. 230.

folles histoires»³⁸, comme faisant un clin d'œil ironique au lecteur qui tente vainement de s'y retrouver parmi tous ces personnages et de comprendre les liens qui les unissent.

De même, la représentation traditionnelle des enfers grecs avec le Styx et la barque de Charon, qui n'apparaît pas dans l'*Odyssee*, vient se superposer à l'épisode de la descente aux enfers d'Ulysse. Par ailleurs, le motif épique traditionnel de la descente aux enfers, constitué par la traversée d'une forêt est présent ici (*LCU*, p. 66, 119 et 122), se superposant aux autres motifs, fonctionnant par redondance, renchérissement, comme un signe qu'il s'agit de reconnaître, pour mettre le lecteur sur une piste, et le confirmer, l'assurer dans sa lecture, gagner sa confiance pour mieux le perdre plus tard peut-être.

Le roman donne à voir un univers instable et confus, qui, par la prolifération des images et leur superposition, en même temps que leur mobilité et leur dimension paradoxale, la dissémination de l'identité de Hocine/Ulysse en outre, les mélanges des temporalités, la mise en abyme des espaces et la confusion entre réalité et imaginaire, est véritablement polysémique, ne pouvant jamais être réduit à l'unité.

Par conséquent, il semble que l'écriture de S. Bachi se veut être la question elle-même qui perturbe l'individu, la culture, la langue, la société dans leur tendance à la stabilisation. Cela a pour conséquence une opacité du signifié pour le lecteur. Dans la cinquième partie, la rencontre avec le Temps, la deuxième aventure du voyage retour de Hocine/Ulysse, est un épisode tout à fait significatif de ce phénomène (*LCU*, p.150). La référence au cyclope de l'*Odyssee* est apparemment explicite. Le lecteur suit les traces auquel il peut s'accrocher pour se guider et pour comprendre le sens philosophique de l'épisode. Ces traces sont en quelque sorte rassurantes, mais S. Bachi va semer le trouble. Le sens déjà donné et s'attachant au personnage de Polyphème dans l'*Odyssee*, va se trouver bouleverser par l'ajout de caractéristiques discordantes et inattendues. L'intertextualité crée ainsi une proximité du lecteur avec le texte en évoquant simultanément son œil unique, son enivrement et la ruse célèbre d'Ulysse qui déclare au cyclope s'appeler Personne. Le cyclope est un des

³⁸ Salim Bachi, *LCU*, *op. cit.*, p. 208.

personnages le plus connu et donc le plus attendu de l'aventure odysseenne. C'est donc à ce moment là que la perturbation semble la plus intéressante. Notons qu'il n'y a perturbation et donc irrégularité, que par rapport à l'attente du lecteur gardant en mémoire l'image du cyclope construite à partir d'une représentation communément acceptée. La figure créée par S. Bachi vient dans ces conditions déranger et troubler cette attente. Nous voyons en effet entrer en scène une création imbibée, hallucinée, inspirée de l'*Odyssée* : le Temps est bien un cyclope et un marginal comme dans l'*Odyssée*, mais c'est aussi un mendiant qui a lu tous les livres. C'est peut-être le métissage entre Polyphème, Édipe qui s'est crevé les yeux et va errant sur les routes avec sa fille Antigone et Homère lui-même dont on dit qu'il était aveugle, puisqu'il propose à Hocine/Ulysse de chanter son voyage. A la fin du roman, le Temps aveugle et alcoolique enveloppe Hocine et lui parle. Il apparaît alors peut-être comme une figure de l'errance de la mémoire maintenue dans la confusion, celle de Hocine qui a mélangé toutes les histoires, les identités, les espaces, les temps et les filiations dans sa mémoire, et par laquelle il est englouti.

En fait, c'est au moment où le rapprochement avec l'aventure odysseenne est la plus grande que S. Bachi affirme sa propre identité par l'élaboration d'un personnage singulier. Il s'agit en fait d'investir le mythe, en créant une figure déstabilisatrice pour le lecteur, un personnage qui ne ressemble à aucune figure connue et dont la signification métaphorique reste obscure, échappe à toute tentative de réduction. En fait, Bachi joue sans cesse sur l'évidence du rapport avec l'*Odyssée*. Ici sa ruse consiste à ajouter de nouvelles dimensions au personnage et à semer la confusion par le rapprochement et la superposition à d'autres figures, pouvant être identifiées par le lecteur, pour faire dérailler la machine bien rôdée de l'interprétation et attraper le lecteur à son propre jeu. Il se joue de la mémoire culturelle de son lecteur. LCU donne ainsi lieu à « *un jeu de renvois, et de déplacements, de repoussements inaugurant un ordre perpétuellement ouvert* »³⁹, marque d'une polysémie figurative et philosophique, d'un sens toujours en mouvement, toujours dans l'aventure du voyage. Dès lors, le texte empêche toute prévisibilité de la part du lecteur, et les

³⁹ Bernard Aresu, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi », *op. cit.*, p.178.

tentatives d'enfermement du sens, de simplification et de stabilisation deviennent vaines, car, comme nous le rappellent F. Laplantine et A. Nouss:

« la grande et seule règle du métissage consiste en l'absence de règles. Aucune anticipation, aucune prévisibilité ne sont possibles. Chaque métissage est unique, particulier et trace son propre devenir. Ce qui sortira de la rencontre demeure inconnu. »⁴⁰

Pour le lecteur, s'impose la reconnaissance de cette spécificité, pour pouvoir explorer ce territoire inconnu et inédit du voyage de S. Bachi au centre de l'*Odyssée*. La lecture suppose donc la mobilité, le voyage, seulement le voyage est toujours inachevé, puisqu'il fonde son identité sur une permanence dans l'art de la métamorphose, contenue par ailleurs dans la figure même d'Ulysse, qui, dans l'*Odyssée*, est, à travers ses récits, ses mensonges et ses déguisements, toujours et à la fois Le Même et l'Autre, l'Un et le Multiple. C'est ainsi que Martine Mathieu-Job lit la fin du roman dans son article « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi ». Le récit ne dit pas si le tir est fatal pour Hocine. Cette clôture laisse sur une ambiguïté, « une béance du sens »⁴¹, qui maintient un suspense final : est-ce Hocine qui meurt comme un chien ou son chien qui est abattu ? Cette indécidabilité du sens marque cet inachèvement du roman lui-même dans son engendrement, car il n'y a pas alors véritablement de clôture du récit. Le texte offre ainsi la possibilité au lecteur de continuer le voyage en imaginant la fin des aventures de Hocine. L'œuvre est alors grâce à la lecture une non-mort à elle seule : à l'image de la tapisserie de Pénélope, elle n'est jamais finie, elle n'est qu'un mouvement, un déplacement, elle échappe donc à la fixité, qui la transformerait en mythe et par où la mort pourrait la surprendre.

Il s'agit pour S. Bachi d'« arpenter un territoire duquel on puisse se revendiquer en tant que membre d'une chaîne infinie »⁴², d'être citoyen de la République des Lettres, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pascale Casanova. C'est ainsi que S. Bachi « renoue avec un chant qu'on pouvait croire « à jamais perdu », non en

⁴⁰ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, op. cit., p. 10.

⁴¹ Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », op. cit., p. 338.

⁴² *Ibid.*, p.348.

restituant des modalités désormais « inaudibles », mais en élaborant son propre langage [...] »⁴³.

Le roman se construit sur le mode du changement et de l'innovation, mais aussi de l'inquiétude et de l'instabilité, en obligeant le lecteur à une mobilisation continuelle, par la mise en tension et l'entrelacement de plusieurs mémoires. Nous aurions pu crier au scandale du chaos, du désordre, de l'informel, de l'hétéroclite, de l'imbroglio inextricable, du quiproquo, du malentendu, de l'équivoque, de l'incohérence, de ce récit d'une « *existence qui mêle les imaginaires et les mémoires, les mémoires et les oublis, la vérité et le mensonge, le factuel et le fictif [...] »⁴⁴. Cependant, c'est ce qui constitue l'identité même du roman. Dans une société où le droit à la jouissance semble interdit, par ce jeu avec la mémoire du lecteur, S. Bachi redonne en quelque sorte un droit au plaisir. Car, c'est justement dans ces écarts avec l'*Odyssée*, dans cette réinvention du voyage d'Ulysse, que le plaisir propre à la lecture de ce texte basé sur la réécriture trouve sa source. Pour cela bien sûr, il faut que le lecteur se prête au jeu au risque de rester dans la frustration et se résigne à ne pas être dans la certitude du sens, sans pour autant tomber dans le désespoir du non-sens. C'est la raison pour laquelle cette étude a mis en place des hypothèses de lecture, a ouvert des pistes de réflexion, a essayé de donner à voir les facettes multiples, la complexité, les frontières mouvantes et les jeux de pistes sous-tendant le roman, plus qu'elle n'a dressé des typologies. Car le fondement même de l'écriture de S. Bachi semble dans cette ambition d'échapper à tout enfermement.*

⁴³ *Ibid.*, p.359.

⁴⁴ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, *op. cit.*, p. 87.

Conclusion

Dans le contexte de la violence de la décennie noire du terrorisme, renforcée par le souvenir d'une histoire sanglante qui n'a conduit pour l'instant que d'échecs en désillusions, Hocine ressent tout le poids de la tragédie passée et présente, il semble captif d'une histoire qui le dépasse et incapable de se libérer des représentations de la violence qui submergent sa mémoire.

Il est amené à se questionner sur lui-même à travers le regard sur ses semblables, dans un monde où les frontières de l'inhumanité semblent avoir été franchies, un monde figurant une sorte d'enfer sur terre. Pour pouvoir continuer à affirmer son humanité dans ce monde qui semble avoir oublié ses origines, il n'a pas d'autre choix que de ranimer les souvenirs du passé et de s'en faire le passeur par son récit. Le passé, comme le présent, lourds de leurs représentations et vécus comme un emprisonnement empêchant d'envisager l'avenir, ne lui ôtent pas la tentation du départ dans l'imaginaire. Cependant, ce dernier semble ne pas offrir non plus d'issue pour la vie réelle. La réalité elle-même semble envahie par le cauchemar, le monde reste prisonnier de ces représentations, rendant impossible la reconnaissance du Même et de l'Autre, du bon et du méchant et provoque l'engloutissement du personnage de Hocine dans le néant.

C'est donc une odyssée tragique que nous livre S. Bachi, un voyage qui reflète toutes les obsessions, les tensions, les conflits de la période de la décennie noire en Algérie, qui, à travers l'inachèvement du voyage de Hocine, montre qu'elle s'est avancée à un tel point de violence et d'inhumanité qu'il n'y a plus de retour possible de la vie et de l'espoir.

S. Bachi apparaît tel Ulysse, mobile et ballotté par les flots, comme « *un homme-frontière et un homme-mémoire* »¹. Nous pouvons par ailleurs rajouter à la suite de François Hartog, qu'il est plus justement un poste-frontière, car, vivant en France depuis 1997, il est à la fois dedans et dehors, il est alors un intermédiaire, un passeur de mémoire de cette Algérie là.

¹ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, op. cit., p.12.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons fait apparaître dans cette bibliographie uniquement les ouvrages qui sont cités dans cette étude.

Oeuvres littéraires

Bachi, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, NRF, 2001.

Bachi, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, éd. du Rocher, coll. « La fantaisie du voyageur », 2004.

Homère, *Odyssée*, édition de Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

Etudes critiques sur *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi

Aresu, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives*, sous la direction de C. Bonn, l'Harmattan, Etudes transnationales, francophones et comparées, Paris, 2004, pp.177-187.

Mathieu-Job, Martine, « Renaissance de la tragédie: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp.335-360.

Etudes critiques sur l'*Odyssée* et la figure d'Ulysse

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », « Le chant des Sirènes », 1959, pp. 10-28.

Frontisi-Ducroux, Françoise, et Vernant, Jean-Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Hartog, François, *Mémoire d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996.

Montandon, Alain, « Ithaque au fil du temps », in *Le rivage des mythes, une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, sous la direction de Bertrand Westphal, PULim, coll. «Espaces Humains », 2001, pp.17-36.

Saïd, Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1998.

Segal, Charles, « « celui qui a tout vu ». Le voyage, la mort et le savoir dans l'épopée classique », *Europe, Homère*, mai 2001, pp.68-101.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, « Le récit primitif : l'*Odyssée* », pp.21-32.

Etudes générales de critique littéraire

Sur l'intertextualité

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Jenny, Laurent, « Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature 128 », 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

Sur la lecture et la théorie de la réception

- Eco, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1985.
- Jauss, Hans Robert, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

Etudes thématiques

Sur l'histoire de l'Algérie

- Stora, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'Indépendance (1962-1994)*, Paris, La Découverte, 1994.
- Stora, Benjamin, *Algérie, la formation d'une nation, suivi de Impressions de voyage*, Biarritz, Atlantica, coll. « les Colonnes d'Hercule », 1998.

Sur la mémoire

- Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire* vol.1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1993, pp.17-35.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000.

Sur le métissage

- Laplantine, François, et Nouss, Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.

Sur la ruse

- Détienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis chez les grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

