

Le mythe du labyrinthe dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi

Lamia Mecheri

Université d'Annaba

Dans le roman *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi, Cyrtha se présente comme une ville algérienne dont les ruelles sont labyrinthiques et le trajet est chaotique. Le déplacement dans cet espace semble être difficile, voire impossible. En effet, l'image du labyrinthe, fréquemment utilisée par l'auteur, rend bien compte de cette complexité et décrit à merveille l'enchevêtrement des ruelles. En suivant les pérégrinations des différents protagonistes durant la guerre civile, surtout l'errance du personnage principal, Hocine, du début jusqu'à la fin de son odyssée, on remarque que le mot « labyrinthe » est utilisé plusieurs fois par l'auteur-narrateur. Ce dernier y revient avec insistance et mentionne plusieurs fois la figure du labyrinthe. Pour cette raison nous nous demandons : pourquoi l'auteur recourt-il à cette figure archaïque pour raconter l'Algérie d'aujourd'hui ? Comment l'auteur se sert-il de cette figure mythique pour décrire son pays ?

Le labyrinthe, un espace hybride et complexe

Le labyrinthe, comme chacun le sait, tire son origine de deux célèbres mythes crétois, d'une part celui de Dédale et d'Icare, d'autre part, celui de Thésée et du Minotaure. Le mot de labyrinthe est originellement attribué au palais du roi Minos. Il est construit par l'architecte Dédale pour emprisonner le Minotaure, et Thésée peut en trouver la sortie grâce au fil déployé par Ariane. Selon ces mythes, le dédale se définit, en général, comme « un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issue, à travers lesquels il s'agit de découvrir la route qui conduit au centre de cette bizarre toile d'araignée »¹. Ainsi, nous soulignons deux caractères essentiels de cette figure mystérieuse : la complication de son plan et de celle de son parcours.

Le recours à cette figure mythique, par le biais de la métaphore, tire les récits de l'auteur vers la vision d'un monde onirique et les inscrit dans une dimension symbolique. En

¹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 554.

effet, dans les romans de Salim Bachi, le mot labyrinthe, employé de façon récurrente, n'est pas seulement utilisé pour désigner la complexité de l'espace urbain dans lequel errent les différents personnages, mais il devient un concept permettant l'émergence d'un nouveau type d'espace, porteur de plusieurs significations, que nous allons déchiffrer puis décrypter.

Le dédale de l'auteur est un espace situé entre deux mondes : le réel et l'imaginaire, mais aussi entre le passé et l'actuel. C'est en fait un *espace médian*, une sorte de monde possible où prend corps une interaction permanente entre ces deux univers. C'est un tiers-espace qui incite à la réflexion et à l'expression de l'altérité au sens où il est, par essence, un lieu hybride. C'est un univers ouvert aux déterritorialisations, pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari, puisque les frontières bougent sans cesse en raison des couches diachroniques très complexes de l'Histoire. C'est un lieu qui pousse l'individu à l'errance et à l'égarement, alors qu'il médite sur les faits historiques. À partir du moment où il y a perte de repères, il y a nécessairement l'idée d'une recherche de la sortie du labyrinthe ou d'une voie qui semble pourtant difficile, voire impossible à trouver. À ce stade de notre réflexion, nous allons voir comment le labyrinthe, ce tiers-espace, agit sur les sujets et surtout sur leur identité.

L'errance en quête du « fil d'Ariane »

L'hypertextualité² est annoncée dès le titre du roman, comportant un lien évident au protagoniste de l'*Odyssée* d'Homère. Le titre pose ainsi d'emblée une opposition entre un lieu fixe, le chien du héros qui demeure dans la maison de Pénélope et l'errance du héros odysseén. Toutefois, ici, l'errance³ du narrateur s'effectue au cœur de cette ville labyrinthique. Cette dernière oblige Hocine à marcher, à aller dans tous les sens, dans le but de trouver une issue. Ainsi, le voyageur, dans ces conditions, ne domine pas son lieu. Au contraire, le lieu devient son maître, s'empare de lui et l'entraîne dans une totale confusion. Hocine l'affirme :

² « L'hypertextualité correspond à la « relation critique », c'est-à-dire à la « relation, on dit plus couramment de commentaire, qui unit un texte à un autre dont il parle ». ». Cf. Christine Montalbetti, *Gérard Genette – Une poésie ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, p. 72.

³ « Comme la marginalité, l'errance s'articule d'emblée sur la notion d'espace. En effet, l'errance au sens propre du terme se définit par la création d'un parcours sans objectif, non orienté dans l'espace. Elle renvoie à une double étymologie : errer, c'est d'abord aller ça et là sans but, mais aussi marcher [...] ». Cf. Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains et francophones : les carrefours mobiles* ; préf. de Duarte Mimoso-Ruiz, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 40. Voir aussi, à ce sujet, la définition que livre Bertrand Delavaille : « Contrairement à la flânerie ou à la promenade, l'errance n'est jamais un plaisir. C'est une obligation à laquelle nous succombons sans savoir pourquoi, jetés hors de nous-mêmes. Elle ne conduit nulle part. Elle est échec ». Cf. Bertrand Delavaille, « Une quête métaphysique », in *Le magazine littéraire*, n° 353, avril, 1997.

« Cyrtha, elle, cherchait à maintenir la confusion agissante comme le soleil au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont par moment, je devenais l'amant obscur, au consentement différé. »⁴

Lors de ses pérégrinations, Hocine nous fait partager plusieurs descriptions des ruelles assez spécifiques de Cyrtha. Si l'on suit de près son itinéraire, on se rend compte, très vite, que l'espace parcouru et la configuration de la ville constituent un véritable labyrinthe, composé essentiellement de deux motifs : une spirale et une tresse. Selon Chevalier, ces deux motifs peuvent figurer l'infini : « celui de l'infini perpétuellement en devenir de la spirale, laquelle théoriquement du moins, peut être pensée sans achèvement, et l'infini de l'éternel retour figuré par la tresse »⁵. En nous appuyant sur cette hypothèse, les spirales spatiales de ce labyrinthe installent la confusion à l'intérieur du trajet physique du narrateur.

Par ailleurs, à ces mêmes spirales spatiales viennent se superposer des circonvolutions mentales renforcées par l'évocation de l'événement tragique, celui de l'assassinat du président algérien en 1992. Ce traumatisme est l'élément déclencheur dans le récit et est à l'origine de l'errance du narrateur. Il est capital parce qu'il enclenche d'autres événements de l'histoire de l'Algérie, marquant la période postcoloniale. Pris dans le tourbillon violent de l'histoire, le narrateur se perd dans les ruelles de la ville en portant un regard neuf sur son existence, mais aussi sur ses semblables. De ce point de vue, il semble que le labyrinthe, choisi par Salim Bachi en tant que parcours codé, joue un rôle important dans la construction identitaire, puisqu'il conduit à l'intérieur de soi-même, c'est-à-dire au plus profond de la personne humaine. En ce sens, l'inconscient de l'individu ne peut être approché qu'à la suite d'un détour et « c'est là, dans cette crypte, que se retrouve l'unité perdue de l'être, qui s'était dispersé dans la multitude des désirs »⁶.

À la lumière de cette réflexion, on se rend compte qu'outre le voyage à l'intérieur du labyrinthe, Hocine effectue aussi un autre voyage, mental, cette fois-ci, où l'Histoire est prise comme arrière-plan ; il est, en effet, à la recherche de son chemin de vie comme le fou qu'il rencontre au bord de la mer : « Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. Comme moi »⁷, nous dit-il. Le monde intérieur du fou, comme celui d'Hocine, ressemble à celui de Cyrtha, ce tiers-espace, en terme d'enchevêtrement : « Et la ville, enchevêtrée,

⁴ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 123.

⁵ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 554.

⁶ *Ibid.* p. 554.

⁷ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 238.

ressemblait à son esprit (l'esprit du fou)»⁸. C'est justement là « une des dimensions majeures de la quête labyrinthique : parce que le labyrinthe urbain n'est que la projection des labyrinthes de la mémoire [...] »⁹.

Ainsi, Cyrtha a une fonction spéculaire. Tel le miroir, elle renvoie au narrateur l'image de son errance mentale. En fait, c'est dans son dédale intérieur qu'Hocine cherche ses repères en raison de la complexité de l'univers dans lequel il évolue, mais auquel il tente pourtant d'échapper. C'est à ce moment là précisément de la quête de soi que « survient la révélation tant sur soi-même que sur l'existence »¹⁰. En fin de compte, « ce fou raisonnait juste »¹¹, apprend-on par le narrateur vers la fin de son périple.

Toutefois, les deux errances du narrateur dans une ville en temps de guerre et de crise attestent l'incapacité d'Hocine à s'orienter dans sa vie. Tout semble fermé, sans aucune issue. Il est évident que de telles descriptions de Cyrtha, notamment de ses rues et ruelles labyrinthiques, nous offre la vision d'une ville impossible à traverser puisque les repères y sont sans cesse brouillés. On ne sait plus ni comment s'y diriger, ni comment en sortir... mais pas davantage aussi comment s'en sortir ! Cependant, nous savons que cette étape d'égarement, en somme de « déconstruction », est absolument nécessaire sur le chemin de la reconstruction identitaire.

La meilleure façon, pour Salim Bachi, de traduire cette obsession dédaléenne est cette image d'un tiers-espace labyrinthique. Non seulement, il le montre à son lecteur, mais il l'incite aussi à y suivre l'itinéraire compliqué du narrateur. Il l'invite, en quelque sorte, à vivre et à faire l'expérience de l'univers dédaléen. Ainsi, le lecteur partage le sentiment de désarroi qui traverse les récits de l'auteur.

Par ailleurs, l'auteur fait de son labyrinthe le lieu de la solitude et de l'isolement. C'est pourquoi son narrateur, seul comme l'a été jadis Thésée, ne s'arrête pas de marcher pour

⁸ *Ibid.* p. 238.

⁹ LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe – ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd., 1998, p. 46.

¹⁰ DE LA HÉRONNIÈRE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2009, p. 143.

¹¹ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 238. Nous remarquons que la rencontre d'Hocine avec le fou se fait curieusement dans un endroit emblématique, au bord de la mer. La vision de la mer implique l'idée du mouvement, du départ. De ce point de vue, le labyrinthe apparaît comme un espace ouvert, une sorte de passage vers un autre univers. C'est pourquoi nous nous interrogeons sur cette action qui semble être l'une des séquences les plus importantes du récit en nous demandant si le narrateur a trouvé la sortie par hasard. Pourquoi, en effet, est-il retourné dans le labyrinthe pour n'y trouver que la mort à la fin du voyage ?

trouver la sortie. Cette activité physique de la marche interagit avec son monde intérieur et finit, peu à peu, par devenir métaphysique. Selon Édith De La Héronnière, elle semble :

« Casser les résistances psychiques et psychologiques, physiques aussi, dont notre être se barde et qui font obstacle à cette découverte de degrés supérieurs de conscience, et sans doute de connaissance. C'est là une vérité éprouvée et vérifiée par ceux qui, volontairement ou non, ont fait l'épreuve de l'égarement. »¹²

Pour confirmer ceci, cet auteur nous livre deux exemples. Elle cite ainsi les premières lignes de *La Divine comédie*¹³ où l'égarement est perçu comme un acte transcendant, mais aussi symbolique, permettant au narrateur l'accès à l'autre-monde. Dès lors, ce genre d'expérience se traduit comme « la vertu métaphorique de l'égarement [...] pour risquer l'aventure de la vie qui, par sa nature même, se charge plus souvent qu'à son tour de nous plonger dans le désarroi »¹⁴. Il semble donc que l'égarement devienne, quelque part, une nécessité pour l'individu parce que c'est à ce moment-là que s'offre pour l'errant « une vision juste et profonde de l'existence »¹⁵, de son existence.

Michel de Certeau, lui aussi, évoque ce concept de la marche dans un de ses ouvrages, *L'Invention du quotidien*, où il dit : « pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est, dans le lieu, *être autre* et *passer à l'autre* »¹⁶. Ainsi, le voyage difficile d'Hocine, où les obstacles se multiplient et se compliquent, est-il cet itinéraire de vie qui, paradoxalement, va le conduire sur le chemin de la maturité. Pour passer de l'enfance à l'âge adulte, il faudrait donc commencer et recommencer, sans fin, la pratique de la marche. Il semble alors que le labyrinthe soit le lieu favorable à cette pratique parce que ce tiers-espace oblige son errant à se perdre, mais aussi à revenir sur ses pas, acte répétitif, consubstantiel à la construction identitaire. C'est justement là, selon Michel de Certeau, « le procès de la *captation spatiale* qui inscrit le passage à l'autre comme la loi de l'être et celle du lieu »¹⁷. De ce fait, il semble que le dédale, au sens de Salim Bachi, devient comme une sorte de passage obligatoire pour l'individu, parce que c'est dans ce tiers-espace hybride que la quête de soi s'accomplit et acquiert un sens.

¹² DE LA HÉRONNIÈRE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, op. cit., p. 142-143.

¹³ Dante, *La Divine comédie* ; traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010. Rappelons que le poème de Dante met en scène le voyage imaginaire de son narrateur dans trois univers différents.

¹⁴ DE LA HÉRONNIÈRE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, op. cit., p. 143.

¹⁵ *Ibid.* p. 144.

¹⁶ DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, op. cit., p. 164.

¹⁷ *Ibid.* p. 164.

D'ailleurs, lorsque ce long voyage touche à sa fin et lorsque les rues de Cyrtha demandent à Hocine qui il est, il répond par ces mots : « 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. Et plus, peut-être »¹⁸. Toutefois, si Hocine est fier d'avoir mûri et retrouvé son « nouveau moi » à la fin de ce voyage ahurissant, pourquoi dit-il alors : « J'enviais Mourad. Il restait le gamin que j'avais abandonné cet après-midi [...] »¹⁹ ? Cela traduit, entre autres, l'ambivalence inhérente à tout travail identitaire.

Quoiqu'il en soit, la transformation d'Hocine d'enfant en adulte au cœur de ce labyrinthe, à la fin du voyage de retour, est, en réalité, une prise de conscience. Elle marque, en quelque sorte, le passage de l'ombre à la lumière, mais aussi le triomphe du savoir sur la violence aveugle qui ronge Cyrtha. D'ailleurs, après avoir gagné « une certaine gravité »²⁰, le narrateur se trouve dans une situation qui le laisse perplexe, il s'interroge du reste et nous lisons : « Ainsi se veut Cyrtha, une recreation, dont on ne sait encore s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation »²¹.

En tout état de cause, c'est un nouvel Hocine (avec une identité originale) qui apparaît dans ce tiers-espace, à la suite de l'épreuve endurée à l'intérieur du dédale. Ainsi, l'errance du narrateur au cœur de cette ville labyrinthique nous fait penser à celle de Lakhdar, le héros de *Nedjma*, dans la mesure où nous pouvons souligner l'emploi du même thème katébien, repris par Salim Bachi, mais dans un autre contexte. Dans les deux cas, il semble que le labyrinthe exprime une même angoisse, celle de la ville qui enferme et qui emprisonne ses propres habitants. Marc Gontard l'explique dans une de ses études sur Kateb Yacine :

« Circonscrits dans un espace déambulatoire qui n'est pas sans offrir quelque analogie avec l'univers joycien du « labyrinthe », les deux héros connaissent chacun l'angoisse d'une errance qui les ramène sans cesse à leur point de départ. »²²

Ainsi, livré à l'enchevêtrement diabolique des rues de Cyrtha, Hocine éprouve un sentiment d'angoisse et de vertige²³, en errant à l'intérieur du labyrinthe dont la traversée ressemble, le plus souvent, à une chute et une descente inévitable aux enfers.

¹⁸ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 218.

¹⁹ *Ibid.* p. 207.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.* p. 199.

²² GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman*, op. cit., p. 91.

Cependant, le mot « labyrinthe », avec toutes ses résonances, est aussi, on le sait, l'endroit privilégié des monstres. On peut reprendre l'exemple de *Nedjma*. Dans ce roman, Lakhdar, sur les pas des héros joyciens, se perd dans les ruelles labyrinthiques de sa ville, chargées de violence, à la recherche de ce fil conducteur de la mémoire ancestrale :

« Ainsi, comme dans *Dubliners* ou *Ulysses*, la ville constitue pour Lakhdar cet espace mythique où, égaré par la détresse, il va se perdre pendant près de huit mois, errant sans but dans un univers obsédant qui lui enlève jusqu'au désir même de s'orienter [...]. »²⁴

Comme le héros de Kateb Yacine, hanté, tout au long de son errance, par l'image du Minotaure qui « n'est autre, ici, que le spectre sanglant de la répression »²⁵, le narrateur de Salim Bachi ne manque pas, à son tour, de nous faire part de ses rencontres avec des créatures de la mythologie, lors de son voyage hallucinant dans ce tiers-espace. La figure du Cyclope, incarnée par le Temps, s'impose à nous : « Au coin d'une ruelle, je rencontrais le Temps. Il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin »²⁶, raconte Hocine. C'est l'une des figures emblématiques du récit. En fait, le Temps avec un T majuscule symbolise l'Algérie en période de crise, mais aussi l'Histoire violente à travers les âges.

Néanmoins, faut-il interpréter comme une victoire totale le fait que le narrateur soit doté d'une nouvelle identité ? En effet, si l'on revient sur la fin de son voyage, on constate que l'ultime action du récit est particulièrement tragique tout en restant ambiguë pour le lecteur. En fait, lorsque Hocine/Ulysse s'apprête à rentrer chez lui le soir, après un long périple au sein du labyrinthe cyrthéen, son vieux chien Argos l'accueille avec fidélité, comme le chien d'Ulysse. Mais, au lieu d'assister au massacre des prétendants à la manière du récit odysseéen, nous assistons, dans la dernière séquence, à la mort tragique du narrateur, tué par son propre père. Ne le reconnaissant pas et le prenant pour un terroriste, son père le tue : « On

²³ Certes, le vertige subi par le narrateur est dû à son errance labyrinthique, mais surtout à l'acte catalyseur (la mort du président) de son errance mentale à travers l'histoire violente de son pays. D'une manière ou d'une autre, cela lui rappelle sa condition en tant qu'être bloqué dans le passé et égaré dans le présent. De ce point de vue, le vertige constitue, pour l'être, une « image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psycho-physiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre condition humaine et de notre présente condition terrestre. Cf. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visage de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 124.

²⁴ CONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman*, op. cit., p. 91.

²⁵ *Ibid.* p. 92.

²⁶ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 150. Nous reviendrons sur la notion de temporalité dans le chapitre suivant.

lui tira dessus. [...] Son vieux chien hurla à la mort. Deux autres rafales vinrent siffler à ses oreilles »²⁷.

De ce fait, on ne sait plus vraiment si c'est Hocine qui est mort, ou bien son chien, Argos. En outre, il n'est question de l'animal qu'à la fin du roman et plus précisément dans les deux dernières séquences, au moment où le narrateur rentre chez lui. En tout cas, tout semble flou et incertain. C'est dire le mal-être de l'époque où apparaît déjà, selon le mot de Martine Mathieu-Job, la figure désacralisée du père qui assassine ses enfants²⁸.

Ainsi, dans cette atmosphère de confusion qui règne, nous pouvons nous demander si c'est une nouvelle tactique propre à l'écriture de l'auteur ou un jeu narratif visant à désorienter le lecteur. Le titre même du récit *Le Chien d'Ulysse* est annoncé comme une promesse transportant le lecteur dans un univers mythique, proche de celui de l'*Odyssée* mais qui, pourtant, ne peut être détaché de la réalité algérienne. De toute évidence, la dernière séquence est tout à fait contraire aux attentes du lecteur : le titre, en aucun cas, ne fait référence à son contenu. La fin du récit, essentiellement chaotique et déroutante, demeure ouverte aux interprétations²⁹.

Quant au dénouement du récit évoquant la mort d'Hocine, il peut être interprété, selon nous, comme une victoire, si l'on se réfère au narrateur de Dante que nous avons mentionné précédemment. À ce moment-là, la fin tragique d'Hocine se traduit, pour nous, comme une élévation spirituelle. Le labyrinthe est, en ce sens, le tiers-espace qui mène sans aucun doute vers un autre univers. Il semble que la mort soit une voie libératrice qui permet au narrateur d'accéder à un monde possible. La voie aérienne est, en ce sens, le chemin envisagé par le père pour échapper à l'enfermement de la ville-labyrinthe et suivre, ou plutôt poursuivre, la quête d'un ailleurs. Finalement, le père, au lieu d'offrir des ailes à Hocine, lui permet une mort à la fois réelle et « symbolique », tout en lui évitant une chute apocalyptique³⁰, à l'image d'Icare autrefois.

²⁷ *Ibid.* p. 257.

²⁸ Nous reviendrons, ultérieurement, sur la dernière scène de la mort du narrateur pour étudier la confusion qui s'est installée en temps de guerre.

²⁹ Cf. Jean-Noël Pancrazi, « *Le Chien d'Ulysse*. Odyssée sans issue. Entre lyrisme et invective, le premier roman de Salim Bachi figure une Algérie en déliquescence », in *Le Monde*, 12 janvier, 2001.

³⁰ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997, p. 124-125. L'auteur nous livre une interprétation symbolique de la chute, perçue ici comme un acte catastrophique parce qu'elle procure *le vertige, la pesanteur et l'écrasement*. Selon lui, elle est déjà présente dans plusieurs récits mythiques comme celui d'Icare (*anéanti par le soleil*), de Tantale (*englouti dans le Tartare*) et de Phaéton (*foudroyé par Zeus* et ensuite *précipité sur la dure terre*). L'auteur rappelle que la

Il aurait donc anticipé ce moment tragique lorsque ce fils de l'architecte, n'écouter pas son père, se brûle les ailes et se noie dans la mer. Hocine peut ainsi suivre le chemin, ou plutôt le fil conducteur de *Ganymède*, de *Cassiopée* et d'*Orion*, ces constellations qui l'éclairent et le guident dans la voûte céleste : « Implorant, il leva les yeux au ciel. Ganymède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement, de toute éternité dansaient »³¹.

Cette référence précise aux étoiles ne nous étonne pas. On sait qu'Hocine est un artiste de la connaissance de ces constellations grâce à son disciple, Hamid Kaïm. En effet, le journaliste de Cyrtha sert de modèle et de guide pour Hocine tout comme les étoiles qui éclairent son chemin. D'ailleurs, on ne s'étonnera guère d'entendre le narrateur nous dire : « En sa compagnie (en la compagnie d'Hamid), j'appris à nommer les constellations. Ganymède, Cassiopée, Orion »³². Il y a toute une symbolique qui se dégage à propos de la nomination de ces constellations parce que l'étoile, en tant qu'astre mouvant, indique d'elle-même le mouvement du monde. Ces mêmes étoiles nommées par le journaliste et qu'Hocine apprendra, à son tour, à nommer vont l'aider à retrouver le bon chemin, à l'intérieur de son univers mental.

Ainsi, plutôt que de regarder la ville de Cyrtha d'un œil labyrinthique, Hocine porte, dorénavant, un regard céleste sur le monde urbain. De ce fait, il déjoue tous les pièges de Dédale au cœur de ce labyrinthe extrêmement mouvant et profondément changeant. En ce sens, il se transforme en *voyeur* et acquiert une vue panoramique de Cyrtha. Maintenant, c'est lui qui domine sa ville, introduisant par son regard une dualité entre le haut et le bas de l'espace qu'il possède fantasmatiquement par sa position en surplomb.

En poursuivant notre réflexion, on peut rapprocher notre hypothèse de la vue d'ensemble de la ville de celle proposée par Michel de Certeau. Ce dernier esquisse une métaphore riche d'évocations de la vue panoramique, très spectaculaire, de Manhattan, appréciée depuis les gratte-ciel au risque de la chute. Dans son ouvrage *L'Invention du quotidien – arts de faire*, Michel de Certeau décrit le point de vue de l'individu, debout au sommet du *World Trade Center*, regardant le monde d'ici-bas d'un œil solaire, astral, voire divin :

chute, depuis les anciens récits – à l'instar de la culture juive –, représente *le signe d'une punition*. D'ailleurs, « c'est ce que nous venons de constater pour la tradition grecque, c'est ce que l'on peut également montrer dans la tradition juive : la chute d'Adam se répète dans la chute des mauvais anges », p.125.

³¹ BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 257.

³² *Ibid.* p. 210.

« Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fins. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir.»³³

Puis, il ajoute, tout en s'interrogeant sur le sens de la chute :

« Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent des foules qui, visibles d'en haut, en bas ne voient pas ? Chute d'Icare. Au 110^e étage, une affiche, tel un sphinx, propose une énigme au piéton un instant changé en visionnaire : *it's hard to be down when you're up.* . »³⁴

Toutefois, l'auteur, lui, ne recourt pas à la mort comme son narrateur pour sortir de son labyrinthe, ni à des ailes « fragiles » pour le survoler. Au contraire, il déploie son propre fil d'Ariane, une sorte de fil métaphorique qui le guide et l'oriente vers la sortie et qui n'est ici que sa propre création personnelle.

Lamia Mecheri

Bibliographie

BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982.

DANTE, *La Divine comédie* ; traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DE LA HÉRONNIÈRE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2009.

DELAVAILLE, Bertrand, « Une quête métaphysique », in *Le magazine littéraire*, n° 353, avril, 1997.

³³ DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, op. cit., p. 140.

³⁴ *Ibid.* p. 14.

- DÉSIRÉ KANE, Momar, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains et francophones : les carrefours mobiles* ; préf. de Duarte Mimoso-Ruiz, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visage de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997.
- GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe – ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd., 1998
- MONTALBETI, Christine, *Gérard Genette – Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.
- PANCRAZI, Jean-Noël, « *Le Chien d'Ulysse. Odyssée sans issue. Entre lyrisme et invective, le premier roman de Salim Bachi figure une Algérie en déliquescence* », in *Le Monde*, 12 janvier, 2001.