



*Esthétique postmoderne dans Le Chien d’Ulysse de Salim Bachi : de
l’incrédulité face aux métarécits modernes à l’expression de la crise
algérienne*

*Postmodern aesthetic in Salim Bachi’s Le Chiend’Ulysse: From disbelief
in modern metanarratives to the expression of the Algerian crisis*

KHEDDAM Meriem*

Université Abou El Kacem Saâdallah(Algérie)

meriem.kheddam@univ-alger2.dz

Laboratoire de Pragmatique Inférentielle EPI(Algérie)

Reçu: 09 / 01 / 2024

Accepté: 14 / 06 / 2024

Publié: 21 / 06 / 2024

Résumé :

L’accumulation de plusieurs caractéristiques d’écriture postmoderne dans *Le Chien d’Ulysse* de Salim Bachi soulève une question épineuse sur la validité de ce concept dans le contexte algérien. En effet, si l’on se réfère aux définitions des spécialistes de la postmodernité, cette tendance ne concerne que les sociétés occidentales ou comme l’explique J-F Lyotard, « *les sociétés les plus développées* ». Ainsi, nous proposons dans cet article d’analyser le roman à travers différents aspects relatifs au postmodernisme et d’interroger, en ayant recours à la sociocritique, leur portée sociale. Cette entreprise nous permettra d’expliquer leur présence dans ce roman et de saisir la spécificité du postmodernisme algérien.

Mots-clés : Crise ; discontinuité ; incrédulité ; postmodernisme ; mélange des genres ; métatextualité ;

Abstract:

The accumulation of various postmodern writing characteristics in Salim Bachi’s “Le Chiend’Ulysse” raises a thorny question about the validity of this concept in the Algerian context. Indeed, if we refer to the definitions provided by postmodernity experts, this trend is said to only concern Western societies or, as J-F Lyotard explains, “the most developed societies”. Therefore, in this article, we propose to analyze the novel through different aspects related to the postmodernism and to question, using socio-criticism, their social implications. This endeavor will allow us to explain their presence in this novel and to grasp the specificity of Algerian postmodernism.

Keywords: Crisis ; discontinuity ; postmodernism ; genre-blending ; metatextuality

I. INTRODUCTION

Publié aux Éditions Gallimard en janvier 2001, *Le Chien d'Ulysse*, premier roman de l'écrivain algérien Salim Bachi, raconte les déambulations d'un jeune étudiant, Hocine, à Cyrtha, cette « *synthèse découragée et quelquefois exaltée de Constantine, d'Alger et d'Annaba* » (Jay, 2018, p. 67). Au fil de ses rencontres, Hocine recueille des récits divers qu'il tisse pour dresser le portrait d'une ville meurtrie par le terrorisme et épuisée par la corruption et la violence policière. Sur le plan esthétique, cette œuvre s'éloigne des normes conventionnelles du roman traditionnel en général et du roman réaliste algérien en particulier. En effet, *Le Chien d'Ulysse* se caractérise par l'éclatement de la voix narrative, le mélange des genres, le refus de la linéarité, et le recours à la métatextualité et à l'intertextualité, ce qui le rapproche plutôt du roman postmoderne dont les pratiques ci-dessus énumérées sont les caractéristiques principales. En effet, malgré la divergence des contributions sur le postmodernisme, les critiques restent unanimes sur certains critères dont l'accumulation autorise la lecture postmoderne d'une œuvre selon Frances Fortier :

« [L]a critique qualifie de postmoderne tout texte qui, dans le cadre d'une fiction « réaliste » démultiplie la voix narrative, inscrit la figure du locuteur et joue d'abondance des structures autoreprésentatives, qu'il s'agisse de la mise en abyme, de la surformalisation, de la parodie ou de l'intertextualité. Ces critères auxquels s'ajoutent l'indétermination spatiotemporelle et l'intégration de genres dits mineurs, découpent un espace textuel où ce qui importe est moins la présence d'un procédé isolé que le cumul de tous les éléments du paradigme. » (Fortier, 1993, p. 26)

Frances Fortier suggère donc que c'est la présence de certaines caractéristiques qui nous permettent de désigner une œuvre comme postmoderne. C'est aussi ce qu'affirme Janet M. Paterson :

« [N]ous appelons cette littérature 'postmoderne' [...] parce que, marquée par l'accumulation de traits distinctifs, elle représente un nouveau développement dans l'évolution du roman. » (Paterson, 1986, p. 242)

Ceci dit, associer le postmodernisme à une œuvre littéraire algérienne reste problématique. En effet, les débats sur la postmodernité littéraire ont souvent mis à l'écart les écrits africains, employant plutôt la notion de postcolonialisme lorsqu'il s'agit du continent noir. D'ailleurs, les plus grands penseurs de la postmodernité évoquent plutôt les « *sociétés les plus développées* » (Lyotard, 1979, p. 07) ou les « *sociétés post-industrielles* » (Touraine, 1969 et Bell, 1973, 1976), excluant l'Afrique de leurs débats. De plus, le *postmoderne* n'est-il pas selon la définition la plus reprise par les chercheurs et les critiques « *l'incrédulité à l'égard des métarécits* » (Lyotard, 1979, p. 07), à savoir ces grands récits sur lesquels se fonde le projet moderne ?¹. Dans ce cas, il ne serait pas si évident de qualifier de postmoderne un roman algérien étant donné que le pays n'est pas passé par la modernité telle qu'elle est connue par l'Occident, pour arriver à la remise en question de ses principes, sinon, faudrait-il dégager du roman les caractéristiques qui permettent de le faire, et surtout s'interroger sur les enjeux de tels choix d'écriture dans un contexte tout à fait différent de celui qui a donné naissance au postmodernisme en Amérique puis en Europe.

Notre réflexion portera donc sur l'emploi des procédés postmodernes dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi. Nous devons au bout de ligne répondre à la problématique suivante :

¹Jean-François Lyotard appelle les *métarécits*, les *grands récits de légitimation* qui ont servi à expliquer l'organisation de la société occidentale. Il explique qu'à l'époque des Lumières, est apparue l'idée selon laquelle la *raison* et le *progrès* continu de la science conduiront l'homme à son émancipation dans un monde de plus en plus développé. Or, les conflits, les guerres et les crises sociales qu'a connus le monde au XX^e siècle ont conduit à la remise en cause de ses grands récits (la raison, le progrès, l'émancipation, etc.) et par conséquent à la perte de confiance dans le projet moderne. La postmodernité émerge alors comme une remise en question des principes de la modernité occidentale (la modernité des Lumières).

Comment peut-on expliquer le recours à des pratiques d'écriture postmodernes dans ce roman algérien et quels sont les enjeux d'un tel choix esthétique?

Pour répondre à notre problématique, nous analyserons le roman sous différents axes relatifs à l'écriture postmoderne tels que l'esthétique du discontinu, point initial et fil conducteur de notre analyse, le mélange des genres, la métatextualité et l'intertextualité. Nous emprunterons également des outils à la sociocritique qui nous permettra de mettre en relief la relation entre les choix d'écriture bachiennedans ce roman et le contexte de publication de l'œuvre. Cette entreprise nous paraît féconde parce qu'elle nous permettra de déceler la particularité du postmodernisme algérien, et d'interroger la capacité inclusive de cette tendance qui pourrait dépasser ses principes fondateurs pour rendre compte des réalités les plus diversifiées.

1. L'esthétique du discontinu dans *Le Chien d'Ulysse* :

La discontinuité est l'une des caractéristiques intrinsèques à la littérature postmoderne. En effet, si le roman postmoderne est caractérisé par le retour du récit (la rennarrativisation), ce dernier ne se construit plus sur le modèle balzacien d'une narration filée. Il est plutôt fragmenté, éclaté, discontinu. Cette discontinuité est parfois perceptible avant même la lecture comme dans les œuvres où l'on trouve des supports iconiques mais aussi lorsque le roman joue sur la typographie, les espaces blancs, les divisions et les subdivisions. Elle est surtout visible au niveau du contenu grâce à des procédés eux-mêmes étroitement liés à l'écriture postmoderne à l'instar du refus de la linéarité et l'éclatement de la voix narrative.

1.1. Mise en évidence de la discontinuité sur le plan visuel

Avant de nous pencher sur la discontinuité sur le plan narratif dans *Le Chien d'Ulysse*, nous porterons notre attention à sa manifestation au niveau de l'organisation physique de l'œuvre.

Le roman est divisé en six chapitres énumérés en chiffres romains. Ces chiffres qui remplacent les intertitres sont présentés sur des pages indépendantes, placées chacune derrière une page blanche et suivie d'une autre, formant un espace de rupture qui se présente ainsi : *clôture* du chapitre + page blanche + page de transition dans laquelle on trouve le numéro du chapitre suivant + page blanche + *attaque* du chapitre suivant. Ainsi, le *dispositif romanesque*² qui pouvait passer inaperçu³ est ici augmenté par les pages blanches qui rendent l'espace interchapitral plus perceptibles par le lecteur auquel une participation corporelle est sollicitées (Dionne, 2008, p. 439), l'obligeant à tourner par deux fois la page pour arriver au chapitre suivant.

Ces chapitres sont eux-mêmes subdivisés en unités inférieures (des séquences), séparés par un espace blanc que l'on trouve à la fin de chaque séquence et, dans la page suivante, au début de celle qui la suit. Ainsi, nous retrouvons la mise en texte suivante : *clôture* de la séquence + blanc + saute de page + blanc + *attaque* de la séquence suivante. Ce blanc, plus large que celui que le lecteur a l'habitude de voir dans ses lectures, signale souvent un changement de narrateur (lorsque l'on passe d'un récit pris en charge par Hocine, le narrateur principal, à un récit pris en charge par un autre personnage et *vice versa*) ou le passage d'un récit inséré à un autre (lorsque c'est le même narrateur qui prend charge les deux récits séparés par le blanc typographiques mais que ces deux derniers racontent deux histoires différentes). En outre, le passage d'un récit à un autre est accompagné du passage d'un temps à un autre, en l'occurrence, du temps du récit cadre à celui des récits encadrés et de celui d'un récit encadré à

²Dans *La voie aux chapitres: Poétique de la disposition romanesque*, thèse soutenue en 2003, Ugo Dionne explique que le terme dispositif renvoie à la segmentation romanesque en parties, en chapitres ou en d'autres unités diapositives inférieures.

³ Dionne explique que « l'œil du lecteur, rompu à la discipline typographique du roman moderne, appréhende passivement les informations que lui fournit le dispositif [...] La densité sémantique du système chapitral pèse moins lourd que l'anomalie de son absence ; la monotonie du texte filé est plus susceptible d'arrêter le lecteur que les obstacles trop voyants que lui laisse la disposition. » (Dionne, 2008, p. 10)

un autre. En somme, ces espaces blancs signalent la clôture d'*unitésdispositives* plus courtes que le chapitre et servent à organiser la narration en signalant le changement de récit, de narrateur ou encore de temps. En ce sens, ils jouent le rôle analogue à celui du rideau dans le théâtre, tel que l'avait suggéré Isabelle Dangy sur les blancs interchapitraux dans les romans de Georges Perec (Dangry, 2007).

Le lecteur n'ayant pas encore lu le roman ne peut certes savoir ce que signalent exactement ces blancs mais il est tout de même conscient qu'ils correspondent ou créent eux-mêmes une discontinuité dans la narration. Ce n'est qu'en lisant qu'il saisira la portée de ces ruptures qui prendront ainsi tout leur sens. De plus, lorsque le lecteur arrive à ces espaces blancs en lisant, son fil de lecture interrompu, il a l'occasion de réfléchir sur l'œuvre et, son attention est tirée vers sa matérialité, lui rappelant qu'il est en train de lire une œuvre de fiction. La rupture se produira donc ici également par le passage momentanée de l'univers romanesque, où le lecteur est absent à l'univers empirique dans lequel il est en train de lire une œuvre de fiction. Il s'agit ici de la dimension métatextuelle du roman, un axe que nous aurons l'occasion de développer ci-dessus.

Par ailleurs, nous pouvons constater, également avant de lire le roman que certains fragments se distinguent de l'ensemble par leurs caractères typographiques. Il s'agit d'un fragment du journal d'Ali Khan, inséré directement dans le récit principal (pages 58 à 60) et les fragments de celui de Hamid Kaïm (pages 124 et 125 puis 130 à 132), séparés du reste de la narration par un saut de page et un blanc typographique, et pourvus d'un intertitre qui les rend plus distinguables, permettant ainsi au lecteur de comprendre le raison de ce changement de police d'écriture avant qu'il ne lise le roman :

« HAMID KAÏM
(carnets) »

De même, à la fin du roman (pages 257 et 258), nous trouvons un autre fragment où la narration n'est pas prise en charge par Hocine auquel le narrateur dudit fragment se réfère à la troisième personne. Ce changement de narrateur est signalé par celui de la police d'écriture. L'attaque suggère qu'il s'agit d'un extrait de journal intime, « 30 juin 1996, Quatre heures du matin » (Bachi, 2001, p. 257), mais le narrateur y reste anonyme. Il s'agit dans ces fragments non de *dispositif* romanesque mais de *quasidispositif*, un type de découpage qui occupe le même espace que le dispositif, c'est-à-dire qui « *intervient à l'intérieur du livre, qu'il découpe selon ses propres termes* », créant des « *unités spécifiques (lettres, récits, entrées de journal) qui ne sauraient être tout à fait identiques aux parties, aux livres, ou aux chapitres, mais qui rendront à ce confondre avec ses derniers.* » (Dionne, 2012, p. 13). L'auteur parle précisément d'*anthologisme* romanesque, un procédé qui isole des éléments hétérogènes du corps du roman, créant une segmentation supplémentaire « *qui n'épouse pas la coulée narrative, mais prend au contraire assise sur ces obstacles qui en interrompent le cours.* » (Dionne, 2018, p. 95)

Nous voyons ainsi que la discontinuité se manifeste d'abord dans *Le Chien d'Ulysse* sur le plan visuel qui ne manque d'interpeler le lecteur avec ces espaces blancs, plus larges et plus nombreux que ceux dont il a l'habitude de voir dans les autres romans, par les nombreux sauts de pages, ainsi que par les changements de police d'écriture.

1.2. Le refus de la linéarité :

L'esthétique de la discontinuité que le lecteur pourrait percevoir sur le plan visuel est également repérable au niveau de la chronologie. Comme tous les romans postmodernes, *Le Chien d'Ulysse* refuse la linéarité, optant pour une narration fragmentée où les interruptions, les répétitions, les analepsies et les prolepses sont des ingrédients essentiels. C'est ce que nous pouvons constater dès les premières pages du roman lorsque le récit cadre, qui raconte l'errance du narrateur à Cyrtha, est interrompu à la page 13 (la narration commence à la page 11), s'arrêtant sur des points de suspension, avant d'être repris à la page 18, soit après une séquence de quatre pages :

« [i]l se fait tard, je suis assoupi, il est quatre heures du matin, j'entends grincer la porte du jardin, l'ancien moudjahid, mon père, rentre chez lui, mon chien aboie, la porte de la maison s'ouvre... » (Bachi, 2001, p.13)

La narration qui venait juste de commencer après un long passage descriptif de Cyrtha est brusquement suspendue, au beau milieu d'une action restée inachevée. Ce procédé se répète tout au long du roman. Le narrataire est souvent quitté au milieu d'une action en cours, parfois lors d'un moment de haute tension narrative, c'est-à-dire à un moment qui appelle un dénouement immédiat. Dans une autre séquence, le narrateur suspend son récit aussi subitement, s'arrêtant cette fois sur deux phrases restées inachevées : « *Pourtant, avant-hier, Nedjma. Une demoiselle rencontrée à l'hôtel Hashhash* » (Bachi, 2001, p. 20). Ces deux phrases verbales semblent être tronquées car nécessitant un prédicat pour compléter leur sens. L'inachèvement est perceptible ici non pas uniquement au niveau de la narration mais aussi au niveau phrastique. Cet épisode va lui aussi attendre la suite qui ne vient pas immédiatement, retardée par d'autres fragments de récits jusqu'à la page 200. Entre temps, le lecteur se demanderait qui était cette Nedjma et quel était son rôle dans l'histoire, ce qui fait de cette rupture une autre occasion où le lecteur passe de l'univers romanesque au monde réel où il est en train de lire et s'interroger sur la suite de l'histoire.

Et c'est ainsi que se poursuit la narration. Les récits sont commencés, suspendus, repris, puis suspendus encore et repris plus tard, échappant aux exigences de la linéarité. Hormis ces ruptures, les récits sont racontés en dehors de la contrainte de la chronologie, c'est pourquoi nous trouvons des retours en arrière (l'enfance et la jeunesse d'Ali Khan et Hamid Kaim, l'histoire de Seyf, etc.) mais aussi des anticipations (« *Nous ne savions pas alors qu'il vivait ses derniers jours.* » (Bachi, 2001, 140), dit le narrateur en parlant de Hamid). Dans d'autres passages, la temporalité est encore plus complexe. Nous citerons à titre d'exemple l'épisode où Hocine raconte l'histoire de son ami Seyf. D'abord, l'apparition de celui-là en tant qu'actant, le narrateur le mentionne en parlant de Rachid Hchicha et son ami Poisson :

« *Rachid Hchicha et son pote Poisson me font de plus en plus chier. [...] Ils vivent aux crochets de tout le monde. Leur dernière proie ? Seyf. Ancien étudiant, Seyf travaille maintenant au commissariat central de Cyrtha [...] Rachid Hchicha et poisson logeaient cet assassin. En échange, le bourreau de Cyrtha, son surnom, leur refilait une partie de sa paye, qui partait en fumée. Mais, il y a deux mois, ils se sont disputés. Seyf ne supportait plus de voir engloutir son salaire. Ensuite, Seyf a eu cet accident, et les commères ont fait la paix, une sorte d'entente cordiale, un modus vivendi.* » (Bachi, 2001, p. 39)

Ce passage résume un récit qui sera développé plus tard par Hocine. En fragments, il racontera l'histoire de Seyf, comment il était devenu le bourreau de Cyrtha, l'accident mentionné ci-dessus, ainsi que sa dispute puis sa réconciliation avec Rachid et Poisson. Puis dans le passage ci-dessous, il revient sur la relation de ses deux amis :

« *Une semaine après notre visite, Seyf sortit de l'hôpital du Rocher, sollicite une entrevue avec le colonel. La discussion avec Rachid Hchicha lui avait fait entrevoir l'abîme qui séparait à présent leurs vies. Certes, plus tard – ainsi qu'il me l'expliquait dans le remue-ménage du café [...] – les deux amis se retrouveraient, mais observeraient, de part et d'autres, une certaine réserve.* » (Bachi, 2001, p. 189)

Dans cette partie du récit, le narrateur revient sur deux épisodes qu'il a déjà évoqués : la visite de Seyf à l'hôpital par Hocine et ses amis (Pages 181 à 188) et sa conversation avec lui dans un café à Cyrtha où le jeune policier lui avait raconté sa réconciliation avec Rachid : « *Seyf m'invita à prendre un café.* » (p. 156), « *Le café. Nous y sommes.* » (p. 158). Ainsi, au moment où Hocine raconte – *Le temps du récit* selon la terminologie de Genette (Genette, 1972, p. 72) – tous les éléments évoqués avaient déjà eu lieu et font donc partie du passé. Mais au moment de l'épisode en question – *temps de l'histoire* (Genette, 1972, p. 77) – c'est-à-dire une semaine après la visite à l'hôpital, la dispute et l'accident font partie du passé, la réconciliation et l'épisode du

café auront lieu dans le futur, d'où l'emploi du conditionnel présent. Hocine est à la fois en train d'anticiper, c'est-à-dire évoquer des événements qui ne se sont pas déroulés à ce moment de l'histoire, et de revenir sur des épisodes qu'il avait déjà racontés.

Ce passage illustre le traitement de la temporalité dans *Le Chien d'Ulysse*. Les temps (passé, présent, futur) se mêlent au sein du même récit qui va d'un temps à un autre. De même en passant d'un récit à un autre, c'est-à-dire du récit cadre aux récits encadrés et vice versa, ou d'un récit encadré à un autre, le roman passe également d'un temps à un autre. Le présent correspond à la déambulation de Hocine à Cyrtha cette journée du 29 juin 1996, le passé est le temps où tous les récits insérés se déroulent, le futur correspond à des anticipations sur des événements qui sont déjà passés au moment du récit cadre mais qui sont postérieurs aux autres récits encadrés.

Nous remarquons aussi que les personnages du roman semblent piégés dans une réalité intemporelle, incapables d'échapper au poids d'un passé qui les épuise. C'est ainsi qu'Ali Khan est piégé dans les souvenirs de son enfance et précisément dans celui de la perte de sa petite sœur, et que Hamid l'est dans ceux de sa jeunesse et de son enlèvement lors des événements d'octobre 1988, ne parvenant pas lui aussi, à échapper à un fantôme du passé, celui de sa bienaimée, Samira. Hocine est à son tour habité par des images provenant du passé de Cyrtha et est fasciné par le passé de Hamid. La date du 29 juin 1996 illustre aussi cette obsession par le passé. Mentionné trois fois dans le récit (pages 23, 140 et 242), ce jour correspond au quatrième anniversaire de l'assassinat du président algérien Boudiaf, un événement lui-même évoqué plusieurs fois dans le roman (pages 76, 137, 138, 243, et 239). Cette répétition participe à la construction d'une temporalité fragmentée et illustre l'obsession de Hocine par le passé et sa difficulté d'aller en avant. Pour lui, Boudiaf représentait l'espoir : « *Au pouvoir depuis six mois, il redonnait espoir à un pays rongé par les scandales, à la dérive, et corrompu par une hiérarchie militaire dont le but était de le saigner à blanc.* » (Bachi, 2001, p. 243). Son assassinat devient donc un symbole d'une illusion perdue et d'un passé difficile à dépasser.

Ce traitement de la temporalité dans le roman reflète la conception du temps dans la pensée postmoderne qui rejette l'idée d'une histoire linéaire et progressive. En effet, si la modernité est fondée sur l'idéologie du progrès et de la marche de l'humanité vers un avenir de plus en plus meilleur grâce à la science et le développement technologique, le postmodernisme est fondé quant à lui sur la remise en cause de ce *métarécit*. En effet, les événements qui ont secoué le monde au XX^{ème} siècle (notamment les deux guerres mondiales, les bombes nucléaires, l'Holocauste et la course vers l'armement) ont remis en question la conception d'un progrès moral de l'humanité et par conséquent, celle de la progression linéaire de l'histoire. Sophie Bertho explique que le postmodernisme est ainsi « *libéré de la notion d'un temps qui marche* » (Bertho, 1993, p. 93), ce qui se manifeste dans la littérature par le choix de structures narratives fragmentées et le rejet de la linéarité en tant que principe de progression du récit traditionnel.

En outre, si nous revenons au contexte algérien, nous pourrions avancer que le refus de la linéarité pourrait correspondre au rejet de cette conception du *temps qui marche*, mais dans une réalité socio-historique autre que celle qui avait donné naissance à la postmodernité en Occident. En effet, afin d'expliquer le recours à l'esthétique de la discontinuité dans le roman bachien, il importe de prendre en considération « *La réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui* » ainsi que « *l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société.* » (Duchet, Maurus, 2001, p. 84). Autrement dit, il faut interroger la *socialité* du roman en revenant à la *société de référence* dans laquelle il est ancré. Pour ce faire, nous faisons nôtre la théorie de Pierre Zima qui postule que les textes littéraires peuvent se lire « *comme des réactions aux discours et aux sociolectes⁴ de leur époques et des époques passées.* » (Zima, 2001, p. 45). Il explique :

⁴Zima définit le sociolecte comme « Un langage idéologique qui articule [...] des intérêts collectifs particuliers. » (Zima, 1985, p. 131)

« *Il est possible de définir le texte littéraire comme une structure autonome qui, loin de refléter le réel (selon les lois mimétiques d'un réalisme quelconque), réagit à ses différents langages. Cette réaction implique que le texte du poème ou du roman ne s'identifie à aucun langage, mais répond aux discours et aux sociolectes qui l'entourent.* » (Zima, 2011, pp 45-46)

Ainsi, la discontinuité du roman bachienne prendrait tout son sens que lorsque nous la lisons comme une réaction aux discours présents dans sa *société de référence*. En prenant en considération les concepts d'*incrédulité* et de *métarécits*, ainsi que des données relevées dans le *cotexte*⁵ de notre corpus, un discours en particulier attire notre attention, à savoir, celui qui porte sur la désillusion face aux promesses de la décolonisation. En effet, la Révolution d'indépendance algérienne a été accompagnée de rêves d'une Algérie meilleure, d'un Etat démocratique, de justice, d'égalité sociale et de prospérité économique. Cependant, l'évaluation de la trajectoire de l'Algérie post-indépendante semble varier, avec des opinions divergentes quant à la réalisation des attentes de son peuple. Un discours critique émerge, suggérant que le pays est désormais piégé par le pouvoir du parti unique qui aurait confisqué la parole et monopolisé le pouvoir en se servant de l'argument de la légitimité révolutionnaire. Parallèlement, des voix s'élèvent pour dénoncer l'échec de l'Etat à garantir un équilibre économique, conduisant à des difficultés sociales de plus en plus dures. Cette désillusion a conduit à des émeutes populaires réprimées dans la violence et aurait participé à l'émergence du parti islamiste, le FIS, qui promettait le salut à une jeunesse alors perdue. Le pays connaît alors une décennie sanglante où la violence et la terreur étaient les maîtres-mots.

En nous appuyant sur ce discours, nous postulons que dans cette Algérie indépendante, le désenchantement et l'incrédulité ne sont pas dirigées vers la modernité des Lumières et son projet de progrès mais vers les promesses de la Révolution. Le rejet de la conception du *temps qui marche* devient alors une prise de conscience que le pays ne marche pas vers un avenir meilleur comme il a été promis mais continue d'aller de crise en crise, de stagner parfois, voire reculer au lieu de progresser, comme lorsqu'il a plongé dans la violence et l'intolérance pendant toute une décennie. Le métarécit du progrès serait lié également dans ce contexte à ce discours politique, dirigé vers le passé, et qui tirerait le pays en arrière, l'empêchant d'aller de l'avant. En effet, la guerre de libération qui devient un récit de légitimation du pouvoir est fortement présente dans le discours officiel de l'Algérie indépendante, chose que dénonce le discours précédemment évoqué.

C'est Hocine qui personifie ce désenchantement et cette incrédulité à l'égard du discours révolutionnaire dans notre roman. D'abord à travers son regard critique sur Cyrtha qu'il aime et déteste à la fois, et dont il dresse un portrait négatif, évoquant saleté, misère, monotonie et violence. Ensuite, en mettant en opposition le « haut-Cyrtha » où vivent « *les riches commerçants de la ville, les dirigeants d'un régime corrompu, les luxueux, les avaricieux, les hypocrites, les lâches, les orgueilleux, les traîtres* » (Bachi, 2001, p. 15) et le « bas-Cyrtha » où vivent les gens du peuple, « *un peuple vagabond, d'enfants sales, batailleurs, qui mendient le pain d'une journée.* » (Bachi, 2001, p. 12), dénonçant ainsi les inégalités sociales. Enfin, en évoquant son père, désigné souvent dans le texte par l'expression « *l'ancien Moudjahid* » et qui symbolise le discours jugé obsolète. Il affirme :

« *Quoi qu'il en soit, mon père est un con. Il n'a que le FLN à la bouche. Ce ramassis de brigands, guère plus reluisants que leurs doubles monstrueux, constitue pour lui la seule référence acceptable. J'ai beau lui expliquer que si nous sommes là c'est grâce à ses amis, il ne l'écoute pas. Sa pendule hormonale s'est détraquée en 1962, à l'indépendance de l'Algérie. [...] Il n'a pas plus de conscience politique qu'un moineau.* » (Bachi, 2001, p. 31-32)

Dans ce passage, deux discours s'affrontent : celui de l'ancien maquisard, fervent

⁵Selon Claude Duchet, le cotexte appartient à la fois au texte et à l'espace *référenciel*. Il est « *ce que dans le texte ouvrent à un en-dehors du texte, sur un ailleurs, sur un domaine de référence avec lequel le texte travaille.* » (Duchet, Maurus, 2011, p. 44)

défenseur du FLN qu'il considère être le seul possédant la légitimité de parler et diriger, et le discours (ou contre-discours) de son fils qui ne croit pas en celui de son aîné et qui accuse le FLN du malheur qui s'abattit sur le pays. Conflit générationnel ou différence d'opinions, ces discours reprennent ceux que nous évoquions ci-dessus en s'ancrant donc dans une réalité socio-historique extérieur au roman.

Enfin, ce traitement de la temporalité dans *Le Chien d'Ulysse* pourrait s'expliquer par la quête d'un sens au passé tragique et donc la nécessité de retourner sur ce passé pour pouvoir enfin le dépasser et avancer. Le roman, publié à une époque où l'Algérie vient à peine de sortir de la décennie noire, revient sur cet épisode douloureux, dans une tentative non pas de témoigner de la violence comme le faisaient et le feraient encore quelques années durant d'autres œuvres algériennes, mais de remettre en question ce passé très récent et de lui chercher un sens. Hocine, le narrateur, illustre cette volonté de comprendre et de donner sens au passé, chose sans laquelle il n'est pas possible pour lui de s'en libérer et d'aller de l'avant :

« Ce livre par sa réécriture du mythe d'Ulysse, l'éternel exilé, revisite cette Algérie de la décennie sanguinaire dans une double entreprise de remise en question d'un passé douloureux et de tentative de s'en délivrer. Ainsi, le parcours de Hocine, personnage central du livre, est motivé en premier lieu par un désir de mémoire : le parcours de Hocine dans le roman retrace la quête débridée d'un sens au passé, une forte envie de vouloir comprendre anime ce personnage, d'où l'exhumation du passé qui accompagne sa démarche. »(Serghini, 2020, p. 33)

En somme, le refus de la linéarité dans *Le Chien d'Ulysse* serait la projection sur le plan narratif d'un sentiment d'incrédulité à l'égard des promesses de la révolution d'indépendance et d'un discours politique dirigé vers le passé, ainsi qu'une expression d'une société prise dans le piège de son passé douloureux.

1.3.L'éclatement de la voix narrative :

L'éclatement de la voix narrative est un autre procédé d'écriture postmoderne que l'on trouve dans *Le Chien d'Ulysse*. En effet, dans le roman traditionnel, une seule voix prend en charge tout le récit. Celle-ci peut, toutefois, céder momentanément la parole à un personnage de son choix, tout en y gardant le contrôle. Ainsi, le narrateur du roman traditionnel est celui qui choisit la version de l'histoire qu'il veut transmettre au lecteur et ne donne la voix qu'à un personnage qui irait dans la même direction que lui. *A contrario*, les écrivains postmodernes optent pour la pluralité des narrateurs et donnent à leurs lecteurs des perspectives multiples de l'histoire qu'ils leur racontent, ébranlant ainsi l'autorité jadis donnée à un narrateur omniscient. C'est le cas de notre roman où le narrateur, Hocine, peut céder sa voix à un autre narrateur qui prend le relais et devient ainsi le narrateur d'une partie du récit, ou alors, dans un jeu polyphonique encore plus complexe, mêle sa voix à celle d'un autre narrateur. Les deux voix se confondent alors et se disputent la parole. En effet, Hocine n'abandonne son rôle de narrateur que dans les passages où il s'agit des fragments du journal de Hamid Kaïm ou Ali Khan, et à la fin du roman, à un narrateur anonyme. Cependant, il prête sa voix tour à tour à ses compagnons Mourad, Seyf, Hamid, Ali, sans y disparaître complètement derrière, glissant plutôt dans la peau de l'un ou de l'autre, regardant par leur yeux, allant jusqu'à explorer leur imaginaire le plus profond. C'est ainsi que, regardant de loin Mourad qui l'attendait devant la gare de Cyrtha, Hocine devine ses pensées et ses rêveries intimes :

« Cette fois, les aiguilles de l'horloge ne tourne plus. Mourad s'abîme dans une rêverie. « la femme d'Ali Khan, notre professeur de littérature, mentor et Ali. Sa femme. » De tête, Mourad en esquisse les contours, en dévoile les attraits. Son cœur s'emballe. Il blottit son visage dans ses cheveux. Longue chevelure ambrée, soyeuse, qu'il, laisse couler entre ses doigts, tortille, et fait glisser sur ses lèvres [...]» (Bachi, 2001, p. 35)

Dans d'autres passages, c'est l'emploi du discours rapporté qui crée cette polyphonie. Si

le discours indirect libre est privilégié dans certaines parties du roman (comme lorsque Hocine rapporte l'histoire que Seyf qui lui avait confiée lors de l'épisode du café), le narrateur opte dans d'autres parties au discours indirect et donne la parole à ses compagnons, permettant au lecteur de les lire relater eux-mêmes leurs histoires. C'est le cas de Hamid Kaïm qui prend la parole dans les pages 138 à 140 puis à la page 120, racontant son enfance et celle de son ami Ali, leur jeunesse, leur lutte politique pendant leurs années universitaires, sa rencontre avec Samira, leur amour, puis, les guillemets ouverts sont fermés, laissant la parole à Hocine qui racontera au style indirect libre ce qui adviendra d'Ali, Hamid et Samira, la disparition de la jeune fille lors des événements d'octobre 1988 et la fuite des deux amis qui allèrent faire le tour du monde échappant belle à la prison, la torture ou la mort.

L'éclatement de la voix narrative et la fragilisation de l'autorité du narrateur permettent de mettre en texte sur le plan narratif l'une des idées essentielles de la pensée postmoderne, à savoir la remise en cause de la notion de vérité. En effet, les penseurs postmodernes refusent l'idée de vérité unique et totale et considèrent cette dernière comme étant subjective et plurielle. En reprenant l'analyse esquissée précédemment, nous dirions que les choix relatifs à l'instance narrative seraient dans le roman de Bachi, une réaction face au discours officiel qui se présente, selon le *cotexte*, comme étant la seule voix légitime, et qui trouve irrecevable toute prise de position qui ne va pas dans le même sens que le sien, à l'instar du discours de Hocine, précédemment cité, que le père refuse d'écouter. Hocine, incrédule face au discours de son père, raconte comment celui-ci et ses camarades d'armes, ont été récompensés de leur participation à la Révolution d'indépendance, expliquant que ce dernier bénéficie à la fois d'une pension d'ancien combattant et d'une retraite qu'il obtint après vingt ans de services dans la gendarmerie nationale, un poste qu'il obtint également grâce à son passé de mquisard, et dont il a pleinement profité :

« Lui et d'autres anciens combattants, habitants du quartier, ont été reculés dans la lutte antiterroriste. [...] En retour, quand ils ne se partageaient pas le butin des cannibales de la montagne, dont la somme prélevée auprès des commerçants de la ville s'élève parfois à plusieurs millions de dinars, ils touchent des primes sur la capture de certains massacreurs particulièrement recherchés. » (Bachi, 2001, p. 31)

Ainsi le roman *absorbe* et *réagit* face au discours officiel, jugé enfermé sur lui-même, refusant tout interdiscours ou remise en question. En multipliant les voix narratives dans son roman et en fragilisant celle de son narrateur principal, l'auteur s'ouvre plutôt sur le discours pluriel et refuse le dogmatisme et le monopole de la parole par une seule autorité.

2. Déconstruction des codes génériques : mélange des genres et métatextualité

Si la littérature traditionnelle exige aux auteurs de se soumettre aux conventions spécifiques du genre dans lequel ils écrivent, les auteurs postmodernes rejettent toute contrainte et explorent toutes les possibilités génériques. On parle alors de *mélange des genres*, d'*hybridation*, de *transgénéricité* et bien d'autres termes pour qualifier ce refus de cloisonnement et cette ouverture des frontières entre les différents genres.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, le genre romanesque s'ouvre sur une autre pratique d'écriture : le journal intime avec un extrait du journal d'Ali Khan et d'autres de Hamid Kaïm qui insérés dans la narration. Grâce à son travail de patchwork, le roman prend aussi les traits d'un recueil de nouvelles avec ses différentes intrigues courtes, tournant autour de quelques personnages, dans un espace et un temps réduits. En effet, contrairement au roman, la nouvelle se caractérise par la concision ainsi que par sa focalisation sur un seul événement ou un seul personnage. D'ailleurs, l'auteur affirme que ce roman était au départ « un ensemble de nouvelles qu'il a réunifiées autour d'une thématique commune. » (Grolleau, 2003)

Rappelons que le mélange des genres n'est pas exclusif à la littérature postmoderne mais cette dernière lui porte un intérêt spécial. Il est d'abord une façon de rejeter les normes et les subvertir ainsi que de refuser l'autorité de la critique traditionnelle qui réclame la pureté des genres, dicte les règles et décide de ce qui peut et ce qui ne peut être un genre donné. C'est aussi

un moyen, en mêlant des genres considérés comme *inférieurs* à d'autres dits *légitimes*, de refuser l'*impérialisme générique* (Paterson, 1986, p. 250), en permettant à des genres marginaux de trouver leur place parmi la littérature d'*élite*. Dans le cas de notre corpus, le genre considéré comme légitime est le roman qui, bien qu'il ait été longtemps considéré comme un *genre bâtard*, a su gagner une place privilégiée parmi les genres littéraires. Le genre ou plutôt le sous-genre qui lui dispute l'espace textuel dans *Le Chien d'Ulysse* est le journal intime, une pratique d'écriture très ancienne qui, pourtant, n'a pas encore sa place parmi les genres littéraires, reléguée encore au statut de sous-genre narratif.

En outre, la *métatextualité*⁶ participe également au décloisonnement du genre romanesque en remettant à son tour en question ses conventions. En effet, si la littérature traditionnelle visait à donner l'illusion du réel et à faire croire à l'existence des univers qu'elle dépeint, la littérature postmoderne a plutôt tendance à exhiber son caractère fictif, attirant plutôt l'attention sur sa nature d'*artefact* :

« *Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une reprise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.* » (Lepaludier, 2003)

Dans *Le Chien d'Ulysse*, le changement de police, les blancs typographiques, l'insertion du journal à l'intérieur du roman sont toutes des occasions, disions-nous, où le lecteur se détache du récit raconté et où son attention est dirigée vers l'œuvre en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'objet matériel. Il est aussi porté à son savoir, grâce au *métatexte*, que ce qu'il est en train de lire est un journal écrit par Hocine. En parlant de Hamid Kaïm, il déclare : « *Je crois savoir que sans l'histoire de cet homme jamais il ne serait advenu le plus infime des événements consignés dans ce journal.* » (Bachi, 2001, p. 145). L'acte d'écriture et celui de lecture sont ainsi mis en évidence par l'auteur réel qui s'efface au profit d'un personnage fictif auquel il cède sa plume. Par ailleurs, au fur et à mesure que le récit progresse, le lecteur est moins sûr que c'est Hocine qui assure cette fonction d'auteur fictif :

« *La chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou alors, Mourad, encore lui, m'inventait à mesure que les phrases succédaient aux phrases, pages après page. A mon avis, il manquait de talent.* » (Bachi, 2001, p. 255)

Hocine doute donc de son existence et se demande s'il n'était pas une invention de Mourad. Au début de la narration, il avait déclaré que son ami Mourad écrivait un roman dont il était lui-même le personnage. Le lecteur se demanderait alors si *Le Chien d'Ulysse* n'était pas le roman en question. Le passage ci-dessous peut étayer cette hypothèse :

« *Je lui racontai toute l'histoire [...] Il courut dans sa chambre et ne revient qu'au bout de quelques minutes. Il tenait dans sa main un cahier d'écologiste vert. [...] Il se mit à y reporter l'histoire du fou et l'histoire du flic.* » (Bachi, 2001, p. 246-247)

Le roman écrit par Mourad serait une *mise en abyme* de *Le Chien d'Ulysse* de Bachi et lui donne une dimension autoréflexive. Une autre *mise en abyme* est créée dans le roman par l'allusion à *Roma* (1972), un film du Cinéaste italien Federico Fellini :

« *Ils parlaient cinéma [...] Roma. Fellini Roma. De grosses dames avec de gros siens. [...] Voyez-vous l'atmosphère apocalyptique, cette fin du monde mise en*

⁶ La *métatextualité* renvoie au discours critique que tient un texte sur un autre ou sur lui-même. La fiction dite métatextuelle interroge donc sa propre nature fictionnelle, ses procédés et son processus d'écriture, ainsi que d'autres problématiques littéraires comme le rapport au réel.

images, explose en une épiphanie redoutable, oui, j'insiste, redoutable épiphanie, lors de la découverte, dans le métro du chantier, de ces antiques fresques roumaines qui, sous un courant d'air, se délitent, se dissolvent, s'évanouissent comme une pellicule exposée à la vive clarté du jour. La mort du cinéma d'art. Voilà ce qui voulait exprimer ce grand, ce merveilleux cinéaste. Non c'est trop pédant. » (Bachi, 2001, pp 97 – 98)

Le film partage plusieurs traits avec *Le Chien d'Ulysse*. D'abord, les événements des deux œuvres se déroulent dans une cité plusieurs fois millénaire qui domine par sa présence toute l'œuvre et devient son thème, voire son personnage principal. Ensuite, les deux œuvres se présentent comme une mosaïque où plusieurs micro-récits indépendants et interconnectés se déroulent selon une structure non linéaire et offrent un aperçu globalisant et varié des deux villes, allant du passé lointain (le film et le roman évoquent le passé et l'héritage de Rome/Cyrtha) à un présent chaotique (celui de Rome des années 1970 et de Cyrtha des années 1980 et 1990). Enfin, les deux auteurs créent une œuvre riche et iconoclaste en mêlant Histoire, réalité, fiction, fantasmes et lui donnent une dimension métatextuelle. Dans le film, cette autoréflexivité se manifeste à travers des séquences qui interrogent la nature du cinéma et son pouvoir en tant que moyen d'expression artistique. Nous pouvons citer pour illustrer notre propos la scène finale du film qui se déroule dans une salle de cinéma, la mise en abyme créée par l'apparition dans le film du réalisateur, Fellini, en tant que lui-même, et la scène du tournage qui explore les coulisses de la production cinématographique. Dans le roman, la métatextualité se manifeste, autre que par les éléments précédemment mentionnés, par une intertextualité foisonnante qui permet de réfléchir sur l'écriture, la création artistique, et sur l'autorité de l'auteur en montrant comment une œuvre pourrait être influencée, voire déterminée par celles qui l'ont précédée. Nous relevons dans le roman plusieurs références à la mythologie et notamment à Ulysse, à son chien, à Homère, à l'Iliade et à Ithaque. En guise d'exemple, nous citons le passage où Hocine se compare à Ulysse (p. 239), lorsqu'il rencontre un fou ivre à un œil unique qui cherchait Ithaque (pp. 150 et 151), ou encore lorsque Hamid avait rencontré un homme vêtu de ce qui semble être, selon la description, une tenue portée dans la Grèce antique, accompagné de son chien Argot et qui lui raconta son histoire dans laquelle le lecteur pourrait reconnaître celle de la prise de Troie, les dix années de Guerre et de l'anecdote du Cheval de Troie, puis, les dix années d'errance d'Ulysse (pages 92 à 94). Nous lisons également dans le roman d'autres références à des auteurs ou des œuvres littéraires (Ulysse de Joyce, Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Federico Garcia Larca, Le père Goriot, Don Quichotte, Synbad etc.) et à d'autres formes de créations artistiques telles que la peinture (*Christ Mort* de Holbein) et la chanson populaire avec des collages de paroles de chansons algériennes à la page 100 et 221.

Conclusion:

Pour raconter la réalité socio-historique de son pays, Salim Bachi opte pour des pratiques d'écriture postmodernes. Un tel choix serait expliqué non par une crise de la modernité comme est le cas dans le postmodernisme tel qu'il se présente dans les sociétés *post-industrielles*, mais plutôt par une crise socio-politique persistante dans l'Algérie post-indépendante. L'incrédulité à l'égard du métarécit serait, dans ce contexte, dirigée vers les promesses de la guerre de libération nationale et la remise en cause de la notion de vérité serait un refus du discours officiel, présenté dans un certain discours social comme étant total, fermé et obsolète. Sur un autre plan, des pratiques d'écriture postmoderne, à l'instar du mélange des genres, de la métatextualité et de l'intertextualité, permettent à l'auteur de soulever des problématiques littéraires concernant la pureté des genres, les conventions littéraires, le pouvoir de la littérature, ainsi que son rapport au réel, aux écrits du passé et aux autres disciplines artistiques. Ces pratiques, en remettant en causes les canons littéraires, participent à leur tour au refus du préétabli, projettent les problématiques sociales sur le plan littéraire.

Dans notre désir de couvrir plusieurs facettes du postmodernisme dans notre corpus, et par égard à notre problématique, à savoir l'explication des choix d'écriture postmoderne dans *Le*

Chien d'Ulysse, nous n'avons pas pu analyser en détail chacun des éléments relevés. En effet, chacune des pratiques postmodernes ci-dessus évoquées méritent une analyse approfondie. Ces lacunes pourraient servir de point de départ pour d'autres chercheurs qui approfondiront notre analyse et aborderont d'autres axes que nous n'avons pas couverts dans ce présent travail.

Liste Bibliographique :

Livres :

- Bachi Salim (2001), *Le Chien d'Ulysse*, Gallimard, France.
- Bell Daniel (1973), *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, ouvrage traduit en France sous le titre *Vers la société post-industrielle: essai de prospective sociologique* (1976), Robert Laffont, France.
- Dionne Ugo (2008), *La voie aux chapitres : Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, France.
- Duchet Claude, Maurus Patrick (2011), *Un cheminement vagabond : Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, H Champion, France.
- Genette Gérard (1972), *Figure III*, Seuil, France.
- Jay Salim, *Dictionnaire des romanciers algériens* (2018), Serge Safran, France.
- Lepaludier Laurent (2003), « Introduction », *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Presses universitaires de Rennes, France. <https://doi.org/10.4000/books.pur.29653>
- Lyotard Jean-François (1979), *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, France.
- SerghiniDjaouad (2021) « Salim Bachi au carrefour du métissage et de l'interculturel », *Salim Bachi*, L'Harmattan, France.
- Touraine Alain (1969), *La Société post-industrielle : Naissance d'une société*, Denoël, France.
- Zima V. Pierre (2000), *Manuel de sociocritique*. 2^{ème} édition, L'Harmattan, France.
- Zima V. Pierre (2011), *Texte et société*, L'Harmattan, France.

Articles :

- Bertho Sophie (1993), « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, France, n°92, pp. 90-97. <https://doi.org/10.3406/litt.1993.2305>
- Fortier Frances (1993), « Archéologie d'une postmodernité », *Tengence*, Québec, n°39, pp. 21-36. <https://doi.org/10.7202/025705ar>
- Paterson M. Janet (1986), « Le roman 'postmoderne' : Mise au point et perspective », *Canadian review of comparative literature*, Canada, volume 13, pp. 238 – 255

Articles de séminaire :

- Dangry Isabelle (2007), « Esthétique du chapitre dans l'œuvre de Georges Perec », *Relire Perec : Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Rennes, France.

Site web :

- Grelleau Frédéric (2003), Entretien avec Salim Bachi, *Le Littéraire*, France. <https://lelitterairecom.wordpress.com/tag/salim-bachi/> consulté le 02 janvier 2024.