

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Mohamed Kheider – Biskra

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Etrangères

Filière de Français



**LA POETIQUE DE LA CATASTROPHE  
DANS *SURTOUT NE TE RETOURNE PAS*  
DE MAISSA BEY**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de MASTER

**Option :** Langues, Littératures Et Civilisation D'expression Française

**Sous la direction de :**

M<sup>me</sup>. Aziza BENZID

**Présenté par :**

Saâd BOUZIDI

Année Universitaire :

2012 - 2013

## **DEDICACE**

Je dédie cet événement marquant de ma vie à la mémoire de mon père. J'espère que, du monde qui est sien maintenant, il apprécie cet humble geste comme preuve de reconnaissance de la part d'un fils qui a toujours prié pour lui. Puisse Dieu, le tout puissant, l'avoir en sa miséricorde.

- A celle qui a attendu avec patience les fruits de sa bonne éducation,...

**À Ma mère**

- Chacun a père et mère, mais rien de plus difficile à trouver qu'un frère

**ROUBA Rabeh.**

- Nulle amie ne vaut une sœur,

**GUENOUS Latifa.**

- A mes chers enfants:

**Oussama, Nassim et Nour.**

- A Mes Frères et mes sœurs et leurs petites familles.

**Abdel Hadi, Mouloud, Malika, Sabah, Noura, Mounira**

- A mon ami **Yahia**

### ***A MA FEMME, LA LUMIERE DE MA NUIT***

Elle est seule qui sait par ces mots m'apaiser  
Elle est mon unique ma seule vérité  
Elle est ce qui manque à ma vie pour être comblée  
Elle sait les mots qui font du bien ceux qui guérissent mes maux  
Elle est la seule en qui je crois  
Elle est douce, tendre, amoureuse et aimante  
Elle, c'est mon avenir, mon futur mon devenir  
Elle, je ne deviendrais qu'une ombre sans elle  
Elle est la mère de mes enfants, la fierté de ses parents  
Elle est ma femme tout simplement

## REMERCIEMENTS

**NOUS** remercions tout d'abord, Dieu de nous avoir donné la puissance, la volonté et le courage pour établir ce modeste travail de recherche.

**NOUS** remercions aussi, notre encadreur Mme, BENZID Aziza pour l'ensemble de ses cours de la critique littéraire, pour la richesse que nous avons acquis grâce aux valeurs littéraires qui nous ont poussé à aimer encore plus la littérature en générale.

**NOUS** tenons à remercier *Mme GUETTAFI SIHEM*, pour sa patience, son professionnalisme et surtout, pour son savoir faire et générosité qui ont nous ont fait arriver à ce stade de réflexion et de recherche

**NOUS** tenons également, à remercier Mr HAMMOUDA Mounir, qui nous a énormément aider à trouver les touches exactes grâce auxquels notre vision, et l'application de travail est devenu plus facile.

**NOUS** remercions infiniment, Mlle OUAMANE Nadjat, grâce à sa patience et persistance, plusieurs anomalies ont étaient corrigés. Mille fois, merci Mademoiselle.

**NOUS** remercions infiniment, Mes enseignants : Mr DJOUDI Abdelhamid, Mr GRID Farid, Mr KHEIDER Salima, ainsi que, Mme DJEROW Dounia, Mlle FEMAME Chafika, Mme ZERRARI Sihem , Mlle BOUZIDI Hassina et Mme BEDJAOUI Nabila, pour leurs soutiens, encouragements, et surtout pour l'effort qu'ils ont fournis pour notre bien être intellectuelle.

**Enfin**, Nos remerciement se prolongent à nos amis, pour leurs inquiétude (positive, bien sûre), et leurs impatience de voir se modeste travail tenir la route.

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION GENERALE</b> .....	7
<b>CHAPITRE I : LA CATASTROPHE : UN CONCEPT GENERATEUR DE LA CREATION ARTISTIQUE</b>	
I.1. LA CATASTROPHE : UN CONCEPT .....	12
I.1.1. Sens étymologique .....	12
I.1.2. Conception sociologique et psychologique .....	13
I.1.3. Vision mythique et religieuse .....	17
I.1.4. Vision esthétique et artistique .....	19
I.2. LA CATASTROPHE AU CENTRE DE LA CREATION LITTERAIRE .....	21
I.2.1. Figuration métaphorique de la catastrophe dans <i>Surtout ne te retourne pas</i> de Maïssa Bey .....	23
I.2.2. La poétique de la catastrophe .....	30
I.2.3. Maïssa Bey : une écrivaine contemporaine .....	33
I.2.4. <i>Surtout ne te retourne pas</i> : une œuvre d'un double ancrage contextuel .....	41
<b>CHAPITRE II : ETUDE DES PROCEDES INTERNES DANS «SURTOUT NE TE RETOURNE PAS»</b>	
II. 1. L'ECRITURE DE LA CATASTROPHE .....	45
II.1.1. Une écriture fragmentaire .....	45
II.1.2. La discontinuité narrative : De l'errance de la pensée à l'errance narrative .....	51
II.1.3. L'écriture en italique : un discours de deuxième degré .....	53
II.1.4. <i>Surtout ne te retourne pas</i> : une œuvre protéiforme .....	56
II.2. DE LA FRAGMENTATION DE L'OBJET A LA FRAGMENTATION DE SUJET .....	63
II.2.1. De la secousse tellurique à la secousse identitaire : L'éclatement du Moi .....	64

II.2.2. Le Moi physique : L'effacement de la mémoire .....	66
II.2. 3. Le Moi social : le bricolage identitaire.....	69
II.2. 4. L'estime de Moi : dévoilement identitaire.....	73
<b>CONCLUSION GENERALE</b> .....	<b>77</b>
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	<b>81</b>

«*J'écris pour comprendre, connaître, approfondir,  
mieux percevoir ce qui se déroule en moi* »

Charles Juliet

Parmi tout les maux les plus dévastateurs que l'homme subit et que la nature lui impose, on trouve le séisme, c'est le plus ravageur et le plus touchant des catastrophes naturelles. C'est pourquoi, ses conséquences ne sont pas seulement physiques et matérielles, elles atteignent même l'esprit et l'identité humaine.

Grâce à la plume des écrivains et des poètes, de nombreuses œuvres ont été gravées dans la mémoire par des auteurs qui traitent la catastrophe naturelle du séisme, des auteurs tels que Nina Bouraoui, *Le jours de séisme*, Tahar Ouatar: *El Zelzal*, et Azzouz Begag : *Zelzala*, et bien sûre, Maissa Bey avec son œuvre : *Surtout ne retourne pas*, publiée en 2005.

Au fait, Maissa Bey est une écrivaine algérienne d'expression française, elle a commencé son parcours littéraire dans les années 90, marquée par le traitement de certains thèmes inspirés des expériences malheureuses et douloureuses, comme ; la fuite, la folie, la transgression, l'avilissement, et bien sûr la catastrophe, cette dernière est la matière d'écriture de notre corpus *Surtout ne retourne pas*. Maissa Bey cherche en effet à travers ce roman à découvrir les causes d'un malheur vécu ou oublié dans le passé.

La présence de la catastrophe dans l'œuvre n'est pas seulement un prétexte ou un décor d'une œuvre réaliste, elle est au centre du roman, elle nourrit l'intrigue de l'histoire. Elle est un élément d'esthétique qui se manifeste à la fois sur le sujet et sur l'objet de l'œuvre.

Maissa Bey pour mettre une véritable intrigue, a cherché des sources d'inspiration de la réalité qui répond à la particularité de son écriture,

comme par exemple la catastrophe de *BOUMERDES*, de 2003. Au fait, *Surtout ne retourne pas* est une histoire qui se déroule dans une ville frappée par un séisme qui dévaste et déconstruit toute la vie d'une jeune fille. Cette dernière fugue pour fuir la réalité et pour trouver des repères et des souvenirs dans un long voyage.

Dans *Surtout ne retourne pas*, la catastrophe n'est pas seulement un prétexte, elle est un choix justifié, dans lequel un «*Moi*» de la jeune fille, l'héroïne qui vit un tremblement psychique et identitaire survenu après une catastrophe naturelle «*Séisme*», cherche à trouver des explications à l'origine de cette errance, car elle fait une rupture avec le monde dans lequel elle vit pour commencer une longue aventure dans son passé.

Le choix de ce thème et de ce roman, renvoi au renouvellement remarquable des procédés d'écriture des auteurs algériens qui invitent soit un lecteur ou un critique, à découvrir ces œuvres qui ont affirmé leur statut dans le champs littéraire algérien ou mondial.

À la lumière des éléments discutés, nous croyons donc qu'il serait pertinent de se demander: Quelle est la place et la valeur de la catastrophe naturelle telle que le séisme dans l'œuvre «*Surtout ne retourne pas*» de Maïssa Bey? Peut-il s'effectuer un glissement de sens de la catastrophe naturelle à celui d'ébranlement de l'identité personnelle?

Pour tenter de répondre à cette problématique, les hypothèses suivantes s'imposent:

➤ La catastrophe serait une génératrice d'une stratégie d'écriture moderne adéquate à une situation catastrophique.

➤ Une catastrophe naturelle pourrait glisser et devenir une catastrophe personnelle identitaire.

A travers l'œuvre *Surtout ne retourne pas* de Maïssa Bey, nous allons montrer la particularité et la place de « *la catastrophe* » dans tout ses sens, dans le roman comme une justification de la stratégie d'écriture, afin de révéler une certaine poéticité dans notre corpus, à travers la définition de la notion de « *la poétique de la catastrophe* ».

Pour les besoins de notre travail de recherche, nous allons opter pour une méthode analytique. Le thème abordé nous a conduit à choisir ainsi une approche éclectique qui se compose de plusieurs approches comme: l'approche sociocritique, l'approche poétique et l'approche sémiotique. Chaque approche tenterait de saisir les aspects inexplorés de la structure de surface du texte ou sa structure profonde.

L'approche sociocritique sera pour établir un rapprochement entre l'œuvre et son contexte social. L'approche poétique consistera à analyser le texte à partir de sa construction formelle et narratologique. Quant à l'approche sémiotique, elle nous permettra de dévoiler l'image métaphorique de la catastrophe dans *Surtout ne retourne pas*.

Notre étude va se dérouler autour de deux chapitres, au cours desquels, nous privilégierons une approche regroupant en elle, la théorie et la pratique, avec le recours à diverses analyses afin d'illustrer clairement, d'une part, le parallélisme existant entre « *la catastrophe* » comme prétexte et la stratégie d'écriture qui a été choisie par l'écrivaine et d'autre part, une reconstruction du «*Soi*», qui vient après un glissement de sens d'une catastrophe naturelle à une catastrophe personnelle.

Dans le premier chapitre intitulé: « La catastrophe : un concept générateur de la création artistique », nous allons aborder la définition du concept de la catastrophe selon différentes visions des spécialistes, montrer aussi la place de la catastrophe dans la création artistique, en général, et



dans *Surtout ne retourne pas* de Maïssa Bey, en particulier, ainsi, définir la notion de « *La poésie de la catastrophe* ».

Quant au deuxième chapitre qui porte le titre : « Etude des procédés d'écriture dans «*Surtout ne retourne pas*», il va traiter la notion de « *L'écriture de la catastrophe* », ainsi une étude formelle des différents procédés d'écritures appliqués dans l'œuvre. Ensuite, nous ferons une étude thématique sur le glissement de séisme naturel à un séisme identitaire.

La seule difficulté rencontrée durant notre travail, est la richesse en symbolique de la catastrophe qui réside dans la succession des événements sociopolitiques de l'Algérie.

## I. 1. LA CATASTROPHE : UN CONCEPT

Avec le progrès scientifique, la catastrophe prend plusieurs catégorisations qui attribuent au terme et plusieurs réponses des certaines questions réflexives, Jean-François Bert et Joëlle Strauser dans son *Introduction: catastrophe*, illustre cette catégorisation:

*«Catastrophe naturelle, catastrophe humanitaire, catastrophe psychique: s'agit-il toujours du même «concept»? S'agit-il seulement d'un concept? Au moins ce terme permet-il d'interroger et d'envisager un champ plus vaste que celui du risque et de poser les questions épistémologiques, éthiques, politiques qu'impliquent ses usages»<sup>1</sup>.*

Pourtant cette catégorisation qui distingue plusieurs catégories, une seule réflexion reste en commun entre ses différentes formes; ce sont les conséquences post-catastrophiques et que cet événement nécessite une sécurité éminemment prisée par pays modernes.

### I.1.1. Sens étymologique

Le terme catastrophe, nous vient du grec «*Katastrophê*», qui désigne: bouleversement, fin et dénouement ou évènement fâcheux. Emprunté au latin, «*Catastrophâ* » pour désigner: coup de théâtre et attesté au sens de dénouement d'une tragédie ou d'une comédie. Dans certains cas, nous pouvons substituer le mot «*catastrophe* » par le mot «*désastre* » ce qui nous permet de donner une puissance sémantique au mot catastrophe: Le mot désastre désigne «*événement funeste, malheur d'une grande ampleur*»<sup>2</sup>. Il est emprunté du mot italien «*Disastero* » avec une adaptation du préfixe «*Dis*» qui a une valeur péjorative, afin de désigner proprement «*Mauvais astre*» ou «*Mauvais destin* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>BERT, Jean-François, STRAUSER, Joëlle, *Introduction: Catastrophe(s)*, [En ligne], Revue de philosophie et de sciences humaines, Le Portique, Disponible sur: [www.leportique.revues.org](http://www.leportique.revues.org), consulté le: 11/12/2012, à 22h30.

<sup>2</sup>AULOTTE, Robert, Amyot, *La tradition des moralia au XVIe siècle*, éd. Droz, Genève, 1965, p.91.

<sup>3</sup>PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, éd. Les Usuels, Paris, 2009, p.46.

Ces différents sens nous permettent de définir la catastrophe comme tout événement funeste ou malheur d'une grande ampleur. La réflexion de l'être humain s'oriente vers les conséquences qui en résultent sur le destin de l'être, beaucoup plus que sur sa forme, par exemple: une guerre, un séisme, une maladie..., résultent une intensité tragique maximale accompagnée ou suivie de destructions multiples qui menacent l'existence humaine. Donc, elle est un événement monstrueux, imprévisible elle est l'absolu du risque et de l'accident.

Cette forte signification conduit le mot « catastrophe » à prendre une importante place dans notre langage quotidien pour exprimer des choses, des événements ou des souvenirs douloureux et blessants. Nous pouvons décrire: abime, accident, bouleversement, cataclysme, détresse, drame, épreuve, fléau, infortune, ravage, séisme et tragédie, mais immédiatement nous évoquons le mot « *catastrophe* » pour l'attribuer. Mais pourquoi cette puissance de signification ? Qu'elle est les différentes visions des spécialistes envers ce concept?

### **I.1.2. Conception sociologique et psychologique**

Du moment que le terme catastrophe désigne les effets dommageables d'un abime brutal, durable, d'origine naturelle ou humaine, ses conséquences sont dans la fracture de la continuité organisée et du confort acquis qui subissent l'individu et/ou le groupe. C'est un événement soudain qui a des conséquences qui causent un bouleversement matériel, psychique et identitaire, car selon le dictionnaire Larousse, la catastrophe est: « *Événement subit qui cause un bouleversement, des destructions, des morts : catastrophe ferroviaire, naturelle. En catastrophe: d'urgence* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CUMINAIRE, Stylisme, *Dictionnaire de Poche 2011*, éd. Larousse, Paris, 2011, p.45.

De point de vue des études sociales consacrées à la catastrophe, cette dernière est représentée comme une notion, qui permet de désigner des phénomènes de déstructuration de l'unité sociale, dans leur forme la plus excessive, la plus incontrôlable et la plus inexplicable.

Donc, elle est un phénomène qui a un grand impact sur la population et sur les sociétés. Des reportages présentés par des magazines et des revues affirment bien les conséquences extrêmement importantes sur les populations :

*« En 1950, le magazine Regards publie une série de reportages dessinant un premier bilan des cinquante premières années du XXe siècle. L'un d'eux est consacré aux grandes catastrophes qui ont endeuillé la première moitié d'un siècle qui s'est ouvert sur l'explosion de la montagne Pelée le 8 mai 1902 qui a anéanti St-Pierre et ses 30 000 habitants [...] le 18 septembre, de Hong Kong, rayée de la carte par un typhon... En janvier 1910, la crue de la Seine ouvre un cycle d'inondations. Le Mississipi, en 1913, le Fleuve Bleu et le Fleuve Jaune entre 1931 et 1933[...] »<sup>1</sup>.*

Cette citation confirme le malheur, le bouleversement et le désastre qui sont les différentes formes de la catastrophe et qui ont endeuillé les peuples, qu'on retrouve dans notre roman. La narratrice Amina explique bien cette destruction sociale et relate l'atmosphère chaotique qui survient après le désastre.

Elle décrit surtout comment le groupe social vit l'instant catastrophique pendant et après le fait, tel cet exemple qui décrit des citoyens ébranlés dans leurs certitudes d'invulnérabilité :

*« [...] un tremblement de terre. [...] et tout le monde se met à crier, en même temps. On se lève. On court. On court dans tous les sens sans penser à rien d'autre qu'à sortir, partir, s'enfuir, le plus vite possible, le plus loin possible. Chacun pour soi [...] on cherche les issues, tous en même temps, on se bouscule, on trébuche. On se piétine. On tombe. On se relève. On se lamente. On oublie toute civilité et toute humanité » (p.28).*

---

<sup>1</sup> BERT, Jean-François, STRAUSER, Joëlle, Op.cit.

Quant au sens psychologique, les recherches scientifiques ne se sont pas seulement contentées de réfléchir sur les conséquences des catastrophes comme un événement purement physique qui résulte des dégâts matériels, mais aussi comme un phénomène psychologique, source de multiples difficultés pour les individus, autrement dit l'impact des catastrophes et des désastres n'influence pas uniquement la santé physique de l'homme, mais il possède ainsi un impact psychologique.

C'est ce que s'est passé avec Amina, l'héroïne de l'histoire, quand elle a vécu cette expérience de la catastrophe. Elle décrit son errance dans une atmosphère chaotique dans un état de souffrance aiguë :

*« J'avance et tout ce qui s'offre à moi entaille profondément mon souffle et mon regard, pénètre dans ma chair. Une souffrance aiguë, plus aiguë, plus farouche qu'un heurtement de femme, semble jaillir de la terre même » (p.13).*

Du point de vue psychique, nombreuses sont les études qui ont montré les symptômes d'un trouble de stress « post-traumatique », comme des séquelles psychologiques qui peuvent affecter les victimes des catastrophes. En effet, Amina, le jour de séisme, a perdu la stabilité psychique quand elle est amnésique : *« Il paraît que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux. Je n'en ai aucun souvenir » (p.19).*

De plus, la réflexion psychologique contemporaine a pris en charge les victimes des désastres et des catastrophes, en montrant qu'un des processus essentiels est l'échange entre le spécialiste et l'individu qui a vécu cette expérience de la catastrophe, c'est-à-dire laissé l'individu parler et s'exprimer librement comme un processus d'apaisement de la peur et du choc, JULES, Jean Emmanuel montre l'importance de l'expression dans ces cas :

« De même, il faut permettre aux victimes de désastre de s'exprimer sur leur vécu, car parler du désastre permet de faire revivre la mémoire des survivants dans un contexte de sécurité et aider à neutraliser l'horreur de l'expérience »<sup>1</sup>.

En effet, le rôle de la psychologie dans la post-catastrophe, est très important, elle met en évidence les conséquences psychologiques des catastrophes que subissent l'être humain. Les spécialistes prennent en charge les victimes et le moyen le plus important dans le traitement de l'individu «la victime d'un catastrophe» est l'échange avec lui. Cette méthode est très importante, dans la mesure où les individus peuvent atténuer leurs sentiments d'isolement et de dévalorisation provoquée par leur exposition à un désastre.

Dans cette optique, Serge Doubrovsky explique comment le matériau littéraire caractérise l'autofiction comme écriture de la cure psychanalytique. Il compare le discours de l'autofiction comme un projet singulier d'une conscience qui se tourne vers elle dans l'écriture, c'est à dire que l'autofiction est considérée comme le reflet d'une mutation du rapport que l'individu entretient avec lui-même, un des personnages d'une production littéraire, est le reflet d'un individu névrosé, qui s'exprime dans la cure psychanalytique : «*Dans la séance d'analyse comme dans la séance d'écriture, céder l'initiative aux mots, c'est céder l'initiative aux maux*»<sup>2</sup>.

Pour Maïssa Bey, l'acte de l'écriture apparaît essentiellement non pas comme un acte de création, mais surtout comme un acte délibéré de transgression, d'insoumission et une rupture de silence imposé. Elle présente la nécessité d'une volonté de dire et de se dire dans *Surtout ne te*

---

<sup>1</sup> JULES, Jean Emmanuel, *Traitement psychologique des victimes de catastrophes naturelles*, [en ligne], Blog de Communauté: Roses lettrées, disponible sur: <http://jeanemmanueljules.over-blog.com>, consulté le : 14/12/2012 à 12h00.

<sup>2</sup> DOUBROVSKY, Serge, *L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*, in *Parcours critique*, éd. Galilée, Paris, 1980, p.164.

*retourne pas*. En effet, toute l'histoire n'est qu'une cure psychanalytique, entre Amina et le docteur avec qui elle parle:

*«Mais dites moi, dites moi docteur, je voudrais être vraiment sûre. Qu'y a-t-il de vrai dans cette histoire ? Vous connaissez tous les personnages. [...] Tous, tous n'auraient été, selon vous, que le produit d'une confusion mentale, d'un désordre, d'un éparpillement de la conscience? [...] Consécutive à un traumatisme psychique d'une violence telle qu'il conduit le sujet à...etc.» (p.206).*

### **1.1.3. vision mythique et religieuse**

Dans le domaine religieux, malgré la diversité de l'utilisation du terme de la « catastrophe », depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, elle est toujours reliée avec l'idée de la colère de Dieu, c'est-à-dire elle est décrite de manière telle qu'elle est interprétée comme l'expression d'une vengeance et d'une punition divine:

*« Les religions monothéistes ont une réponse nette à cette question : c'est la volonté de Dieu qu'il faut voir dans les calamités de la Nature. En un sens, on pourrait presque dire : les phénomènes de la Nature ne sont pas naturels, ils sont la manifestation de la volonté de Dieu »<sup>1</sup>.*

Cette explication religieuse accentue l'idée que la catastrophe naturelle comme désastre qui née d'une volonté divine, selon l'expression d'Amina: «*Maktoub*»: «*De temps à autres, ils arrêtent en stupides, les yeux fixes, puis ils repartent. Ils marchent. Ils cherchent. Rue par rue. Ruine par ruine. On leur dit: Maktoub. C'était écrit*» (p.59).

C'est comme, dans la tragédie où tout est expliqué par la fatalité divine exprimant le châtement divin, les gens qui ont perdu leurs proches et leurs maisons cherchant à comprendre et trouver des explications, mais ils n'ont pas trouvé qu'une seule réponse le *Maktoub*, c'est-à-dire, tout est écrit et prédestiné par Dieu:

---

<sup>1</sup> CARFANTAN, Serge, *leçon sur les catastrophes naturelles*, [en ligne], site de la philosophie et la spiritualité, disponible sur: <http://sergecar.perso.neuf.fr>, consulté le : 14/12/2012 à 22h30.

*«Ô vous hommes et femmes, acteurs ou témoins du temps de l'impiété et du blasphème! Voici que le monde tremble! Ne voyez-vous pas là un signe? Le signe de la réprobation de Dieu! Nous devons accepter cette juste punition de Dieu le tout Puissant, le Miséricordieux! Craignez Dieu! Craignez sa colère! Implorez son pardon! Prosternez-vous! Expions tous ensemble! Mais avant toute chose remercions Dieu de son immense mansuétude!» (p.67).*

Mais la catastrophe, n'a pas été toujours reliée au sens de désastre surtout quand on parle de *l'apocalypse*, celui de révélation sacrée sur la fin de toutes choses. L'Islam, à travers le Coran et les Hadiths du Prophète Mohammed [*que le salut soit sur lui*], parlent de la fin de l'univers entier, en montrant des signes annonçant l'imminence de son extinction et l'heure de sa destruction. Ces signes ont été donnés comme avertissement et enseignement.

Quant à la vision mythologique, l'idée du « *cataclysm* » était rarement complète, et lorsqu'elle était, elle se trouvait justifiée comme une régénération, c'est-à-dire la catastrophe est associée avec l'idée de la cosmologie et de la naissance, n'est plus qu'un bouleversement ou tremblement, c'est-à-dire, elle n'est pas nécessairement associée avec la mort, mais avec la renaissance:

*« Kósmos, manifestement, dut composer avec Khaos. Mais il ne s'agit pas simplement de désordre dans l'harmonie. Pour l'aède, chez Hésiode en particulier, et c'est bien avant les métamorphoses d'Ovide, Khaos réfère aussi à un principe pré-organisateur. Il est une condition de possibilité du monde. Les catastrophes de la cosmologie physique, à l'instar des béances théogoniques, permettent l'avènement d'un monde structuré »<sup>1</sup>*

Amina, la narratrice, témoin de l'événement, évoque l'idée de la renaissance avec cette expérience de la catastrophe, elle se trouve dans un lieu et un temps inconnus comme un nouveau né. En effet, elle apparaît naître de nouveau, après la catastrophe, elle n'a aucun souvenir ni histoire:

---

<sup>1</sup> AURELIEN, Barrau, *Catastrophe : signe ou concept pour la physique contemporaine ?* [En ligne], Revue de philosophie et de sciences humaines *Le Portique*, Disponible sur: <http://leportique.revues.org>., consulté le : 25/01/2013 à 15h30.



*«Il paraît, dit-elle, que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux, je n'en ai aucun souvenir» (p.19).*

De plus, Amina la narratrice, a pris un nouveau nom après la catastrophe, elle semble d'un être né de nouveau, sans nom, sans histoire, elle n'a même pas choisit son nouveau nom, elle est nommée Wahida par Dadda Aicha, la veille femme qui accueillie Amina dans le camp, donc Amina renaît après le séisme en tant que Wahida, seule et unique.

#### **I.1.4. vision esthétique et artistique**

Cette vision est la plus importante dans notre recherche. L'usage esthétique de la catastrophe qui nous permet de rappeler que la puissance sémantique de ce mot, a conduit beaucoup des écrivains à évoquer et à exploiter la catastrophe dans leurs productions et dans leurs créations.

En effet, depuis la première guerre mondiale, l'homme est influencé par les événements qui l'entourent. Cette période est marquée par des catastrophes naturelles, économiques et militaires, qui ont été des provocateurs, face aux quelles les écrivains et les artistes expriment leur indignation et leur sympathie aux peuples frappés de tel désastres.

L'expérience de la catastrophe, est introduite dans les récits littéraires, selon différentes formes et des styles forts différents, pour tenter de présenter et d'interpréter aussi bien les peurs voire les terreurs, les instincts de survie, les espoirs ou les désespoirs.

En plus, Certains écrivains évoquent la catastrophe comme un élément esthétique dans leurs écrits. Elle est représentée comme un acte créatif ou artistique. Elle devient la matière essentielle des textes tragiques.

Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, les œuvres sont pleines des désastres, des catastrophes naturelles ou humaines, telles que la guerre de Troie jusqu'à la guerre nucléaire dans la littérature de science de fiction, mais ce n'est pas comme l'évocation littéraire moderne qui exprime l'angoisse, la peur et le sentiment interne d'un auteur ou d'une société, En revanche, Le théâtre, évoque et exploite la catastrophe, pour susciter la peur, la crainte la terreur des spectateurs, comme une sorte de purgation et purification, à lui provoquer des sueurs froides et des palpitations. Des fois jusqu'à l'évanouissement.

*« Ce dont on peut être sûr dans le registre d'un théâtre de la peur, c'est que cela ne peut que mal finir ; pas de happy end possible. L'enfer, c'est l'huis-clos, et l'huis-clos favorise la catastrophe. Les espaces sont toujours confinés (salle d'opération, cabine d'aiguillage, cargo, phare, mine, fumerie d'opium »<sup>1</sup>.*

Quant aux autres formes artistiques, l'idée de la catastrophe se présente avec des couleurs, des sons...etc. Si parce que la catastrophe fait partie de notre vie quotidienne tels que les accidents, la pollution, et les guerres...etc.:

*« Ne compositrice comme Olga Neuwirth a intégré, dans sa musique, l'accident de moto qui lui est arrivé. Pour les compositeurs contemporains, c'est le chaos qu'il faut approcher et traiter musicalement. La grande nouveauté de la musique contemporaine, c'est qu'elle intègre ce qui nous expose au temps »<sup>2</sup>.*

La compositrice autrichienne Olga Neuwirth, marquée par un art à lequel, utilise les ressources de l'électroacoustique pour exprimer l'angoisse. Elle privilégie aussi la recherche d'instruments ou de formations rares. Elle décrit elle-même sa musique comme une « *Musique de la catastrophe* ». Ce qui affirme la relation de la catastrophe avec les autres formes artistiques.

---

<sup>1</sup> PIERRON, Agnès, *Le Grand-Guignol dans l'air du temps*, [En ligne], Revue de philosophie et de sciences humaines Le Portique, disponible sur: <http://www.leportique.revues.org>, Consulté le : 02/11/2013 à 22h30.

<sup>2</sup> Ibid.

## I.2. LA CATASTROPHE AU CENTRE DE LA CREATION LITTERAIRE

Pour la littérature est surtout le roman, comme un genre dominant, la catastrophe marque sa présence selon les différentes définitions citées ci-dessus. Nombreuses sont les œuvres qui intègrent dans leur intrigue une catastrophe, montrant l'intention des auteurs qui veulent présenter un «Mal» qui irrigue un texte, et pour montrer ainsi la fragilité des réactions humaines devant cet événement imprévisible. L'exemple de Voltaire est une bonne illustration, qui montre que la littérature peut légèrer les images que nous voyons de la catastrophe.

Au fait, le 1er novembre 1755, un violent séisme ravage la ville de *Lisbonne*, faisant plus de 30000 victimes et provoquant un immense choc dans la sensibilité philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette catastrophe obsédera Voltaire qui manifestera son mépris envers les théories optimistes de Leibniz: «*Par ce vers, il dénonce les théories leibniziennes qui veut que tout soit bien dans le meilleur des mondes*»<sup>1</sup>. Le penseur éclairé va alors se lancer dans un nouveau combat où il dénoncera le rôle de la providence tout en exprimant sa sensibilité. Ainsi naîtra *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) :

« O malheureux mortels ! ô terre déplorable !  
O de tous les mortels assemblages effroyable !  
D'inutiles douleurs éternelles entretien !  
Philosophes trompés qui criez : "Tout est bien"  
Accourez, contemplez ces ruines affreuses  
Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,  
Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,  
Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;  
Cent mille infortunés que la terre dévore,  
Qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore[...]»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Voltaire, François-Marie, *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756, [en ligne], site de Bac de français, disponible sur : <http://ginnungagap.over-blog.com>, consulté le : 24/02/2013 à 20h00.

<sup>2</sup> Ibid.

Ces vers nous décrivent le désastre de Lisbonne, avec tout l'aspect pathétique qu'il entraîne. La souffrance, le dégoût, l'effroi, la tristesse, toutes les émotions les plus sombres sont envisagées pour donner au lecteur une idée de l'horreur vécue.

Emile Zola dans son œuvre intitulé: «*L'inondation et autres nouvelles*», évoque la catastrophe quand il a raconté le bouleversement de la vie de Louis Roubieu, agriculteur, 70 ans, et né à *Saint-Jory* près de Toulouse en amont de la Garonne qui vit aisément et heureux avec sa femme et ses petits enfants dans une maison après s'être battu pendant des années pour cultiver ses récoltes et s'occuper de sa ferme.

Tous les personnages de cette histoire vivent dans un monde idéal. Ils sont tellement heureux qu'ils croient être bénits par Dieu. Cependant, dans l'horreur de l'inondation, leur humeur change aussi vite qu'elle était grande. Zolla évoque la catastrophe naturelle par l'eau qui apparait la force la plus puissante de la planète, rien ne peut l'arrêter dans son chemin. Cette catastrophe terrifie toute la population, les envoyant courir pour les hauteurs en criant: «La Garonne! La Garonne!».

Mais s'il est nécessaire de ne pas confondre le concept avec ses usages «*emphatiques ou métaphoriques*», la montée à l'absolu bute sur une aporie ou tout problème insoluble est inévitable. En effet, dans notre ère contemporaine, le sens surnaturel de la catastrophe étant écartée, mais elle est rangée dans une catégorie commune les « Attentats » voir, le 11 SEPTEMBRE 2001 et le TSUNAMI de 2004.

L'opposition établie entre les catastrophes naturelles et les catastrophes humaines semble aujourd'hui à la fois élémentaire et

indiscutable. Sloterdijk écrit ce que : «*La seule catastrophe qui paraît claire à tous serait la catastrophe à laquelle personne ne survit*»<sup>1</sup>.

De ce fait, l'analyse du concept de la catastrophe, peut nous orienter vers une recherche et la compréhension de la manière d'articulation de concept de catastrophe dans notre corpus: *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey.

A partir de la simple définition de La catastrophe comme quelque chose qui arrive de manière «*imprévisible*» et comme un concours de circonstances fatal, nous trouvons une interaction entre la catastrophe et la création de cette œuvre.

### **I.2.1. Figuration métaphorique de la catastrophe dans *Surtout ne te retourne Pas* de Maïssa Bey**

Dans cette partie nous allons démontrer la vraie signification de la catastrophe évoquée dans le roman, et voir le poids et l'importance de sa présence dans l'œuvre, ainsi que le rapprochement entre la catastrophe et la littérature.

Maïssa Bey comme les autres écrivains magrébins d'expression française, évoque le séisme comme une catastrophe naturelle pour sa richesse thématique et métaphorique, en effet, le discours métaphorique de la catastrophe peut montrer tous les maux et les douleurs individuelles et/ou sociales qui perturbent la stabilité humaine et montrent la fragilité de l'être humain devant des forces qui le dépassent.

A travers ce roman, Maïssa Bey donne la parole à ceux qui ont vécu une catastrophe pour raconter leur expérience et leur histoire.

---

<sup>1</sup> SLOTERDIJK, Peter, HILDENBRAND, Hans, *La Mobilisation infinie : Vers une critique de la cinématique politique*, éd. Christian Bourgois, Paris, 2000, p.108.

En effet, la narratrice de notre roman n'a pas seulement pris le rôle d'une narratrice omniprésente qui malgré son état d'âme marqué par l'errance et l'amnésie qui viennent d'un état « *post-traumatisme* » d'un tremblement de terre, dépasse sa fonction narrative pour prendre le rôle de l'auteur, elle invente, fabule et distribue les rôles des personnages, dans un discours qui semble erre dans son élaboration comme l'errance de la jeune Amina.

Dans le roman, l'ordre de la narration n'obéit plus à une logique, c'est un récit marqué par le saut d'un souvenir à un autre, et une discontinuité de la mémoire comme une écriture de la rupture. Ainsi, il est marqué par une typographie spécifique comme des marques formelles qui orientent le lecteur et séparent les paragraphes qui expriment à la fois la pensée de la narratrice et les paroles désignées aux lecteurs ou autres personnages.

Maïssa Bey cherche derrière le séisme en tant qu'une catastrophe naturelle à impliquer le lecteur dans deux drames familiaux, l'un suite à un événement catastrophique naturel et l'autre suite à un événement catastrophique humain, l'assassinat de son vrai père par sa vraie maman Dounya. Ces deux catastrophes résultent chez Amina des souvenirs douloureux dans le présent et dans le passé. Ce sont eux qui conduisent Amina à décider de quitter son foyer et à se réfugier dans l'amnésie et dans l'errance de temps et de l'espace afin de reconstruire une nouvelle identité.

L'auteur évoque la catastrophe du «séisme» comme un discours métaphorique pour montrer la fragilité de l'homme et plus particulièrement celle des femmes. Elle est comme d'autres écrivains algériens d'expression française qui montrent bien comment la catastrophe et l'apocalypse peuvent s'articuler avec la littérature, car cet événement naturel, qu'est le

tremblement de terre se prête, d'une grande création artistique, d'une grande imagination et à une richesse thématique.

Pour ceux qui ont vécu cette expérience, la catastrophe n'a pas été achevée, ils doivent s'exprimer et parler librement de ce que les survivants ont vécu et de ce qu'ils ont senti. Krikor Beledian affirme cette idée et montre bien que le témoignage des survivants nourrit tout discours littéraire et ouvre une grande voie de la créativité artistique :

*« [...] L'expérience (de la catastrophe) a un résultat. Les témoins témoignent, les survivants parlent, les écrivains écrivent parce que, d'une certaine manière, la catastrophe n'a pas été achevée, qu'elle est demeurée en suspens, comme une limite extrême, comme un dehors inaccessible. Mais si les témoins témoignent et les survivants parlent de ce à quoi ils ont survécu, c'est que quelque chose s'est bien produit, qu'un événement a bien eu lieu. Leur expérience a trait à un vécu, un senti, une passion, un affect, une souffrance qui nourrissent le discours. Véhiculant émotion et trauma, souvenirs et images, ce discours est aussi précieux que confus et partiel»<sup>1</sup>.*

A son tour, Maïssa Bey évoque le séisme dans le roman et consciente la nécessité de s'exprimer à ceux qui ont vécu cette expérience, elle donne le pouvoir de parler, de dénoncer et de construire et reconstruire leurs identités, ce qui donne la catastrophe une présence immanente et manifeste dans tous les actes de tous les personnages.

Donc, la catastrophe devient un générateur de tout acte de création de ce roman, elle porte plusieurs significations et plusieurs images. Comme dans la multitude d'œuvres post-apocalyptiques, nous trouvons deux critères essentiels à chaque analyse ; une société détruite et un protagoniste qui met son identité en cause. C'est vrai qu'à travers l'amnésie qui est un trouble psychologique comme le stress post-traumatique, est lié étroitement

---

<sup>1</sup> BELEDIAN, KRIKOR, *Revue d'histoire arménienne contemporaine*, p.128. [En ligne], Revue de philosophie et de sciences humaines Le Portique, Disponible sur: [www.leportique.revues.org](http://www.leportique.revues.org), consulté le : 11/12/2012, à 22h30.

avec la catastrophe, en allant à une longue quête identitaire et ouvre une grande voix de dénonciation sociale et politique.

En effet, le lecteur observe que Amina refuse et fuit son passé, La narratrice ne s'identifie plus à Amina, la jeune fille présentée au début du roman, mais à Wahida, un personnage différent de celui d'Amina. Elle a refusé d'être cette fille qui a disparu le jour de séisme, elle a rencontré la première fois sa vraie mère Dounya, elle n'a pas accepté sa véritable identité: «*Elle est venue jusqu'ici et a cru la reconnaître en moi, pourquoi moi, quelqu'un lui aurait-il dit...?*» (p.130).

Nous observant l'utilisation de «*La*» comme complément qui exprime la distanciation de la narratrice d'elle même. Si un événement peut être catastrophique pour les individus et la société qui lui sont victimes, c'est dans bien des cas, le discours tenu sur lui qui lui confère ou non un statut de la catastrophe.

Grâce à la plume des écrivains et des poètes, de nombreuses œuvres ont été gravées dans la mémoire par des auteurs qui suivant cette tradition littéraire, considèrent que le tremblement de terre comme catastrophe naturelle à une forte influence sur de nombreux penseurs et écrivains maghrébins. Plusieurs d'entre eux mentionnent ou font allusion à cet événement dans leurs écrits, comme Nina Bouraoui, Tahar Ouatar , Azzouz Bague et Tahar Benjelloun:

*«Nous avons d'abord un écrivain «beur», Azouz Begag, qui a écrit Zenzela, puis Tahar Ouettar, un écrivain algérien arabophone, qui a écrit Ez-Zilzel, on retrouve aussi ce mot-thème «séisme» dans La Mille et deuxième nuit de l'écrivain marocain Mostafa Issaboury. D'autres auteurs maghrébins ont abordé le thème du séisme, notamment [...]: Mohammed Khair-Eddine puis Tahar Ben Jelloun, dans La Prière de l'absent. Dans ce dernier il est fait allusion au tremblement de terre d'El Asnam, qui constitue le séisme en question [...]»<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> BENMAHAMED, Ahmed, *L'écriture De Nina Bouraoui: Eléments D'analyse A Travers L'étude De Cinq Romans*, Juin 2002, Mémoire de Maitrise, éd. Université De Toulouse, Le Mirail, p.20.



Nous observons que le rapport entre ces auteurs d'une part, est l'histoire coloniale qui les réunit, et d'autre part, ils appartiennent à un espace géographique peuplé des préoccupations politiques et sociales, qui donnent sens à l'évocation de catastrophe dans leurs écrits qui reflètent cette densité de crises. Même si ces auteurs parlent d'autres choses que leur histoire, au faite, ils ne parlent que de leur soi, en partant du principe de Maurice Couturier, selon lequel « *le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son histoire personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop* »<sup>1</sup>.

De ce fait, la catastrophe qu'elle soit un thème central ou un prétexte, ne peut exprimer que le destin de l'être à travers des procédés stylistiques manifestes dans la métaphore d'une situation d'urgence qui frappe l'identité algérienne, car le séisme a été longtemps utilisé par la plupart des écrivains magrébins comme une rupture entre deux identités ou entre deux réalités. Nina Bouraoui explique bien cette relation entre l'identité et la terre, dans son roman *Le jour de séisme*:

*« Puisque, nous l'avons vu, il y avait identification entre le moi et la terre, le séisme correspond donc à un ébranlement du sujet, voire à une véritable perte d'identité. L'attachement organique à la terre entraîne une dépendance du moi face à celle-ci : que la terre se déchire équivaut à une rupture du moi : «La terre s'en va. [...] je perds mes définitions, [...] je perds ma biographie »<sup>2</sup>.*

Ce rapprochement métaphorique permet à Maïssa Bey de parler de l'individu comme de la société marquée par des conditions sociales et politiques qui étouffent l'être, tel que le durcissement des traditions et de la politique dans lesquelles l'écriture est perçue comme un engagement contre le silence trop longtemps imposé ou volontaire, elle permet à l'individu d'exprimer ses propres expériences.

---

<sup>1</sup> COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, éd. Seuil, Paris, 1998, p.213.

<sup>2</sup> BOURAOUI, Nina, *Le jour de séisme*, éd. Stock, Paris, 1999, p.15.

Pour Maïssa Bey, l'écriture est pour se faire entendre et ses romans reflètent son analyse de l'appartenance à la société algérienne.

Ce qui devrait nous permettre d'ouvrir quelques pistes quant aux fonctions du discours métaphorique et au contenu du message véhiculé afin de dégager les différentes formes métaphoriques qui ornent le texte.

La métaphore est l'une des figures de style qui a généreusement servi Maïssa Bey pour donner à un phénomène naturel tel que le séisme, une nouvelle signification plus originale, et également dans l'impact qu'elle laisse chez le lecteur par son foisonnement d'imagerie. Selon *George Mounin*, la métaphore est une: « *Trope fondée sur le rapport d'analogie entre des objets et qui naît de l'intersection de deux ou plusieurs signifiés qui ont des sèmes en commun à l'intérieur d'un seul terme ou d'une seule expression* »<sup>1</sup>. Donc, la métaphore opère par analogie et rapproche un référent à un autre en mettant un lien sémantique entre les deux afin de foisonner l'imagination du lecteur.

Selon le *dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, elle est un mot qui vient du verbe grec « *métaphorein* », transporter, et c'est bien sur l'idée de transporter que s'établit la définition d'Aristote dans *la Poétique* qui a influencé la pensée occidentale pendant des siècles « *La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger* »<sup>2</sup>.

Quant au point de vue de la sémantique cognitive, George Lakoff et Mark Johnson considèrent que la métaphore n'est pas une structure expressive, mais une opération conceptuelle, et un travail avant tout mental

---

<sup>1</sup> MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la Linguistique*, éd. Presse Universitaire de France, Paris, 2004, p.213.

<sup>2</sup> AQUIEN, Michel, MOLINIE Georges, *Dictionnaire de La Rhétorique Et de Poétique*, éd. Librairie Générale Française, Paris, 1999, p.585.

de l'être averti ou ordinaire, c'est-à-dire elle fait partie de notre vie quotidienne:

*«La métaphore est, pour la plupart d'entre nous, un procédé de l'imagination poétique et de l'ornement rhétorique. Nous nous sommes aperçus, au contraire, que la métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique»<sup>1</sup>.*

C'est vrai que le langage nous fournit d'importants témoignages sur la façon dont celui-ci fonctionne mais la métaphore n'est pas seulement présente dans le mot que nous utilisons, elle est présente même dans le concept:

*«La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots.[...]Le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement. Les métaphores dans le langage sont possibles précisément parce qu'il y a des métaphores dans le système conceptuel de chacun»<sup>2</sup>.*

Cela signifie que, toute catégorisation des choses, tout acte de compréhension relève d'une métaphoricité, propre non pas au référent, mais à la pensée du lecteur, cette répartition nous montre que La métaphore ne se produit pas seulement au niveau de l'expression verbale, visuelle, sonore ou d'autre type, elle réalise aussi sa signification pleine, car elle fait appel au sens au niveau de la pensée.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, la métaphore de la catastrophe est multipliée et nourrit la poéticité de l'œuvre, dès l'incipit jusqu'au dénouement de l'histoire. En effet, dès le début du roman, nous avons observé cette fabulation et cette confrontation d'une part, entre le réel et la fiction, et d'autre part entre l'auteur et la narratrice, qui commence avec

---

<sup>1</sup> LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par FORNEL, Michel, éd. Les éditions de Minuits, Paris, 1985, p.13.

<sup>2</sup> Ibid.

l'incipit de l'œuvre par la célèbre expression de Rimbaud: «*Je est un autre*» (p.9).

### **I.2.2. La poétique de la catastrophe**

La catastrophe est un concept dont la majorité des définitions sont scientifiques. Donc, parler de la catastrophe, c'est à dire parler de l'expérience de la catastrophe, nous ramène à faire appel à d'autres disciplines : scientifiques, psychologique, sociologique, géologique, écologique et voire même philosophique.

C'est-à-dire un travail de concepts qui va nous permettre de penser et de parler de la catastrophe, pour mieux saisir l'ampleur, et la gravité des effets dommageables d'un phénomène brutal, durable et intense.

Mais la question qui se pose : comment un discours ludique, celui de la littérature comme la définit Vincent Jouve dans son œuvre «*la littérature selon Barthes*» quand il parle de l'effet ludique: « [...] elle a aussi un aspect ludique (il ne s'agit pas de fuir de la langue, mais de la « jouer », le lecteur est ainsi en droit de vivre le texte comme jeu»<sup>1</sup>, peut dire la catastrophe, et comment la catastrophe avec tous les maux que l'emporte peut servir l'esthétique d'une œuvre d'art ? La littérature peut-elle revêtir une fonction cognitive et la catastrophe peut à son tour revêtir une fonction esthétique? La réponse de cette question a été expliquée par le professeur de patrologie et de littérature BELEDIAN Krikor :

*«On oppose souvent la fonction cognitive de l'écrit à sa fonction ludique. Elle est presque une détermination de la chose littéraire. Néanmoins fonctions cognitive et ludique ne sont pas nécessairement contradictoires, dans la mesure où la fonction cognitive s'établissant dans le langage ne peut s'abstraire totalement de toute considération de forme. [...] le discours sur la catastrophe affronte constamment la mise en forme adéquate de l'expérience»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup>JOUVE, Vincent, *La littérature selon Barthes*, éd. les éditions de Minuits, Paris, 1986, p.91.

<sup>2</sup>KRIKOR, Beledian, *Revue d'histoire arménienne contemporaine*, Op.cit, p.135.

Cette citation montre comment les textes littéraires peuvent se rattacher à la catastrophe, par le biais des expériences qui résultent des différentes données, scientifiques, sociales et cognitives qui constitueraient les matériaux susceptibles de la création artistique.

Autrement dit, écrire sur la catastrophe ne fournirait pas seulement ces données brutalement, mais aussi les moyens d'appréhender, de saisir, d'accéder à la catastrophe, c'est à dire d'intégrer tant bien que mal la catastrophe, afin d'impliquer le lecteur qui peut demeurer loin du lieu de la catastrophe.

Les interventions de la narratrice Amina affirment cette idée, par des passages écrits en Italique destinés au lecteur pour le faire suivre l'enchaînement logique du récit. Elle explique les mots ambigus, des termes scientifiques ou des idiolectes, c'est le cas quand Amina la narratrice, voit qu'il est indispensable de définir pour le lecteur le sens scientifique de la catastrophe :

*«Pour rester dans les expressions courantes, connues de tous, le premier mouvement sera de dire : TREMBLEMENT DE TERRE. Certains diront peut-être: SECOUSSE SISMIQUE. Plus savamment, on parlera de SECOUSSE TELLURIQUE, du latin tellus. Ou bien encore, pour ne pas faillir à la traditionnelle rivalité scientifique entre racines latines et grecques, Séisme, du grec, séismos, secousse"» (p.61).*

Elle dépasse le souci explicatif d'un terme scientifique pour devenir une technique d'écriture qui prend la forme d'une obsession de la définition et de l'explication. La narratrice Amina explique aux lecteurs, les consignes qui vont suivre dans les différentes étapes de sa narration pour ne pas se perdre dans le va et vient non signalés et de donner leurs opinions même: *« Ce serait comme une rédaction, avec les consignes suivantes : dites ce que vous avez vu, fait et entendu. N'oubliez pas de donner vos impressions au cours de ce voyage. » (p.35).*

Aussi, dans un autre passage, la narratrice Amina enseigne le lecteur, elle présente un cours de la conjugaison avec l'illustration des exemples:

*« Les verbes exprimant la possession matérielle, l'appartenance à un groupe, à une famille et les liens affectifs les plus essentiels, tissés tout au long d'une vie, ne se conjuguent plus qu'à la forme négative ou au passé. Au passé définitif, comme l'a souligné un jour Nadia en parlant de son désir de tout effacer pour pouvoir continuer à avancer. J'avais. Je n'ai plus. J'étais. Je ne suis plus. » (p.109).*

Ces extraits explicatifs de notre corpus, montrent la particularité du discours sur la catastrophe comme regroupement entre la fonction ludique du texte littéraire et celle cognitive qui donne certaine richesse thématique et stratégique au texte littéraire. Pour Krikor Beledian l'expérience écrite de la catastrophe se distribue entre l'affect et le concept: *« le travail d'écriture de l'expérience de la catastrophe contribue à son tour à rendre possible la formation du champ de ce qu'il appelle «une poétique de la catastrophe»<sup>1</sup>.*

Cette relation entre la littérature et la catastrophe ne se réduit pas à une simple représentation d'un récit qui présente explicitement une thématique sur le silence, les souvenirs et la mémoire, mais il doit représenter dans une certains formes de discours particulier convenable à une situation de chaos à savoir: fragmentation émiettement, morcellement...

Si la catastrophe est la source de cette énergie qui est derrière cette créativité, elle nous conduit à interroger et à décrire les traces de cette énergie et qui permet le passage d'un monde à un autre dans l'œuvre et essayer d'expliquer comment elle intervient dans le processus créatif, ça veut dire la relation entre la littérature et la catastrophe.

Selon la définition de cette expression *«une poétique de la catastrophe»*, Krikor Beledian montre ainsi ce rapprochement entre les

---

<sup>1</sup> KRIKOR, Beledian, *Revue d'histoire arménienne contemporaine*, Op.cit. p.140.

deux expériences, celle de la littérature et celle de la catastrophe, et propose la définition suivante : «*La poétique de la catastrophe ne relève pas de la littérature elle-même, mais de l'étude des procédures, des moyens et des modalités mis en œuvre par la littérature pour dire la catastrophe*»<sup>1</sup>.

C'est vrai que l'objet de la littérature n'est pas pour enseigner des idées et des concepts sur la catastrophe, mais plutôt pour mettre en exergue le fonctionnement de la catastrophe dans le discours. Mais forcément, il y a des critères qui balisent ce fonctionnement de la catastrophe dans le texte littéraire et régissent la notion de «*la poétique de la catastrophe*», le terme «*poétique* » dans son acception générale d' «*étude des procédés internes de l'œuvre littéraire* »<sup>2</sup>.

### **I.2.3. Maïssa Bey: une écrivaine contemporaine**

Au début de XXe siècle, la littérature, et surtout le roman se développe dans un contexte qui est plein de crises, où les écrivains expriment par leurs écrits, leur angoisse et leur incertitude envers ces crises. Cette nouvelle écriture liée étroitement avec le contexte chaotique des années trente, qui a été marquée par les guerres, l'épidémie, et les crises économiques, que nous regroupons sous un simple générateur «*la catastrophe*» naturelle, humaine ou économique à savoir la «*bombe de Hiroshima*» et la première guerre mondiale. Dès lors, l'évocation de la catastrophe joue un rôle primordial dans ce renouvellement artistique et prend un sens nouveau.

De ce fait, La catastrophe pour certains est l'ennemie invisible, elle n'est pas absente dans la littérature algérienne d'expression française, voir notre corpus qui est écrit dans une situation d'urgence. L'écriture de ces

---

<sup>1</sup> Ibid. p.145.

<sup>2</sup> JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, éd. Armand Colin, Paris, 2006, p.5.

années se caractérise par une écriture de témoignage dite «*écriture de l'urgence*»<sup>1</sup>, elle est témoin des massacres terroristes en Algérie, elle est considérée par R. Mokhtari, un critique algérien, comme un nouveau souffle du roman algérien.

Dans cette optique, nous allons présenter la biographie de l'auteur Maïssa Bey, le résumé de l'œuvre *Surtout ne te retourne pas*, et l'ancrage contextuel de l'œuvre pour mieux comprendre quelques procédés internes de l'écriture de cette œuvre.

Maïssa Bey est une écrivaine algérienne d'expression française, née en 1950 à Ksar Boukhari, une ville située 150 km d'Alger. Son père était un instituteur mort pendant la guerre. Aujourd'hui, elle travaille comme une conseillère pédagogique dans la wilaya de Sidi Bel Abess dans l'Ouest algérien, Elle a commencé son carrière littéraire par des articles sur l'Algérie . parus dans des diverses revues. Quant à ses romans, elle a commencé par son premier roman « *Au commencement était la mer* », elle continuait à écrire, des nouvelles. Celles-ci ont été publiées chez Grasset, sous le titre «*Nouvelles d'Algérie*».

Elle a eu plusieurs Prix littéraires, pour le recueil «*Nouvelle d'Algérie*» qui a été récompensé par le Grand Prix de la Nouvelle de la Société des Gens de Lettres. Pour le roman « *Cette fille-là* », Editions de l'Aube, elle a eu le Prix Marguerite Audoux.

Maïssa Bey, dans La période tragique qu'a vécu l'Algérie, Même si, la voix des intellectuels a perdu de sa force, vit et témoigne les événements tragiques de la vie quotidienne algérienne sans quitter son pays, aux contraires d'autres écrivains qui ont quitté l'Algérie durant cette période.

---

<sup>1</sup> BOUDJELAL, Fouzia, *Enonciation des formes romanesques dans cette fille est la de Maïssa Bey*, Synergie Algérie n°05, 2009, p.288, [en ligne], site littérature du Maghreb, Disponible sur : <http://www.limag.refer.org>, consulté le : 12/01/2013 à 22h00



Elle a pris la plume dès les années 90, pour dire le monde qui l'entoure, avec un renouvellement remarquable sur le plan thématique et formel, dans son écriture qui répond au contexte chaotique qui marque cette période dans laquelle l'auteur se trouve témoin des horreurs qui ne méritent de réponse que la dénonciation.

En effet dans son roman *Surtout ne te retourne pas*, elle tisse le destin de son héroïne la jeune fille Amina une survivante d'une catastrophe naturelle et qui à son tour prend la parole pour narrer son histoire, et son expérience avec la catastrophe qui provoque chez elle un tremblement identitaire et la pousse à quitter le foyer de ceux qu'elle a longtemps pris pour ses parents, pour aller dans un long voyage pour trouver ses souvenirs et ses origines, quand elle est devenue amnésique.

Nous ne savons pas si cette amnésie volontaire ou involontaire, c'est-à-dire, ce n'est pas une véritable amnésie, elle vit dans une sorte de refuge dans un camp de sinistrés en compagnie de beaucoup d'autres personnages féminins. Elle raconte son histoire, en quête de sa propre mémoire pour reconstruire sa véritable identité.

Elle raconte en parallèle des histoires d'autres femmes. Il en résulte une fragmentation de plusieurs niveaux, une fragmentation du soi, et fragmentation textuelle, en racontant séparément plusieurs histoires de femmes qui deviennent des histoires uniques, singulières. Ce sont des survivantes d'une catastrophe naturelle qui se partagent le même sort avec la narratrice. Leurs histoires sont présentées comme des récits autonomes et singuliers, pour donner un récit à une forme d'écriture non traditionnelle.

Généralement, cette transgression des règles de l'écriture traditionnelle ne vient qu'après les bouleversements sociopolitiques que subissent les sociétés et le monde tout entier, c'est-à-dire, Le changement

de la société suppose un changement dans la manière d'écrire et la vision du monde.

De fait, la littérature algérienne d'expression française ne demeure pas loin de ce principe, depuis sa naissance aux alentours des années quarante et cinquante, elle a été marquée par sa mission de dénoncer toutes les calamités : naturelles, politiques, économiques, ...etc. qui touchent la société algérienne.

Cette littérature, n'est pas restée stagnée avec l'écriture traditionnelle ou la thématique coloniale, mais elle cherche à transgresser les règles d'écriture coloniale, comme une affirmation d'identité et d'autonomie artistique. Roger Fayolle affirme le pouvoir de produire une identité artistique malgré l'utilisation d'une langue étrangère, Roger Fayolle reprend l'article de Ruptures dans lequel Dib s'exprime :

*«Dans une seconde séquence, Dib évoque, aussi abruptement, le vol de la langue française, qu'"ont commis les écrivains maghrébins". C'est une insupportable audace aux yeux des Maîtres-jurés de la littérature parisienne qui font comme si la langue française leur appartenait.[...] Mais qui des uns, devrait remercier les autres? Et si, parce que nous en mangeons aussi de ce gâteau, nous lui apportons quelque chose de plus, lui donnions un autre goût ? Un goût qu'ils ne connaissent pas ?»<sup>1</sup>*

Cette audace d'écrire dans la langue française n'est pas restée consacrée aux écrivains hommes, dès les années soixante dix, les femmes algériennes ont pris à leur tours le pouvoir de témoignage de leur peuple et leur propre expérience marquée par le silence imposé, déchirement...etc. La femme algérienne fait entendre sa voix à travers l'aventure de l'écriture.

Benjamin Stora dans *La Guerre invisible*, affirme l'inscription de la femme algérienne dans « *l'aventure de l'écriture* ».

---

<sup>1</sup> FAYOLLE, Roger, *Ecrivains, écrits vains?* [En ligne], Littératures du Maghreb, disponible sur : <http://www.limag.refer.org>, consulté le : 21/03/2013, à 22h30.

*«De nombreuses femmes algériennes se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays. Leur apport singulier dans l'organisation et la perception de cette guerre si particulière, se perçoit par la construction d'un imaginaire du déracinement et de l'exil, de l'engagement/participation politique et humanitaire. Leur récit offre par le biais de l'autobiographie ou du roman, les moyens de pénétrer plus avant dans la tragédie»<sup>1</sup>.*

« *Surtout ne te retourne pas* » est un récit qui n'est pas seulement articulé autour d'un drame familial de cette jeune fille, il décrit aussi la vie de la femme algérienne qui est non plus alors contrôlée par la domination masculine ou quelques aspects par la mauvaise compréhension de préceptes religieux, mais une vie où ces femmes prennent seules leur destin en main, affranchies et libérées du poids de la violence étatique, patriarcale et intégriste.

Maïssa Bey met en place des personnages féminins qui essayent de comprendre ce qui l'entourent en portant un regard critique sur soi et sur l'autre, en analysant les faits et les événements qui font leur histoire. Amina raconte l'aventure d'autrui comme un procédé de détournement, particulièrement utilisé dans les scènes qui présentent un monde chaotique plein de la violence et de la souffrance féminine.

La littérature est par sa nature le reflet réel du monde et miroir de la société, ainsi la forme de la littérature change avec chaque changement du monde ou de la société qui la reflète. Dans ce sens, Marc Gontard souligne qu'il ya une relation étroite entre la société et l'acte de l'écriture:

*«C'est l'écriture qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la violence à transmettre, à susciter, à partager. C'est l'écriture qui, dans ses dispositifs textuels se charge de la seule fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre. Car changer la société, c'est d'abord, pour l'écrivain, changer la forme des discours qui la constituent»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, éd. Presses de Sciences, Paris, 2001. p.99.

<sup>2</sup> GONTARD, Marc, *La violence du texte*, in, *L'expression de la Liberté dans "sous le jasmin la nuit " de Maïssa Bey*. [En ligne], site mémoire en ligne , disponible sur : [www.memoireonline.com](http://www.memoireonline.com), consulté le 22/04/2013 à 22h00.

De ce fait, Maissa Bey a pris en considération la particularité de l'événement naturel « le séisme de BOUMERDESS » en 2003 et la nature de son roman, elle raconte une expérience d'une catastrophe à la fois naturelle et personnelle de plusieurs personnages, afin de choisir des procédés d'écritures comme le monologue, la discontinuité narrative et le discours fragmenté...etc. En effet, les auteurs utilisent ces outils pour peindre la réalité à laquelle ils appartiennent.

La littérature peut exprimer une expérience vécue, soit par l'auteur, soit par d'autres à travers l'inspiration, mais il faut choisir les procédures convenables à telle ou telle thématique, c'est-à-dire l'auteur transpose le quotidien dans son œuvre, il le rendu compréhensible au lecteur. Roland Barthe dans son œuvre « *Le degré zéro de l'écriture* » souligne que cette exigence de choix des procédés pour l'écriture est selon la réalité qui la reflète :

*« Le plaisir du texte s'accomplit [de la] façon [la] plus profonde, lorsque le texte « littéraire » transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture parvient à écrire des fragments de notre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence »<sup>1</sup>.*

L'œuvre « *surtout ne te retourne pas* » est un récit qui raconte l'histoire d'une jeune fille Amina, qui dès le début du roman, apparaît désespérée dans un climat chaotique qui marque tout le premier chapitre. Le récit se construit en cinq chapitres, non titrés, répartis en récits inégaux enchâssés par le récit principal de l'histoire d'Amina qui a pris le rôle à la fois de la narratrice et d'un personnage. Les chapitres sont apparus comme des blocs dont le lecteur sent qu'il ya une fraction de l'histoire principale de la narratrice Amina par d'autres histoires secondaires, il sent qu'il ya une discontinuité qui pousse le lecteur, à faire des regroupements, de mettre en relations des fragments qui font échos, et de faire apparaître

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, éd. Seuil, Paris, 1970, p.12.

des analogies, des comparaisons, des différences pour arriver à l'interprétation de texte global.

Dans le premier chapitre, La narratrice raconte une scène de désastre où elle décrit un décor chaotique survenu après un séisme qui a démoli toute une ville, elle avoue son problème identitaire quand elle dit: « *je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais* » (p.14).

Cette jeune fille apparaît, elle ne sait pas où elle veut aller, elle commence son récit, par des passages discontinus: « *Je marche dans la rue de la ville, J'avance, précédée ou suivie, je ne sais pas, je ne sais pas, mais quelle importance, suivie ou précédée d'un épais nuage, de poussière et de cendres intimement mêlées* » (p.13).

Quant au deuxième chapitre qui commence par la renaissance de la nouvelle Amina, dès lors, elle est sans souvenir sans histoire, elle évoque le mythe de la création: « *Il apparaît que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux, je n'en ai aucun souvenir* » (p.15), puis elle raconte sa fugue, elle devient une amnésique et quitte sa maison, comme une révolution contre le système qui régit sa famille, contre toute la domination et le mensonge de ses parent, elle refuse son passé avec eux, elle refuse tout souvenir qui la rattache avec le lieu qu'elle a quitté, donc pour elle, il faut reconstruire une identité nouvelle loin de ce espace inacceptable. Elle décrit, les derniers instants dans la ville qu'elle va quitter et décrit son voyage par le bus avec le chauffeur Ami Mohamed.

Le troisième chapitre est consacré aux autres, à ceux qui occupent le camp, les hommes et les femmes qui n'ont pas compris comment ils ont perdu leurs foyers, leurs familles, ils n'ont pas trouvé qu'une seule réponse « *MEKTOUB* », Amina décide de parler d'elle même et de se tourner vers les autres, afin de les prendre comme une nouvelle famille: « *désormais, je*

*vais cesser de parler seulement de moi, Vous devez l'accepter : vous devez le comprendre, je vais me tourner vers les autres» (p.61).*

« *Camp huit* » prend une grande partie dans notre roman dans le troisième chapitre où Amina est arrivée à ce camp et ne se souvient de rien, ni de son nom, ni de sa famille, ni de ses origines. C'est Dadda Aicha, une vieille femme parmi les personnages du camp, qui prend Amina comme sa fille, et lui donne le nom Wahida. Dès lors, Amina trouve une certaine stabilité avec sa nouvelle identité comme Wahida, unique et seule.

Dans ce chapitre, à travers les personnages du camp, Amina trouve l'occasion pour dénoncer plusieurs problèmes de la société algérienne de la vie quotidienne et sociopolitiques comme, le régime autoritaire de l'homme, l'intégrisme et les injustices. Pour Amina, ce n'est pas seulement la catastrophe qui ébranle l'être humain, mais se sont aussi ces causes qui détruisent la stabilité de l'être humain.

Le quatrième chapitre se déroule dans la maison où la narratrice Amina a vécu les premières années de son enfance avec sa vraie mère Dounya, ce chapitre est marqué par l'insertion des passages de dialogues entre la mère et la fille. Dounya cherche à aider sa fille Amina de récupérer ses souvenirs et de trouver son identité, elle tente de la faire reconstituer et composer les images de son souvenir.

Le cinquième chapitre est le dénouement de l'histoire par l'histoire de Dounya qui a réussi à éclairer les images floues dans la pensée d'Amina et toute l'ambiguïté de son histoire, c'est la scène la plus touchante dans l'histoire, elle est à la fois le lieu où la mère a montré la cause de la séparation avec sa fille, et le lieu où elles ont eu leur re-travail.

Enfin, le résumé des chapitres du roman, nous aide à comprendre comment la narratrice fugue d'une scène à une autre, d'une thématique à une autre, d'un temps à autre (du présent au passé, du passé proche au passé lointain), le lecteur sent qu'il est devant plusieurs morceaux de différentes histoires, ce morcellement vient de la discontinuité et l'inachèvement des histoires racontées.

#### **I.2.4. *Surtout ne te retourne pas* : Une œuvre d'un double ancrage contextuel :**

Tout texte littéraire est inscrit dans un contexte qui précède à son interprétation et à son explication, qu'il soit interne ou externe, le contexte vise à insérer le texte littéraire dans la circonstance de sa production et sa réception afin de cerner sa signification et son sens. Il est l'ensemble de circonstances dans lesquelles s'inscrit un acte de discours dans sa situation dénonciation proprement dite, mais aussi les conditions sociales, économiques et culturelles qui orientent la production et le sens. Parce que, sans contexte le texte apparaît comme, selon l'expression de Dominique Maingueneau: « *Un texte orphelin* »<sup>1</sup>, c'est-à-dire il lui manque une date, un lieu d'apparition et une appartenance générique. Dès lors, la mise des textes littéraires est une catégorie fondamentale dans l'acte de détermination et de l'interprétation du texte.

*Surtout ne te retourne pas* est une œuvre inscrite dans l'écriture de la crise (naturelle, humaine), comme une représentation compréhensible qui répond à « L'acatalepsie », comme la note *Barthe* dans ses cours; *Le Neutre, Cours au Collège de France*: « “je ne comprends pas” : *akalèptô*: (*je ne saisis pas*) »<sup>2</sup>, c'est-à-dire cette écriture brise le silence, répond à l'angoisse de l'inconnu (naturel ou humain), à l'imprévisible, à un

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, éd. Dunod, Paris, 1993, p.4.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)*, Op.cit. p. 254.

désensibilisateur de la pensée humaine. C'est Amina qui cherche à comprendre cet étrange phénomène qui bouleverse le monde: « *j'ai beau chercher des explications, je ne comprends pas pourquoi le ciel est maintenant un peu trop penché sur cette partie du monde*» (p.59).

Les interrogations sur cette situation dramatique, étouffent et déséquilibrent la pensée et l'esprit de la jeune fille Amina, elles ne sont qu'un délire et trouble psychique, parce que, scientifiquement le ciel ne se penche pas sur la terre, Barthes explique ce phénomène lié avec des situations dramatiques:

*«Ce qui (m') empêche de vivre l'époque comme un "équilibre", c'est qu'en fait elle subit fatalement une dramatisation, dans la mesure où le monde ne la tolère absolument pas, la refuse radicalement (radicalement veut dire: ne la comprend pas): objet, je crois, d'un refoulement farouche. Ce que la "société" ne tolère pas »<sup>1</sup>.*

Ce rapprochement entre la catastrophe et tout ce qui empêche l'homme à atteindre la compréhension, la stabilité, le jugement, et l'équilibre, nous permet d'ancrer notre corpus à un double ancrage contextuel, il est inscrit dans deux crises : l'une humaine (post-guerre civile) et l'autre naturelle (post-catastrophique).

Si on examine le premier contexte, c'est la période de la crise politique algérienne, on la trouve comme la nomme Barthe: « *l'acatalepsie* », c'est-à-dire personne ne peut expliquer ce que les algériens ont vécu, personne ne peut comprendre ce drame, dans son ouvrage, « *La Guerre invisible* », Benjamin Stora parle de l'Algérie durant cette période et la difficulté de la comprendre:

*« L'invisibilité de cette guerre opposant, à partir de 1992, le régime algérien avec ses services sécuritaires à différentes factions islamistes tient entre autre à ce qu'il n'était pas aisé de s'identifier ni avec les islamistes ni avec le régime. Les deux camps se plaçaient en position de victimes. À*

---

<sup>1</sup> Ibid. p.253.



*cause d'une liberté de presse dans la contrainte, c'était largement une (tragédie à huis clos) »<sup>1</sup>.*

Quant au deuxième contexte, c'est le séisme de *BOUMERDES* du 21 Mai 2003, Les régions de la Basse-Kabylie et de l'est de l'Algérie viennent d'être secouées par un terrible séisme, nous avons montré dans le premier chapitre l'impacte de la catastrophe naturelle sur l'individu et sur la collectivité, elle influe sur le destin de l'être humain, le séisme correspond donc à un ébranlement du sujet, voire à une véritable perte d'identité, des souvenirs, l'errance de la pensée, la perte de tout repère, ça-veut-dire, la difficulté de la compréhension et/ou de la représentation d'une expérience de la catastrophe.

Cette ambiguïté et la difficulté de comprendre un événement apparaît clairement dans sa représentation et dans leur transposition en œuvre littéraire, à titre d'exemple de cette ambiguïté qui a marqué cette période, quelques écrivains qui s'opposent l'un à l'autre pour déterminer qui est le responsable des massacres des années 90.

Donc, nous pouvons regrouper, l'événement naturel et la période qui succède les années 90, marquées par une crise politique qui devient un conflit armé entre l'état et les groupes islamistes détruisent tout un pays, sous un simple générique « *la catastrophe ou la crise* ». Dont la représentation de cette catastrophe est une énonciation complexe, car la crise si on la met en récit, c'est l'appréhender, la comprendre, étymologiquement « la prendre avec soi » et la « donner à entendre », donc l'image mentale et l'expression se mêlent.

---

<sup>1</sup> STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Op.cit. p.99.

## II.1. L'ECRITURE DE LA CATASTROPHE

Généralement, l'inscription à la modernité et au renouvellement artistique est toujours accompagnée par une rupture avec l'écriture qui domine dès lors, dite traditionnelle. Dans ce sens, ce chapitre est consacré à une étude qui vise à montrer quelques aspects et caractères narratifs et formels qui marquent les œuvres littéraires de la modernité, y compris notre corpus: *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, considéré comme une œuvre qui évoque la catastrophe et son impacte sur l'être humain et sur sa création artistique.

### II. 1.1. Une écriture fragmentaire

Prenant pour thématique la crise sociopolitique que vit l'Algérie dans les années 90, une nouvelle écriture est apparue et marque cette période, nommée par les critiques littéraires «une écriture de l'urgence» qui témoigne la violence de cette époque.

Nous avons déjà cité dans le chapitre précédent, cette écriture, qu'est comme un nouveau souffle pour le roman algérien d'expression française, elle est marquée par une forme particulière qui reflète le monde où elle voit le jour et l'inscrit surtout dans la modernité. Rachid Mokhtari a défini cette écriture comme: «*L'écriture de l'urgence ou du malheur, [...] survivra au malheur. Elle ne disparaîtra pas avec son extinction mais la simultanéité entre le fait et l'écrit [...], a élevé le roman maghrébin à la modernité*»<sup>1</sup>.

L'œuvre de Maïssa Bey, *Surtout ne te retourne pas*, qui par sa forme, affirme cette idée du renouvellement formel qui se base sur le recours à la forme fragmentaire dans laquelle, Bey choisit la forme et le corps de son

---

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, [en ligne], Djazaire Expression, disponible sur: [www.djazaire.com](http://www.djazaire.com), consulté le : 01/05/2013 à 12h 00.

projet romanesque qui aboutit à un ensemble homogène dépassant la forme traditionnelle du roman classique, comme un moyen d'expression de sa vision du monde sur la société et les changements sociopolitiques.

En effet, *Surtout ne te retourne pas*, exprime la modernité de l'écrivaine Maïssa Bey qui fait appel à d'autres formes de textes, à d'autres écritures précédentes qui se sont basées sur la fragmentation, comme chez Robbe-Grillet, James Joyce, Jorge Luis Borges ainsi que Barthes. Ces derniers semblent exploiter à merveille l'écriture fragmentaire:

*«Maïssa Bey rejoint Robbe-Grillet en brisant d'un côté cette écriture traditionnelle et qui se veut linéaire, chronologique et localisée. Elle adopte une écriture qui multiplie et dédouble les espaces narratifs. Et d'un autre côté, L'écrivaine emprunte à Brecht sa manière de construire le récit: Elle met côte à côte des tableaux relativement autonomes, mais visant le même objectif, le même discours romanesque»<sup>1</sup>.*

Généralement, quand l'auteur trouve la difficulté de comprendre et/ou de représenter sa pensée, avec une nécessité de se dire et dire le monde, il revendique une nouveauté et obligatoirement, il fait recours aux procédés d'écriture. Maurice Blanchot souligne que le recours à l'écriture fragmentaire exprime une pensée essentiellement discontinue et sa production qui témoigne une brisure, une interruption de l'Histoire qui implique un changement radical du mode d'expression. Le choix de la forme fait écho avec les modes d'existence du fragment comme moyen de noter la représentation de la pensée dans la discontinuité de ses éclats.

Par contre, pour Barthe, le recours à ce procédé d'écriture est volontaire, à la différence de Maurice Blanchot, il s'agit davantage d'une stratégie de fuite, du désir de ne pas se laisser enfermer dans un type de discours, d'échapper à une image érigée en statue, la résultante d'un choix

---

<sup>1</sup> BELKHITER, Abdelkader, *L'expression de la liberté dans sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey, Magister 2009, Université de Saida Algérie, [en ligne], Mémoire en ligne, disponible sur: <http://www.memoireonline.com>, consulté le 01/05/2013 à 15H 00.

idéologique. Au contraire de l'écriture traditionnelle où la beauté classique est fondée sur la perfection, la complétude et l'homogénéité formelles. Barthes explique la difficile réception de ce livre qui n'obéit pas aux règles traditionnelles formelles. Selon lui, le livre, dans notre tradition de lecture, correspondrait à l'idée d'un discours continu, filé. C'est à dire «*le Livre-Objet se confond matériellement avec le Livre-Idee*»<sup>1</sup>.

Cette citation affirme l'idée que la construction formelle du texte doit être conforme à l'idée profonde et à la conception du livre comme enchaînement constant. En faisant recours à l'idée de Barthes, le présent corpus propose un ordre différent de celui du livre écrit dans le respect des règles traditionnelles. Pour la critique littéraire, généralement l'écriture est un processus de transformation continuelle des genres naissent en rupture avec ou en opposition aux traits des modèles existants. Ainsi, remarque Josias Semujanga:

*«Toute œuvre d'art prend position sur les mécanismes de la création esthétique à partir de ses multiples relations avec les genres. C'est-à-dire qu'à travers l'histoire qu'il raconte, tout texte, (...) tient d'une certaine façon un discours sur le processus de création littéraire lui-même et comporte une dimension de valorisation (jugement de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité) des genres littéraires»*<sup>2</sup>

Maissa Bey à travers son roman, a suivi des processus de création littéraire moderne, par le rôle et la fonction qu'elle donne à sa narratrice amnésique Amina. Cette fonction est différente de celle du roman traditionnel. Durant le déroulement de l'histoire, Amina la narratrice ne développe pas ses idées et ne raconte pas son histoire d'une façon complète et linéaire, mais elle les produit durant la narration et les distribue en morceaux et en scènes, chaque morceau a sa propre histoire qui à son tour, à sa propre intrigue.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Littérature et discontinu, Essais critiques*, éd. Seuil, Paris, 1964, p.176.

<sup>2</sup> SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999, p.13.

Amina la narratrice apparaît à la fois comme une narratrice et un personnage, elle est la voix de toutes les douleurs, d'elle même et des personnages du roman. Les points de vue des autres personnages ne sont pas évoqués et c'est le narrateur omniscient qui parle la plupart du temps.

De plus, l'auteur lui donne le droit d'inventer, de fabuler, de créer et d'imaginer des scènes et de distribuer les rôles des personnages: «*Je connais si bien les personnages que je ne risque pas de me tromper dans la distribution des rôles et dans les réactions diverses que La disparition va susciter*» (p.43).

De cet extrait, nous constatons que le seul lien entre les différentes bribes de récit, c'est cette fille, le protagoniste principale; Amina qui est le point focal du roman. Toutes les histoires racontées dans le roman lui concernent parce qu'elle produit son histoire et ses souvenirs durant la narration. C'est elle qui invente, distribue les rôles, délire, rêve, témoigne, critique et se remémore. Ce sont les éléments qui participent dans la reconstruction de son histoire et de sa nouvelle identité perdues le jour du séisme.

En outre, l'histoire semble errer comme sa narratrice, elle s'articule sur plusieurs lieux qui ne sont pas cités, le lecteur ne sais pas où se déroule l'histoire, ni le lieu du camps où se situe l'intrigue, mais il peut déduire que l'histoire se déroule dans la région d'Alger, mais d'après le passage suivant «*des équipes de psychologues venus de la capitale font le tour de tous les camps*» (p.93), nous constatons que l'intrigue ne situe pas à Alger centre et que le camps se trouve à la ville de BOUMERDESS.

Le roman se caractérise par la succession et l'entrecroisement des séquences, apparemment, sans lien entre elles, mais logiquement articulées, puisque toutes les histoires tournent autour de la narratrice Amina.

De plus, le processus fragmentaire oblige le lecteur à chercher qui est la narratrice? De quoi elle parle? S'interroge sur les liens, les rapports entre les éléments, les morceaux et les séquences textuelles. Dans ce sens, l'œuvre de Bey s'agirait, selon Barthes: «*c'est en essayant entre eux des fragments d'événements que le sens naît*»<sup>1</sup>, il explique bien que la logique ne se donne pas dans le discours mais dans la forme et qui demande un effort de reconstitution de la part du lecteur: autrement dit, dans ce genre d'écriture le lecteur ne reçoit pas le sens mais il le reconstruit.

Un autre caractère de l'écriture moderne ; l'histoire est marquée par une densité de personnages, avec un dédoublement des prénoms, qui perturbe les repères de l'histoire et augmente les bribes et les morceaux du récit raconté par le narrateur.

En effet, nous trouvons le prénom Ami Mohamed, le chauffeur de Bus cité par Amina dans le premier chapitre: «*je salut l'homme qui va m'aider à atteindre la première étape de ce voyage [...]*» (p.35). Ce passage montre que le prénom du chauffeur de bus qu'Amina a pris dans le jour de sa fuite de sa famille. Un autre passage tiré d'un dialogue entre Amina et le chauffeur de Bus, Ami Mohammed: «*Tu es seule? Oui, Ammi Mohamed*» (p.36). Quant au deuxième prénom, est le prénom de Ami Mohammed, l'épicier chez lequel s'est trouvée Dadda Aicha le moment de tremblement de terre, il se convertit en chef du camp, il est cité dans le troisième chapitre:«*je pense que c'est Ami Mohamed l'épicier, son ancien voisin*» (p.96).

Ainsi, nous trouvons le prénom Khadîdja qui s'est dédoublé dans l'histoire ; Khadîdja la coiffeuse du camp et Khadîdja l'ancienne voisine d'Amina qui a perdu ses deux fils dans un faux barrage. Donc, ce

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Littérature et discontinu, Essais critiques*, Op.cit. p.186.

dédoublé, un fait qui pousse le lecteur à se déplacer d'un fragment à un autre, d'une page à une autre pour résoudre le mystère de ce dédoublement des noms propres.

Nous avons remarqué également que *Surtout ne te retourne pas* est un récit qui s'articule sur plusieurs histoires, plusieurs identités, les mélange entre le rêve et le réel. La narratrice avant de terminer une histoire, elle entame une autre, comme tel le lecteur se trouve dans une autre histoire sans être averti.

A titre d'exemple, la narratrice fait appel au passé pour évoquer un événement de son enfance, elle cherche à dire le tout sans prendre considération de la continuité narrative: «*Écoutez. Écoutez-moi. Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis*» (p.107). Ainsi, le texte reflète cette fragmentation psychique et identitaire de la narratrice:

*«Mais je ne sais pas ce qui m'arrive depuis que je suis là. Les mots que je déchiffre me résistent âprement. Les personnages se dérobent. La trame des histoires s'embrouille. Quelquefois même il m'arrive de perdre totalement les fils, comme si les récits se défaisaient, maille à maille, au fur et à mesure que je cherche à pénétrer dans d'autres mondes, dans des univers inventés»* (p.76).

Elle ne cherche pas l'homogénéité de son histoire racontée mais elle cherche à détruire le silence qui lui est longtemps imposé, Barthes donne certains caractères de l'écriture fragmentaire, il dit:

*«Commencer et finir, sans nécessité de construire de grands édifices, pour commencer et finir justement, sans cesse, en répétant le plaisir du premier mot, des premières images qui n'ont pas le temps de devenir clichés, commencer et finir pour éviter d'imposer un Moi unique, la présence d'un Auteur, pour détruire la représentation d'un monde[.]»*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, [en ligne], Médiom Internet, disponible sur: <http://webperso.mediom.qc.ca>, consulté le 25/04/2013 à 22H30.

Donc, dans la représentation de la catastrophe, la construction formelle homogène vient au deuxième degré devant la nécessité de dire, de parler et de devenir l'image du monde ou/et de soi fragmenté.

Pour Amina l'essentiel de trouver un commencement s son histoire, en effet elle déclare sa difficulté de parler, de trouver un commencement. En effet, Amina a senti cette fragmentation dans ses paroles dans une scène de dévoilement identitaire dans le camp, entourée de femmes, elle dévoile la difficulté qu'elle a sentit avant ce dévoilement:

*«Il arrive que, très brièvement, des fragments se superposent, et j'ai du mal à coller les morceaux, à me réinstaller dans cette réalité là. Je ne peux pas encore m'habituer à l'idée que toutes les conditions sont réunies que pour que je m'installe pour longtemps dans ces certitudes: j'ai une maison; une chambre; une mère; un passé; un semblant de famille dispersée, des morts et des vivants» (p.154).*

A travers son récit fragmentaire, l'auteur nous a fait errer volontairement dans les morceaux et les bribes de son récit, dans le non-lieu, le dédoublement des prénoms, entre le rêve et le réel, entre le passé et le présent. Ce que nous oblige à suivre une narration discontinuée et de nous faire suivre les conseils de la narratrice qui sont marqués par une écriture en italique.

### **II.1.2. La discontinuité narrative: De l'errance de la pensée à**

#### **l'errance narrative:**

C'est vrai que le récit s'articule autour de l'histoire de la jeune fille Amina, mais, progressivement, il nous oriente vers d'autres histoires, celles d'autres femmes, que Amina a rencontré dans le camp où elles se sont réfugiées, chaque femme entre elle, prend la parole pour témoigner de son histoire.



Le témoignage des femmes du camp construit un recueil des paroles de leur passé chaotique et désastreux qui donne à Amina l'occasion de combler le silence et pour prendre un souffle pour respirer et de réorganiser sa pensée pour terminer sa longue quête identitaire. Malgré ces pauses remplies par la parole de l'autre, le lecteur toujours observe le silence, le blanc, les ponctuations, la suspension qui apparaissent comme des fissures dans le texte, qui reflète les fissures de la terre qui viennent de séisme.

Donc, *Surtout ne te retourne pas* apparaît comme un livre qui indique un texte principal englobant les histoires d'autres personnages, comme des récits enchâssés qui enrichissent le récit principal par diverses thématiques. Le séisme, les souvenirs de l'enfance, la famille, la société, la politique, le témoignage et les rêves d'Amina... Tout cela forme un tout où le tremblement de terre sert de métaphore à l'écriture que nous avons déjà citée auparavant.

Ainsi tout cela provoque un dysfonctionnement du schéma narratif et contribue à déconcentrer le lecteur par l'aspect de déplacement d'une voix narrative à une autre, d'un fragment à un autre et d'un thème à un autre qui sont présentés comme une longue suite de collage sans souci de la cohérence. La narratrice Amina dans un passage affirme cet embrouillement de son histoire:

*«Mais je ne comprends pas ce qui m'arrive depuis que je suis là. Les mots que je déchiffre me résistent âprement. Les personnages se dérobent. La trame des histoires s'embrouille. Quelques fois il m'arrive de perdre totalement les fils, comme si les récits se défaisaient, maille à maille [...]» (p.75).*

En effet, le charme du discontinu dans *Surtout ne te retourne pas*, à l'échelle, d'un texte complet, montre la narratrice Amina qui a représenté ses états affectifs, ses actes, ou ses sentiments dans un désordre plus ou moins apparent contre la transparence du type de personnage «classique».

Ainsi, l'ensemble des femmes qui ont pris la parole, chaque femme construit un récit qui a sa propre intrigue. Nous prendrons comme exemple, le personnage de Sabrina qui est une de ces femmes du camp, elle joue avec les identités pour tromper le regard inquisiteur: « [...] *de ceux qui se croient investis du pouvoir d'interdire ou de permettre, d'émettre des sentences d'approuver doctement ou de stigmatiser les faits et dire de ceux et celles qui ne sont pas comme eux*». (p.24).

Ainsi, «*Avec pour seules armes son corps, son insolence et sa détermination*» (p.110). En effet, Sabrina vend son corps. Pour construire une maison à sa mère handicapée et son petit frère qui n'ont pas de maison sauf la tente du camp de sinistrés qu'ils l'occupent.

Nous voyons que le projet initial du texte, se lit à travers la souffrance et le désespoir qui collent au quotidien de cette belle femme au jour et parfois de la nuit, nourri par l'espoir qu'Amina écoute les confessions de Sabrina qui parle sans honte ni fausse pudeur, Amina s'interroge: «*s'il existe une échelle, des degrés, une magnitude pour évaluer la profondeur d'une souffrance*» (p.114). Mais Amina voit venir le jour où Sabrina atteint son espoir: «*...bientôt, oui bientôt, elle sera chez elle, avec sa mère et sa petite nièce qui grandira, aimée et protégée*». (p. 114).

Nous avons cité ce passage pour montrer comment le lecteur se déplace d'une scène à une autre et d'une thématique à une autre, le lecteur sent bien cette transition, ce qui augmente la perte des repères du roman.

### **II.1. 3. L'écriture en italique: Un discours de deuxième degré**

Nous allons voir dans ce qui suit un autre aspect qui a deux rôles contradictoires, c'est l'écriture en italique, qui a pris le rôle de l'expression de la pensée de la narratrice Amina, et qui augmente la discontinuité et fait

perdre le lecteur dans l'intimité de la narratrice et surtout dans le cas où d'autre personnage prend la parole. Ainsi une autre fonction de l'écriture en italique, est l'interpellation au lecteur qui vise à l'orienter à tel ou tel repère ou passage pour garder l'enchaînement de l'histoire.

Durant la narration, Amina la narratrice intervient pour exprimer sa réflexion et sa pensée, et adresse des messages au lecteur, dans lequel il sent qu'il est devant un autre texte. Comme dans le cas où Amina raconte une conversation entre les personnages de Nadia et de Daddah Aïcha: «*pendant que Nadia lisait à voix haute Dadda Aïcha hochait la tête sans rien dire, elle non plus*» (p.96), brutalement, Amina intervient pour exprimer sa pensée, elle dit: «*je n'aurai pas pu imaginer meilleur dénouement à mon histoire, ne pensez vous pas ?*» (p.97), puis immédiatement, elle revient à autre personnage Mourad pour dire: «*Mourad nous a dit plut tard qu'il n'avait même pas eu besoin de soudoyer l'agent*». (p.97).

Nous observons que cette scène marquée par une conversation collective entre Dadda Aïcha et Nadia, parle d'un document administratif, mais cette conversation fractionnée par l'intervention d'Amina est marquée par une topographie en italique et n'a aucune relation avec le sujet dont elles parlent Dadda Aïcha et Nadia:« *ne pensez vous pas*». Cette expression ayant l'air de s'adresser au lecteur, anticipe les éventuelles questions que celui-ci pourrait lui poser et justifie son besoin d'évasion par un sentiment d'errance narratif.

Si dans ce cas, Maïssa Bey par ses commentaires marqués en italique, fractionne la narration, et transmet des messages, de dénonciation et de critique. Ainsi, elle oriente le lecteur pour trouver le lien logique et les repères chronologiques pour l'aider à regrouper les fragments du texte. Elle

oblige le lecteur de faire des va-et-vient continuels et des retours en arrière pour essayer de saisir le rapport entre le tout et pour tenter de découvrir le sens caché de tout cet assemblage :

*«Le moment est venu de dénouer les fils. De revenir ainsi à la recommandation de Dadda Aïcha, vous en souvenez vous ? [...] Je vais une fois de plus reconstituer la scène. Une fois de plus. Mais de façon différente puisque je suis un des personnages. Un rôle pour lequel je n'étais pas préparée»<sup>1</sup> (p. 193)*

De cette citation, nous observons qu'Amina la narratrice fait appel à la mémoire de la première. Ce que donne au texte une certaine discontinuité narrative. En quelque sorte, cette écriture marquée par l'italique, est considérée comme un second texte dans le récit, elle restitue les confidences et la pensée de la narratrice. Comme une deuxième voix qui se superpose à la narratrice Amina. Elle se détache du personnage principal, puisqu'il ne s'agit pas d'Amina, personnage interne du récit, mais d'Amina écrivain de sa propre histoire.

La deuxième voix narrative apporte des explications ou des commentaires sur le récit et sa structure et reprend les différentes étapes du voyage de la narratrice Amina: *«Il me faut à présent retrouver chaque détail de ce voyage»* (p.35). Ainsi, sur l'histoire d'autres personnages, et sur la quête de soi, ces commentaires est semble énoncés par une seconde narratrice. Ce procédé d'écriture permet au lecteur de voir les histoires citées par Amina apparaître comme des romans en miniature dans le roman.

Donc, Maïssa Bey, derrière ce choix formel et narratif, veut représenter l'instabilité du monde moderne qui est bouleversé par des intrusions, des ruptures et des diffractions politiques, sociales, économiques et naturelles comme le séisme de BOUMERDESSE en 2003.

---

<sup>1</sup> En italique dans le texte.

#### **II.1.4. *Surtout ne te retourne pas*: une œuvre protéiforme**

Maïssa Bey, à travers ses procédés d'écriture, et son personnage principal Amina, vise à créer un monde fictionnel semblable au monde réel. En effet, Maïssa Bey joue sur la pensée errée de la narratrice et sur le séisme dont le désordre marque tout le récit, pour montrer son innovation créatrice moderne. Dans ce sens, Sophie Rabau explique ce qui relève de la modernité et se décline sur des modes propres à chaque écrivain: «*On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même* »<sup>1</sup>.

En effet, d'après les doubles ancrages contextuels que nous avons déjà cités dans le premier chapitre, nous constatons que le chaos qui marque toute la société algérienne durant les deux dernières décennies, se transpose dans la trame et la forme de notre corpus.

Cette société, dès la fin des années quatre vingt, a témoigné des changements politiques, sociales et économique. En effet, l'Algérie a vécu l'ouverture sur la démocratie, du régime du seul parti (FLN), au régime multipartisme démocratique, de plus, du système économique socialiste au système proche au capitalisme et la liberté du marché. Donc cette société change et se déplace d'une forme et d'une identité politique ou sociale à d'autres, à la recherche une nouvelle identité et une nouvelle extension selon le changement mondial, surtout dans le contexte de la mondialisation.

Ce contexte sociopolitique changeant, inconstant, mobile, mouvant, multiforme, protéique, apparut clairement dans le choix de la forme et du genre dans le présent corpus, il semble l'identité mouvante de notre protagoniste, la narratrice Amina.

---

<sup>1</sup> RABAU, Sophie, *Entre bris et relique: pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar*, dans RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, éd. Presses universitaires, Perpignan, 2002, p.31.

Pour certains chercheurs: «*le fragment tend à s'inscrire d'une manière déroutante et multiple dans le système des genres, d'abord comme classe qui comporte plusieurs espèces, ensuite comme catégorie générique à part*»<sup>1</sup>.

C'est-à-dire, le discours fragmentaire est un discours hybride où nous trouvons le métissage et le mélange de plusieurs genres.

En effet, dans *Surtout ne te retourne pas*, les différentes composantes ou séquences aboutissent du tout du récit, qui présente une œuvre protéiforme. Le lecteur observe le mélange entre: le rêves et le réel: « Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce que est lisible et ce qui ne l'est pas » (p.60),

De plus, nous trouvons la prose, la poésie, en effet Amina évoque une chanson d'enfance: «*le loup à merlu le chien, le chien a merlu le chat, le chat a griffé mon père, mon père a battu ma mère ma mère a tué mon père*» (p.203).

Ce vers est le refrain d'une chanson d'enfance: Mon père a battu ma mère et ma mère a tué mon père. Amina s'est souvenu de ce vers, quand Amina a écouté pour la première fois, l'histoire de sa mère, comment, elle a tué son père. En effet, ce refrain mystérieux et énigmatique est une « *mise en abyme* » de l'histoire même de cette fille.

Aussi, nous trouvons dans le roman, le discours administratif, un document contient des conseils pour les survivants, à tenir en cas de tremblement de terre, il faut suivre les étapes et les conseils au-dessus:

---

<sup>1</sup> ZAHRIA, Constantin, *la parole mélancolique, une archéologie du discours fragmentaire*, [en ligne], université de Boukharest, disponible sur : <http://www.ebooks.unibuc.ro>, consulté le 05/05/2013 à 21H00.

«Voici ce qu'on peut lire sur le document :  
*QUE FAIRE PENDANT UN TREMBLEMENT DE TERRE ?*  
*Peu importe où vous êtes. Attendez-vous à ce que le sol ou le plancher se mette à vibrer violemment.*  
*1) abritez vous immédiatement.*  
*2) S'il est impossible de vous abriter, mettez-vous en position accroupie et protégez vous la tête et le visage pour ne pas être blessé pas des débris [...]*» (p. 88).

Quant au genre du théâtre, le roman est plein de champ lexical du théâtre, de plus les chapitres du roman sont présentés comme des scènes théâtrales. Ce procédé de la mise en abîme, avant d'être répertorié comme une figure de style, appartient au vocabulaire du théâtre. Et dans *surtout ne te retourne pas*, nombreuses sont les séquences qui pourraient être transcrites sous forme théâtrale: «*Je vais donc mettre en scène la pièce qui va se jouer derrière moi. J'ai toujours su inventer des scènes, des situations. Pour garder le contrôle* » (p.43).

De plus, Certaines indications romanesques prennent la voix d'un chœur, comme un phénomène purement théâtral qui nous donne l'impression que toute l'histoire se déroule dans un bâtiment du théâtre :

«*Ô vous hommes et femmes, acteurs ou témoins du temps de l'impiété et du blasphème! Voici que le monde tremble! Ne voyez-vous pas là un signe? Le signe de la réprobation de Dieu! Nous devons accepter cette juste punition de Dieu le tout Puissant, le Miséricordieux! Craignez Dieu! Craignez sa colère! Implorez son pardon! Prosternez-vous! Expions tous ensemble! Mais avant toute chose remercions Dieu de son immense mansuétude!*» (p.67)

De ce fait, cette diversité formelle et thématique est narrée dans différents modes et temps, dans le passé, le présent, de passé de proche au passé de lointain, dont le lecteur se trouve devant plusieurs morceaux des différentes histoires. Cette fragmentation, discontinuité et éclatement du genre sont venus de l'inachèvement de l'expérience vécue, celle de la catastrophe dont les conséquences n'ont pas quitté la jeune fille, jusqu'à la fin de l'histoire.

Nous pouvons constater que cette section a montré que *surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, qu'est une voix de parole plurielle, un discours fragmentaire, qui s'oppose à tout système imposé et contre toute totalité qui suppose une réalité indicible et incommunicable.

Maïssa Bey par sa plume, a pris en charge cette nécessité de dire, de libérer toutes les contraintes qui interdisent la parole, le souci de briser tout silence imposé ou involontaire de la femme algérienne et y conduit l'écrivaine à évoquer un prétexte qui permet la déconstruction de tout système totalitaire qui interdit la liberté d'expression et toute totalité qui supprime l'individualité de l'individu. A travers ses personnages, Amina, Khadidja et Naima... Bey donne le pouvoir à toutes les femmes pour reconstruire leur individualité en toute puissance et volonté.

En outre, l'auteur trouve dans la catastrophe une occasion incontournable qui permet de libérer l'être humain de toute contrainte, de dire et de faire.

Le génie de Maïssa Bey apparaît clairement, quand elle tente de mettre en ordre de ce qui, par définition, est désordre et chaotique, c'est à adire désordre, dû à un fonctionnement déréglé du monde, en le transpose à l'ordre de récit, mais l'idée sou jacente du discours littéraire qui écrit la catastrophe est d'essayer de prouver que l'imprévisible, en quelque sorte visait la révolution contre toute totalité et contre tout système de domination, en plus de la déconstruction et la reconstruction, nous trouvons le dévoilement .

En effet, dans *Surtout ne te retourne pas*, tous les personnages parlent de la catastrophe, de désastre, de la mort et l'errance, leurs paroles sont considérées comme un recueil, y compris la narratrice, qui témoignent de leurs expériences avec la catastrophe et expriment leurs crises et dénoncent



un présent chaotique et désastreux, qualifié par un des personnages, la vieille Dadda Aïcha qui exprime sa colère envers ce temps:

*«Nous, on a du mal à imaginer aujourd’hui tous ces étrangers vivant dans ce pays comme s’ils étaient chez eux. Même si leur langue nous est restée. Mais Dadda Aïcha semble regretter ce temps là. Certains aspects de ce temps là, précise-t-elle tout de suite, de peur qu’on imagine qu’elle évoque un paradis perdu».* (p. 82).

Cette libération de tous les personnages qui participent dans la construction de la trame narrative du récit et cette diversité des personnages construisent plusieurs histoires enchâssées de l’histoire principale de l’héroïne Amina. Ce sont les histoires d’autres femmes qu’elle a rencontré dans le camp où Amina s’est réfugiée après le séisme. Ce procédé d’écriture marque la plus part de discours sur l’expérience de la catastrophe, ces sont des procédures formelles auxquelles l’auteur fait recourir pour essayer d’habiller son discours une certaine caractéristique proche à sa pensée et à sa réalité.

L’auteur révèle cette volonté d’infléchir le roman dans le sens du composite, de l’hybridation et du «micmac»<sup>1</sup> sous le coup d’une réalité fortement assujettie au chaos et au désordre. Elle fait recours aux diverses stratégies par lesquelles le fragmentaire s’impose comme une mode dans le roman *Surtout ne te retourne pas*.

Bey voit que l’écriture devient un exercice et un jeu sur la langue et la forme est entièrement influencées par le goût et peut être même l’obsession de la fragmentation, du chaos et de l’errance qui marquent toute une période de la genèse de l’œuvre

En effet, dans *Surtout ne te retourne pas*, l’auteur nous invite à suivre l’histoire d’une jeune fille amnésique qui prend le rôle d’une narratrice racontant un drame familial puis progressivement, nous plongeons dans

---

<sup>1</sup> Un micmac où personne ne comprend rien.

d'autres drames, celui du personnage Naima qui vend son corps dans le but de construire une maison pour sa mère l'handicapée.

Ainsi, l'histoire du Mourad qui a perdu sa famille et son travail après le tremblement de terre, détruisant sa ville et enfin l'histoire de la mère Dounya qui juste sortie de la prison, après plus de 21 ans, elle joue un rôle essentiel dans le dénouement de l'histoire et le dévoilement identitaire de la narratrice Amina. Toutes les histoires que se sont déroulées dans un décor apocalyptique dont le séisme est derrière tous les drames des personnages de ce roman.

Donc, La catastrophe apparaît dans l'œuvre sur deux niveau, premièrement comme un «décor» pour l'histoire et deuxièmement comme provocateur du «chaos» qui se manifeste sur plusieurs niveaux dans l'histoire.

Le chaos marque la mémoire de la narratrice Amina et apparut dans la discontinuité de la trame de récit fragmenté. Lorsque le lecteur ouvre pour la première fois *Surtout ne te retourne pas*, il découvre que le récit se compose de trois grands fragments, le premier comme une histoire de la vie de la narratrice, le deuxième comme un récit qui raconte l'histoire d'autres personnages et enfin la narratrice revenue à son histoire mais avec une autre version raconté par sa vraie mère.

Cette fragmentation et cette fraction narrative sont le résultat d'une fusion des thèmes qu'on peut énumérer: le séisme, la déconstruction, l'errance, les souvenir de l'enfance, les relations familiales, la domination patriciale, la fuite...etc.

Nous pouvons observer dans un même passage deux ou trois morceaux de l'histoire, considèrent comme des éléments perturbateurs de

la narration, ça peut être un proverbe, un chant, un délire, des souvenirs et/ou des rêves, qui apparaissent comme des séquences narratives et loin d'être un texte uni.

Le récit se caractérise par une diversité au niveau de la mise en texte, on observe que le récit se repartie en cinq chapitres inégaux qui contiennent des passages longs et autres courts, des mots, des phrases longues ont beaucoup des ponctuations et des blancs qui brisent la continuité narrative.

Dans une étude sur la notion de «*fragmentations des textes littéraires*», Escala a réfléchi sur le statut d'un texte donné comme fragmentaire, il considère: «*La forme fragmentaire (littéraire, philosophique, antistatique) est comme une question du "pouvoir" de cette forme et de sa "nécessité" dans la création* »<sup>1</sup>. En effet, Maïssa Bey fait recours à cette forme d'écriture comme une esthétique convenable à un événement naturel, qui a déconstruit tout un monde et toute une vie, elle brise l'unité sociale et individuelle, ce qui résulte la fragmentation sur tous les niveaux imaginaires et représentatifs.

Pour Maïssa Bey, comme la catastrophe libère Amina de sa douleur, cette forme d'écriture est une manière de libération de l'auteur de toutes contraintes politiques, sociales et religieuses, pour dire le monde et se dire.

Maurice Blanchot affirme cette relation entre l'écriture fragmentation et la liberté de la parole: «*Le fragment une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, une écriture qui suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle, une écriture dans laquelle "tout est possible"*»<sup>2</sup>. Donc, la notion de «l'écriture fragmentaire» apparaît liée

---

<sup>1</sup> ESCOLA, Marc, *Ce que peut un fragment. Une note en marge des caractères*, Travaux de littérature, Boulogne, no. 9, 1996, p.105, Disponible sur : [www.crilcq.org/grr/escola.htm](http://www.crilcq.org/grr/escola.htm), consulté le 23/04/2013 à 15h00.

<sup>2</sup> HOPPENOT, Eric, Op.cit. p.4.

étroitement avec la notion de la liberté et la diversité de la parole avec notre corpus, la avec celle qui écrit l’histoire et celle qui prend la parole dans la même histoire.

La plus part des personnages du roman sont des femmes qui partagent les mêmes conditions sociales et politiques y compris le contexte de l’élaboration de ce roman et le contexte de l’événement naturel évoqué: le séisme de *BOUMERDESS* en 2003.

## **II.2. DE LA FRAGMENTATION DE L’OBJET A LA FRAGMENTATION DE SUJET**

Nous avons abordé dans le premier chapitre les différentes définitions de la catastrophe, qui nous ont conduits à centrer notre réflexion sur le destin de l’être, ou des personnages. En effet, les conséquences post-catastrophiques sont diverses sur l’identité, l’âme psychique, l’unité familiale et/ou sociale, c’est-à-dire, l’effet de la catastrophe montre la fragilité de l’individu pour détruire et déconstruire son identité afin de la mettre en question.

Maissa Bey met la femme au centre du texte. Amina, l’héroïne, raconte son histoire de son propre point de vue dans une narration discontinue. Elle prend la parole et raconte son histoire qui signifie pour Amina une libération du mal et des douleurs intimes provoqués par le séisme.

En effet, la présence de la catastrophe dans l’œuvre est une preuve de l’existence d’une sensation de mal, de crise et de conflit, car ce tremblement de terre résulte des situations catastrophiques qui se manifestent sur l’identité et l’état psychique des personnages: *«J’avance et tout ce qui s’offre à moi entaille profondément mon souffle et mon regard,*

*pénètre dans ma chair. Une souffrance aigüe, plus aigüe, plus farouche qu'un hurlement de femme, semble jaillir de la terre même» (p.13).*

Cette citation commence par l'utilisation du « *JE* » qui exprime le moi et l'intimité de la narratrice qui exprime ses sentiments internes. La crise identitaire dans le présent corpus n'est pas posée comme un conflit culturel entre un individu avec un autre groupe social mais elle se pose comme un déchirement interne. La narratrice Amina expose le problème de l'histoire personnelle, problème de souvenirs, des origines, elle passe par plusieurs phases pour arriver à une identité acceptée par elle même.

La reconstruction de l'identité du protagoniste est passée par trois étapes qui nous permettent de attester un éclatement de Moi de la narratrice, nous pouvons distinguer trois « *Je* » pour trois « *Moi* » qui renvoient à la même identité : celle d'Amina ; séparation avec la présente identité qui rattachée avec le « *Moi physique* », la transition ou l'identité provisoire à travers le « *Moi sociale* » et la reconstruction finale.

Cette sensation de déchirure et de souffrance conduit Amina à une aventure identitaire, En effet, Amina fugue d'une identité à une autre, pour arriver à ce que William James appelle « *l'estime du Soi* », c'est à dire l'homme prend conscience de la valeur du soi et le poids de cette valeur, repose sur l'importance que la personne accorde à ses différents types du « *Moi* ».

### **II.2.1. De la secousse tellurique à la secousse identitaire:**

#### **L'éclatement du Moi**

Selon la classification de William James, l'estime du «*Soi*» est la conscience de la valeur du *Soi*. Ce « *Moi* » selon William James se distingue en: un « *Moi matériel* » ou Physique, qui évoque « *le corps de la*

*personne, les vêtements qui l'enveloppent, la famille (père, mère, frère, etc.) et les proches, la maison et d'autres biens matériels que la personne détient* »<sup>1</sup>. Pour le deuxième type est le « *Moi Social* » qu'est le résultat de la considération reçue des autres personnes. D'après James, « *compte tenu que plusieurs personnes reconnaissent différemment un même individu* »<sup>2</sup>. Finalement, le troisième type, est le « *Moi spirituel* » ou le « *Moi mental* », pour William James, Il désigne « *'ensemble de tous les états de conscience de l'individu, de ses tendances psychiques (dons ou aptitudes)* »<sup>3</sup>.

Or, dans *Surtout ne te retourne pas*, La catastrophe est un événement inattendu qui nous bouleverse, quelque chose qu'en tant qu'hommes, nous ne pouvons saisir, elle produit une rupture (effective, imaginée, rêvée) qui se constate de manière tangible dont l'être, le monde et le temps semblent subitement devoir s'ordonner autrement.

Elle met en question « *l'estime du Moi* » que témoigne un « *éclatement du Moi* », qui résulte une identité dynamique, commence par Amina la narratrice, puis Wahida, et en fin Amina la fille, de Dounya.

Alors, quittant la secousse tellurique, à une autre secousse identitaire, qui se manifeste dans la fragmentation du Soi ou l'éclatement du Moi » de la narratrice en trois types de « *Moi* », et chaque « *Moi* » revêt une identité qui prend un rôle dans l'histoire. En effet, le lecteur se trouve devant plusieurs « *Je* », celui de Amina « qui a été adoptée par la famille de si Abderrahmane, et autre « *Je* » de Wahida/Amina, et en fin le « *Je* » de Amina, la fille de Dounya, tous les « *trois Moi* » renvoient à un seul être : Amina l'héroïne et la narratrice de l'histoire.

---

<sup>1</sup>LAFOND, Diane, *L'estime de soi, la perspective de William James (1842-1910)*, [en ligne], Natura Vox, partager pour préserver, disponible sur : <http://www.naturavox.fr> , consulté le 24/04/2013 à 15h:00.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

En plus, l'incipit du roman qui commence par la célèbre expression de Rimbaud, affirme cette idée « *Je est un autre* » (p.5); est une carte d'identité de l'œuvre. Qui indique un problème identitaire.

«*Je est un autre*», cette formule énigmatique semble paradoxale et contradictoire, puisqu'elle identifie le sujet, le moi, avec son contraire «*un autre*», indéfini, et étranger. Elle est longtemps associée avec les recherches sur l'identité et le rôle de l'autre dans la reconstruction et la formation identitaire dans laquelle deux identités s'opposent l'une avec l'autre, ce que nous pousse évidemment à chercher à donner sens à cette formule. Car dès le début, le lecteur prend conscience qu'il y a un conflit identitaire.

Maissa Bey, dès le commencement du roman, annonce au lecteur qu'il y a un tremblement identitaire en parallèle avec le tremblement de terre. Autrement dit, cette ouverture attire l'attention des lecteurs pour les faire arriver jusqu'au bout dans la lecture. En effet, le lecteur continue sa lecture jusqu'y le dénouement de l'intrigue pour savoir que le « *Je* » longtemps utilisé par Amina, la fille de Dalila, ne renvoie qu'à une autre Amina, la fille de Dounya. Des lors, ce dédoublement identitaire ne se dévoile qu'à travers la progression de l'histoire où apparaît la distanciation et la rupture du «*Soi*» d'Amina.

### **II.2.2. Le Moi physique : L'effacement de la mémoire: La première étape de la déconstruction identitaire**

Le premier problème se pose pour Amina le jour de séisme, est l'effacement de la mémoire. Elle se retrouve un corps sans mémoire, elle marche dans un état d'errance, elle ne sait pas d'où elle vient, ou elle va, elle décide de fuguer et de fuir tout, elle s'est distanciée avec son identité actuelle pour n'avoir aucun souvenir ni aucune histoire: «*Je ne dois pas*

*m'y arrêter. Je ne dois pas. Je dois fuir. Continue à marcher. Les yeux fermés. Ne pas voir. Ne pas entendre » (p.52).*

A travers cette citation, nous observons que le refuge dans l'amnésie et l'effacement de la mémoire est une volonté de devenir un autre être sans identification, sans souvenir et sans histoire.

Donc, Amina refuse le retour et la continuité comme personnage passif, elle cherche à fuir d'elle-même, elle n'entend qu'une seule expression : *« Cours, cours et surtout ne te retourne pas » (p.53).*

Pour elle, les souvenirs s'attachent avec le corps et le moi physique. Cette rupture est provoquée par un tremblement de terre, une rupture du Moi physique, celui d'Amina fille qui n'a aucun rôle avec un père. Amina se réfugie dans l'amnésie pour effacer cette image physique, elle refuse cette identité qui a été longtemps marquée par le silence et la soumission.

C'est vrai que le séisme comme une catastrophe naturelle, met l'identité de l'héroïne dans une crise, mais, elle conduit cette jeune fille à la reconstruction d'une nouvelle identité. Dubar explique comment l'identité se construit à travers les crises :

*« Identité personnelle se construit à travers la crise; celle-ci révèle et confronte la personne à elle-même pour j'obliger à réfléchir et à changer, à s'inventer elle-même, avec les autres. La crise est une phase difficile traversée par une personne; il y a rupture d'équilibre. L'individu a l'impression que son estime de soi s'effondre. Les croyances et les valeurs de la personne sont mises en cause »<sup>1</sup>.*

Nous voyons comment la catastrophe dans l'histoire de cette jeune fille apparut comme une crise réactionnelle, consécutive au surgissement d'un événement imprévu. La première réaction apparaît clairement dans le

---

<sup>1</sup> DUBAR, Claude., *Les crise des identités: interprétation d'une mutation*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. 239.



jour même de séisme: « *je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais* » (p.14).

Pour Amina, la catastrophe tranche le mouvement du temps vécu, « *Le temps n'a donc pas été englouti par la terre. Je ne comprends pas. Comment se fait-il que la terre ne se soit pas arrêtée de tourner pour contempler son œuvre ?* » (p.15). Ainsi, Elle résulte une humiliation, une souffrance et une agression du « Soi », elle touche le plus profond et de plus intime dans son rapport au monde aux autres: « *oui il en fait bien plus pour ébranler une vie. Pour précipiter une vie dans la nuit, comme pierre au fond d'un puit* » (p.29).

Cet ébranlement qui vient de cette expérience de la catastrophe, a deux dimensions ; elle est considérée à la fois comme une fin du monde d'Amina fille d'Abderrahmane et de son appartenance à sa famille, c'est-à-dire la fin de ce Moi physique est une renaissance pour une autre jeune fille, qui semble naître à nouveau avec le nom de Wahida, la fille accueillie par Dadda Aicha, quand elle s'est réfugiée dans le camp.

Cette deuxième dimension de la catastrophe, affirme l'idée que l'effet de la catastrophe ne s'achève pas avec l'achèvement de secousse tellurique, mais continue à une autre secousse psychique et identitaire.

L'inachèvement de cette expérience de la catastrophe apparaît le jour après le séisme dont, Amina a senti la corruption physique et mentale: « *A mon tour je suis corrompue [...]* » (p.14).

Ainsi: « *Je m'assois. Surprise par la nuit, je sombre. La tête renversée, je cherche en vain des étoiles. L'obscurité pénètre peu à peu en moi.* » (p.15). Autre passage affirme cette idée: « *Je suis couchée dans la poussière. Affaissée, effondrée à mon tour. Minuscule, dérisoire, obstinée,*

*j'essaie d'avancer. Je rampe, j'essaie. Genoux, coudes, mains qui griffent la poussière » (p.17).*

Ces extraits de roman décrivent l'errance et la souffrance physiques et mentale de la jeune fille ; ce qui la pousse à chercher un abri de cette souffrance. Ainsi, le premier chapitre, se termine avec la description d'un « Moi physique » ébranlé et le contexte chaotique avec une décision de sortir, de s'enfuir le plus vite et le plus loin possible.

Une autre distanciation avec un élément essentiel dans la composition du « Moi physique », est la famille. En effet, Amina dénonce et critique dans un passage sa famille qui est comme autres milliers des familles algériennes qui poussent leurs filles à la rupture et au refus de leur « Moi physique ». Cependant, Amina refuse le rôle passif de la femme et la soumission au mariage imposé, guidé par l'intérêt de l'autorité patriciale. En cherchant à s'affranchir de leur claustration et de leur enfermement, Amina cause son déshonneur: « *La famille n'est qu'une communauté d'intérêts qui doivent tous converger vers le même objectif, la présentation des acquis matériels et de l'honneur attaché au nom. Voilà tout.* » (p.42).

Pour Amina, que soit cette amnésie ou la fuite, il s'agit des actes exprimant, la dénonciation de la famille et de toute la société. La fuite de la maison et de la famille est une distanciation du soi, c'est-à-dire, une rupture avec tous ceux qui symbolisent ce « Moi physique » qui renvoi à Amina la jeune fille adoptée par la famille d'Abderrahmane.

### **II.2.3. Le « Moi social »: Le bricolage identitaire : Deuxième étape de la quête identitaire**

Amina a quitté le foyer de sa famille pour arriver à un camp où elle est accueillie par Dadda Aicha, une vieille femme respectée par tout le monde,

elle a l'expérience et la sagesse qui lui permettent d'être un chef du camp et plus précisément chef de tribu dont la plupart de ses membres sont des femmes sinistrées qui aident Amina à retrouver ses souvenirs, son histoire et ses origines. Mais, Amina refuse de revenir à son identité perdue et elle va reconstruire sa nouvelle vie parmi les femmes qui n'ont pas des maisons ni de familles.

Elle a choisi une nouvelle identité qui commence par le choix du prénom «Wahida» comme l'affirmation de son existence. Ce que le médecin du camp a pensé, en demandant à Dadda Aicha de la laisser choisir elle même son prénom, parce que selon lui, cette démarche est essentielle dans ces cas: *«il a dit que cela pouvait être un premier pas vers la re-connaissance de soi»* (p.85).

En effet, Le dialogue avec l'autre femme est considéré comme un miroir de soi, Lena Lindhoff souligne que: *« La constitution du sujet féminin est seulement possible dans une structure intersubjective de femmes. Avec sa fonction de miroir, les relations entre femmes donnent la possibilité d'une nouvelle identification»*<sup>1</sup>.

Amina dans une conviction affirme que les relations entre les femmes, jouent un rôle important dans sa nouvelle identité comme Wahida, elle avoue dans un passage ses sensation parmi les survivants qui les considère comme une famille :

*« C'est ainsi que en quelque jours, j'ai changé de non, d'origine, de statut, et que, sans trop de difficulté, je suis devenue l'ainée d'une famille dont presque tous les membres, virtuels ceux là, avaient eu la bonne idée de disparaître, corps et biens le jour du tremblement de terre »* (p.97).

---

<sup>1</sup> LINDHOFF, Lena, *Introduction à la théorie féministe littéraire*, éd. Metzlersche J.B, Verlags, 2003, p.163.

Wahida/Amina se trouve avec les sinistrées qui s'organisent, en attendant l'aide humanitaire et s'approprient l'espace au sein du camp constitués de tentes. Ce sont des femmes qui partagent les mêmes conditions féminines, comme Naima qui grâce au séisme, elle est libérée de la présence étouffante de ses frères, Khadidja symbole de la résistance, est une femme qui travaille comme une coiffeuse en un moment où les terroristes interdisent ce genre de travail.

Nous observons que cette étape est très essentielle dans la reconstruction de l'identité finale de la narratrice ou de son «Estime du Soi». Effectivement, les recherches sur l'identité divisent l'identité en deux faces: l'identité sociale et l'identité personnelle, qui se complètent l'une avec l'autre, ça veut dire, qu'il y a un lien étroit entre l'identité personnelle et l'identité sociale, Isabel Taboada Leonetti dit:

*« [...] les frontières théoriques entre l'identité personnelle et l'identité sociale sont mouvantes (elles dépendent en particulier de l'évolution idéologique des sciences sociales et de ce qu'elles considèrent comme social ou non social) et difficiles à établir; certains traits de personnalité peuvent en effet jouer le rôle d'attributs sociaux mobilisant l'ensemble de l'identité sociale et permettant l'identification à un groupe social défini par ces mêmes attributs»<sup>1</sup>*

C'est-à-dire, Quand on parle de "l'identité", on accorde une importance à l'interaction entre le sujet et le monde qui l'entour, c'est-à-dire d'autres individus d'une structure sociale, où il y a des modèles culturels et des rôles sociaux que le sujet peut rejeter ou accepter, ainsi en situant un individu dans le monde, se construit et se reconstruit l'ensemble de traits qui le définissent, par lequel il se définit face aux autres, et est reconnu par eux.

Nous voyons qu'Amina a passé la plus part du temps écouter les autres qui parlent de son histoire. Elle tentera de mettre en place des

---

<sup>1</sup> TABOADA, Leonetti -Isabel, *Stratégies identitaires et minorités: le point de vue du sociologue*, éd. PUF, Paris, 1998, p.45.

stratégies identitaires qui lui permettront de concilier, comment elle se perçoit et comment elle est perçue par les autres.

C'est seulement dans cette collectivité ravagée que Amina peut reconstruire une identité nouvelle à travers un « Moi social », celle qu'Amina recouvre, qui lui est proprement sienne. En effet, le rôle de la collectivité et la société dans la construction du soi apparaît clairement, quand Amina arrive au camp sans nom, sans histoire, sans souvenirs, sans famille, elle semble renaître à nouveau, accueillie par une veille femme emblématique Dadda Aicha, qui l'aide à construire son identité:

*«Dadda Aicha m'a longtemps appelé tout simplement Benti, ma fille [...] puis un soir j'étais debout face à elle Dadda Aicha a tranché. Elle m'a examinée de la tête aux pieds. Longuement [...] pour l'instant, tu t'appelleras Wahida, première et unique, mais aussi seule. Simplement par ce qu'au moment où je t'ai trouvée tu m'es apparue totalement irrémédiablement seule» (p.85).*

Mais Wahida comme identité provisoire n'a pas longtemps résisté parce qu'elle se construit dans un camp de sinistré comme un lieu provisoire et surtout avec l'avènement de Dounya; une femme qui bouleverse la stabilité de Wahida, mais à travers le temps, elle devient la clé de toute énigme de l'histoire, elle va aider Amina qui est sa fille pour trouver sa véritable identité. Au fait, Wahida n'est qu'une étape de passage et de transition d'une identité à une autre, comme «liminalité» dans le domaine de la psychologie sociale: Van Gennep la désigne comme un moment de transition, un temps où la personne se trouve dans un entre-deux identités : l'une sépare de l'autre: *«Elle qualifie le moment où un individu a perdu un premier statut et n'a pas encore accédé à un second statut, il est dans une situation intermédiaire et flotte entre deux états »*<sup>1</sup>. Ainsi Renée Houde, parle de cette étape comme un phénomène

---

<sup>1</sup> CALVEZ, Marcel, *La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap*, [en ligne], Hal centre pour les communications scientifiques, disponible sur: <http://www.hal.archives-ouvertes.fr>, consulté le 16/04/2013 à 22h39.

psychologique: « *L'état psychologique de liminalité se caractérise par un sens de l'identité en suspens, par un degré de vulnérabilité accru et par un état de fluidité.* »<sup>1</sup>

En effet, dans le camp, nous observons cette vulnérabilité et cette fragilité de cette «*Liminalité*», Malgré que Amina dit à sa mère Dounya qui tente de la convaincre qu'elle est sa mère, «*que je ne m'appelle pas Amina*» (p.127), mais cette distanciation et cette fuite n'ont pas empêché Wahida de supprimer l'identité de «Amina», la fille de Abderrahmane est toujours dans la pensée de Wahida: «*je crois que j'ai connu une jeune fille qui appelait Amina, il y a longtemps, très longtemps*» (p.127).

Enfin, Amina devenue Wahida va se lier avec des femmes qui ont toutes une très forte personnalité, à commencer par Dada Aïcha qui lui sert très rapidement de grand-mère, c'est qu'à travers ces femmes qu'Amina a forgé cette identité provisoire, qui est à son tour mise en question avec l'apparition de la femme Dounya.

Après le dénouement de l'histoire Amina avoue que Wahida n'a été qu'une identité provisoire « [...] *c'est bien ça? Et je devrais vous croire? Wahida n'aura vécu que le temps d'un été?* » (p.206).

#### **II.2. 4. L'estime de Moi : dévoilement identitaire : Troisième étape de la quête identitaire**

La fragilité marque l'identité de Wahida qui est forgée dans le camp, apparut à chaque événement qui fait réveiller l'histoire et le passé de cette jeune fille. En effet, Amina sent les mêmes sensations vécus le jour du séisme, quand la mère a insisté pour la convaincre, Amina sent un tremblement psychique: «*Je le dit, je vous le répété, tout ça n'a rien à voir*

---

<sup>1</sup> HOUDE, Renée, *Des mentors pour la relève*, éd. Les Éditions du Méridien, Montréal, 1995, p.170.

*avec moi, tout est compliqué. Je ne peux pas. Que la terre s'ouvre à nouveau et m'engloutisse.»* (p.127). Et autre fois, dans la première visite d'Amina pour la maison de sa mère Dounya où Amina a passé les premières années de son enfance, elle a senti une perturbation et un malaise intérieur déjà sentis durant le séisme, pour dire qu'elle vit un tremblement identitaire:

*«Je me sent à nouveau envahie par une bouffée d'angoisse. Je sens remonter le malaise qui m'habite depuis que j'ai accepté de la suivre jusqu'ici et qui ne cesse de grandir en moi. Si c'est un jeu, il me faut d'abord en connaître les règles [...]»* (p.139).

Mais, tout se dénoue par un retour rétrospectif qui épouse les tréfonds de l'âme humaine, nous ramène vingt ans en arrière pour mieux saisir l'origine de cette perte identitaire.

En effet, l'élucidation de l'histoire d'Amina passe par l'histoire de sa mère Dounya. Maïssa Bey met l'accent sur les détails du crime et de l'emprisonnement de la mère à la fin du roman, qui restent un véritable secret. De même, Amina ignore tout de ce parcours douloureux : *« Elle avai[t] grandi avec la certitude que [s]a mère était morte »* (p.199). Et Dounya la mère garde les faits de son drame comme un secret: *« A toi, à toi seule je vais raconter ce qui s'est passé cette nuit-là »* (p.204), cette dernière refuse en prononçant ces paroles par lesquelles d'ailleurs se fait la clôture du roman: *« Non. Non. Je ne veux pas savoir. Tais-toi. Plus tard. Plus tard »* (p.205).

Le retour rétrospectif vers la maison familiale permet à Amina de faire ses propres déductions, en retrouvant sa chambre, ses vêtements d'enfant, les photos de famille, ce sont les éléments qui construisent chez Amina ce que William James appelle « l'estime du Soi », Ce nouvel « Moi » donne naissance à une nouvelle identité, celle l'identité d'Amina, la fille de

Dounya. Cette mère qui favorise une sorte de révélation sans mensonge et son violence :

*«Maintenant tu peux comprendre pourquoi je n'ai pas voulu te dire tout de suite la vérité. Pourquoi j'ai voulu te ménager, pourquoi j'ai attendu. Pourquoi j'ai laissé les portes ouvertes. Pourquoi je me suis tue. Il fallait attendre le moment où tu serais prête».* (p.200).

Quand elle dit: *« Voyez vous, je comprends mieux ma peur maintenant, Le besoin inavouable de retarder le moment où il me faudrait ouvrir les yeux, vraiment »* (p.187), Par là, Amina affirme qu'être parfaitement consciente de soi, c'est acquérir la maîtrise de ses actes, une réponse à la question: *« Être conscient de soi est-ce être maître de soi, tous simple est l'estime de Soi »*.<sup>1</sup>

Nous pouvons comprendre que le problème identitaire que vit Amina n'est pas venu seulement d'une catastrophe naturelle, mais aussi d'une catastrophe personnelle: *«... une superposition de lieu, de temps, de fait, un peu comme un décalage causé par l'addition de deux chocs successif, par la conjonction de deux" indépendants de ma volonté"»* (p.206). Mais l'émouvante retrouvaille efface toutes les douleurs, l'errance, et le mensonge dans lequel a vécu longtemps, cette jeune fille qui a grandi avec la certitude que sa mère était morte.

Nous pouvons imaginer les sentiments d'Amina avec sa mère Dounya: *«nous nous somme regardées. Intensément. Comme si nous venions de nous découvrir. Puis elle m'a prise dans ses bras. Nous étions deux. Mère et fille»* (p.205).

---

<sup>1</sup> LAFOND, Diane, *L'estime de soi, la perspective de William James (1842-1910, Op.cit.*



Tout au long de notre recherche, nous avons essayé d'aborder le thème: «*la poétique de la catastrophe*» dans l'œuvre *Surtout ne retourne pas* de l'écrivaine algérienne d'expression française Maïssa Bey. Cette œuvre est marquée par son inscription dans la modernité de la littérature algérienne d'expression française, surtout après la décennie noire; celle des années 90, grâce aux procédés d'écriture et de sa thématique.

Nous avons divisé notre travail en deux chapitres, pour comprendre le vrai sens de la catastrophe et sa relation avec la création artistique, notamment, la littérature et montrer le fonctionnement et la place de la catastrophe dans *Surtout ne retourne pas* de Maïssa Bey.

Le premier chapitre s'efforçait d'évoquer les différentes conceptions de la catastrophe; mythique, religieuse, psychologique, et sociale. Elles comprenaient une nouvelle conception du mot : « catastrophe », comme un mot générique de tous les maux qui ont une grande ampleur sur l'être humain, que ce soit catastrophe naturelle ou crise personnelle d'ordre social, politique, nucléaire...etc.

Dans ce chapitre, nous avons constaté que l'image métaphorique de la catastrophe dans *Surtout ne retourne pas*, renvoi immédiatement à deux contextes qui sont ancrés dans le présent corpus. En effet, l'œuvre est inscrite dans une période pleine de changements sociopolitiques qui ont bouleversé la vie de l'individu et la société algérienne, comme les drames familiaux et les conditions de la femme, comme un premier contexte, celui une catastrophe personnelle, et l'autre contexte ; la catastrophe naturelle, le séisme de BOUMERDES de 2003, en l'occurrence, ces deux contextes nourrissent l'intrigue de l'histoire.

Nous avons ainsi montré la relation entre la catastrophe et la création artistique, notamment, la littérature. Cette relation étroite nous a permis de

définir La notion de: «*la poétique de la catastrophe*» qui apparaît clairement au cours de notre étude avec la confirmation des résultats de cette analyse , qui nous ont permis de confirmer les hypothèses, touchant les points essentiels qui démontrent d'une part, la relation entre la catastrophe et les différents procédés et moyens d'écriture de l'œuvre, l'écriture fragmentaire notamment, la discontinuité narrative, et l'éclatement du genre qui rend « *Surtout ne retourne pas* », une œuvre protéiforme, et d'autre par, l'impacte de la catastrophe sur l'identité de l'être humain , dont nous avons vu le glissement du sens de la catastrophe naturelle à celui personnelle ou identitaire.

A travers cette étude, nous avons trouvé que Maissa Bey a transposé le phénomène naturel de la catastrophe « le séisme » à son œuvre littéraire. Devant le désastre, la secousse, les fissures, le chaos, la mort, les victimes et les survivants...etc., nous avons constaté la beauté et le mystère que l'auteur avait créé avec le patent et le latent de son œuvre, en procurant la singularité de l'énigme.

La correspondance et le parallélisme qui existent entre la catastrophe et la trame narrative de *Surtout ne retourne pas*, affirment le poids lourd de la notion « *la poétique de la catastrophe* ».

La catastrophe devient génératrice de différentes stratégies d'écriture de l'œuvre. Elle est un catalyseur de l'élaboration de cette œuvre. Elle impose des balises qui conduisent l'auteur à certains procédés d'écriture et certaines thématiques adéquates à une écriture moderne.

En effet, Maissa Bey, à travers l'investissement de la catastrophe dans son œuvre, a transgressé les règles traditionnelles de l'écriture, cette dernière pour elle, semble vouloir dire le monde, circuler au-delà des barrières. Elle restitue dans son œuvre les éclats, parce que le changement

de la société suppose un changement dans la manière d'écrire et de voir les choses. Donc, L'œuvre n'était et ne sera que le miroir de la société moderne qui transmet avec succès l'image de tout changement d'une époque.

Enfin, nous souhaitons que ce travail de recherche, sera un enrichissement pour un autre à exploiter au futur, qui sera une ouverture vers d'autres perspectives pour un approfondissement de l'étude du texte littéraire.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Corpus de l'étude:

BEY, Maïssa, *Surtout ne te retourne pas*, éd. Barzakh, Alger, 2005.

### Ouvrages critiques :

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, éd. Le Seuil, Paris, 1972.

BARTHES, Roland, *Littérature et discontinue, Essais critiques*, éd. Seuil, Paris, 1964.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, éd. Seuil, Paris, 1998.

DOUBROVSKY, Serge, *L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*, in *Parcours critique*, éd. Galilée, Paris, 1980.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, éd. Gallimard, Paris, 1977.

FAYOLLE, Roger, *Ecrivains, écrits vains ? in Itinéraires et Contacts de Cultures*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, éd. Seuil, Paris, 2004.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, éd. Seuil, Paris, 1982.

HOPPENOT, Eric, *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: " le temps de l'absence de temps "*, éd. Colloque du GRES, Barcelone, 2001.

HOUDE, Renée, *Des mentors pour la relève*, éd. Les Éditions du Méridien, Montréal, 1995.

JOUBE, Vincent, *la littérature selon Barthes*, éd. les éditions de Minuits, Paris, 1986.

JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2006.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par FORNEL, éd. les éditions du Minuit, Paris, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, éd. Dunod, Paris, 1993.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, éd. José Corti, Paris, 1989.

RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, éd. Presses universitaires, Perpignan, 2002.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

SLOTERDIJK, Peter, HILDENBRAND, Hans, *La Mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*, éd. Christian Bourgois, Paris, 2000.

STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, éd. Presses de Sciences, Paris, 2001.

### **Dictionnaires :**

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éd. PUF, Paris, 2002.

AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, éd. Nathan, Paris, 1978.

ÉQUIEN, Michel, MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de La Rhétorique et de Poétique*, éd. Librairie Générale, Paris, 1999.

GEORGES, Mounin, *Dictionnaire de la Linguistique*, éd. Quadrige, Paris, 2004.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, éd. Les Usuels, Paris, 2009.

### **Thèses et mémoires**

BELKHITER, Abdelkader, *L'expression de la liberté dans "Sous le jasmin la nuit" de Maïssa Bey*, Mémoire de Magistère, Université de Saida Algérie, 2009.

BENMAHAMED, Ahmed, *L'écriture de Nina Bouraoui: Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de Maitrise, Université De Toulouse Le Mirail, 2002.

### **Les revues et les magazines**

BADUEL, Pierre-Robert. *Droit de Haut Passage*. In Revue du monde musulman et de la Méditerranée, N°70, 1993.

DUROSAY, Daniel, *l'Afrique des misères et des mystères*, Magazine littéraire, N 306, janvier 1993.

ESCOLA, Marc, *Ce que peut un fragment. Une note en marge des caractères*, Travaux de littérature, Boulogne, no. 9, 1996.

GLISSANT, Edouard, *il n'est frontière qu'outrepasse*, Le monde diplomatique, octobre 2006.

### **Sitographie**

AURELIEN, Barrau, *Catastrophe : signe ou concept pour la physique contemporaine*, [En ligne], *Le Portique* Revue de philosophie et de sciences humaines *Le Portique*, Disponible sur: <http://leportique.revues.org>.

BELEDIAN, Krikor, *Revue d'histoire arménienne contemporaine*, [En ligne], *Le Portique : Revue de philosophie et de sciences humaines*,

disponible sur: <http://www.leportique.revues.org/index2293.html>.

BERT, Jean-François, STRAUSER, Joëlle, *Introduction: Catastrophe(s)*, [En ligne], Revue de philosophie et de sciences humaines *Le Portique*, Disponible sur: <http://leportique.revues.org>.

CALVEZ, Marcel, *La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap*, [en ligne], Site: Hal, centre pour les communications scientifiques, disponible sur : <http://www.hal.archives-ouvertes.fr>.

CARFANTAN, Serge, *leçon sur les catastrophes naturelles*, [en ligne], la philosophie et la spiritualité, disponible sur: <http://sergecar.perso.neuf.fr>.

FAYOLLE, Roger, *Ecrivains, écrits vains?* [En ligne], Littératures du Maghreb, disponible sur : <http://www.limag.refer.org/>

JULES, Jean Emmanuel, *Traitement psychologique des victimes de catastrophes naturelles*, [en ligne], Blog de Communauté : Roses lettrees, disponible sur : <http://jeanemmanueljules.over-blog.com>.

LAFOND, Diane, *L'estime de soi, la perspective de William James*, [en ligne]: site de Natura Vox, disponible sur: <http://www.naturavox.fr>.

MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, [en ligne]: Djazaire Expression, disponible sur: <http://www.djazairess.com/fr>.

PIERRON, Agnès, *Le Grand-Guignol dans l'air du temps*, [En ligne], *Le Portique* Revue de philosophie et de sciences humaines *Le Portique*, Disponible sur: <http://leportique.revues.org>.

RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, [en ligne] : Médiom Internet, disponible sur : <http://webperso.mediom.qc.ca>.

**REFERENCES**  
**BIBLIOGRAPHIQUES**



# **INTRODUCTION GENERALE**

# **CHAPITRE I**

**La catastrophe :**

**Un concept générateur  
de la création Artistique**

# **CHAPITRE II**

**Étude des procédés internes**

**Dans *Surtout ne te retourne***

# **CONCLUSION GENERALE**