

Le Temps en Fragments : Analyse Narratologique et Philosophique du Kaleidoscope Temporel Dans [Surtout ne te Retourne pas] de MAÏSSA BEY

Time in fragments : narratological and philosophical analysis of the the temporal kaleidoscope in *ABOVE ALL DON'T TURN AROUND* by MAÏSSA BEY*Samira HAMOUDA¹, Mohamed BOUDJADJA²Ecole normale supérieure Bouzaréah, Alger, (Algérie)¹

Laboratoire : Approches Pragmatiques et Stratégies du Discours (APSD)

Higher normal school of Bouzaréah, Algiers, (Algeria)¹Université Mohamed Lamine Debaghine, Sétif 2, Sétif, (Algérie)²

Laboratoire : Approches Pragmatiques et Stratégies du Discours (APSD)

Mohamed Lamine Debaghine university, Setif 2, Setif, (Algeria)²s.hamouda@univ-setif2.dz¹ / m.boudjadja@univ-setif2.dz²

d/dep: 15/09/2025

d/ acc.. 30/12/2025

d/ pub 02/03/2026

Résumé :

Le présent article offre une analyse de la complexité et de la fragmentation temporelles dans *Surtout ne te retourne pas* (2005) de Maïssa Bey afin de montrer comment l'auteure construit un véritable kaléidoscope temporel. Ce dernier n'est qu'une mimesis de la mémoire trouée de la protagoniste après l'expérience tragique du séisme qui a engendré une identité brouillée régie par l'image du chaos qui marque la représentation temporelle dans la littérature postmoderne. En nous appuyant sur les concepts philosophiques de Gilles Deleuze et les outils narratologiques de Gérard Genette, nous démontrerons que la déflagration temporelle n'est pas un simple outil stylistique; elle est un véritable pivot sur lequel se construit toute une réflexion soutenue sur la condition humaine.

Mots-clés: Maïssa Bey, temps, éclatement, anachronie, dilatation.

Abstract:

This article offers an analysis of the temporal complexity and fragmentation in *Above all don't turn around* (2005) by Maïssa Bey. It demonstrates how the author constructs a genuine temporal kaleidoscope that reflects not only the fragmentary nature of the narrator's failing memory and her identity blurred by the earthquake, but also the creative chaos that permeates temporal representation in postmodern literature. Drawing on the philosophical concepts of Gilles Deleuze particularly his three syntheses of time and the narratological tools of Gérard Genette, especially the figures of anachrony, duration, and

* Samira HAMOUDA s.hamouda@univ-setif2.dz

frequency, we argue that temporal deflagration is not merely a linguistic device, but a preliminary sketch that contributes to a sustained reflection on the human condition.

Keywords: Maïssa Bey, time, bursting, anachrony, expansion



Introduction

La représentation du temps et de la mémoire constitue une thématique fondamentale de la littérature universelle, et plus précisément de la littérature algérienne, traumatique et intriquée dans une histoire sanglante qui plonge le lecteur dans un récit où passé et présent s'entremêlent, et où l'identité est dénuée de temporalité linéaire. À cet égard, l'œuvre de Maïssa Bey, auteure de la scène littéraire algérienne contemporaine, occupe une place centrale. Son roman *Surtout ne te retourne pas*, publié en 2005, est un récit représentatif marqué par une écriture qui esquive toute ligne droite et se forge plutôt une architecture complexe jouant sur un événement névralgique (le tremblement de terre) qui constitue le motif déclencheur de la diégèse décomposant le temps en une multitude de fragments.

Le roman plonge le lecteur au cœur du chaos qui sévit sur la ville d'Alger en 2003, suite à un séisme dévastateur. La narratrice, une jeune femme (Amina/Wahida) fuit sa propre histoire familiale, après une décision de mariage arrangé, et entame une errance dans une ville anéantie, où l'espace et le temps sont abolis. Son parcours la mène dans un camp de sinistrés, un lieu de précarité où se croisent des destins brisés. Le séisme agit comme un révélateur des fractures intimes et sociales préexistantes. L'odeur omniprésente de la mort imprègne la narratrice, symbolisant un trauma qui la corrompt tout en la maintenant vivante. Le récit alterne entre la description du désastre et la reconstitution d'un passé marqué par un crime familial, explorant ainsi la reconstruction de soi sur les décombres du monde et de la mémoire.

Le lien entre le tremblement de terre et le temps est très important pour saisir la structure de *Surtout ne te retourne pas*. La secousse du sol n'est pas juste un fait diégétique, mais un signe qui informe toute la ligne temporelle du roman. En fait, le séisme est un acte de cassure sauvage qui fait trembler les fondations, change les points de repère et transforme en gros le paysage. De même, dans le roman, l'événement sismique ébranle les fondations temporelles du récit, bouleverse les repères chronologiques et change fortement la vision du temps. Le séisme devient ainsi un « événement » au sens deleuzien, une singularité qui coupe le temps, créant un « avant » et un « après » irréductibles mais aussi une zone où passé et présent se mélangent. Cette analogie entre le phénomène

géologique et la structure narrative crée chez Maïssa Bey une correspondance profonde entre la forme et le fond, où la manière de raconter épouse intimement ce qui est raconté.

La complexité narrative de l'œuvre invite à une exploration approfondie de ses mécanismes temporels, afin de répondre à la problématique : Comment la temporalité non linéaire et la répétition des motifs dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey construisent-elles une poétique du kaléidoscope temporel, et en quoi cette construction narrative reflète-t-elle et participe-t-elle à la compréhension de la mémoire traumatique et de la reconstruction identitaire dans un contexte post colonial?

Pour y répondre, nous mettrons à l'épreuve trois hypothèses. Premièrement, nous postulons que le séisme, en tant qu'événement traumatique central, n'est pas seulement un point de rupture chronologique, mais une force déstructurante qui reconfigure l'ensemble de la temporalité narrative et psychique du roman, transformant le temps linéaire en une expérience kaléidoscopique. Deuxièmement, nous émettons l'hypothèse que la non-linéarité temporelle du récit est une stratégie narrative délibérée pour mimer le fonctionnement de la mémoire traumatique, où les souvenirs surgissent de manière fragmentée et intrusive, défiant toute tentative de reconstruction ordonnée. Enfin, nous suggérons que la répétition des motifs et des sensations dans le roman, loin d'être une simple redondance, est une manifestation de la différence, où chaque retour produit du nouveau et participe à la construction identitaire du sujet.

Les objectifs de cette étude sont multiples : identifier et analyser les figures temporelles (anachronies, durées, fréquences) mises en œuvre par Maïssa Bey ; mettre en évidence le rapport métaphorique et structurel entre le séisme, le temps et la narration, en tant que miroir de l'expérience traumatique ; et analyser comment cette poétique du kaléidoscope temporel contribue à la reconstruction identitaire individuelle et collective dans le contexte algérien post-colonial.

Pour atteindre ces objectifs, notre approche méthodologique privilégiera une analyse textuelle approfondie du roman, en nous appuyant sur des concepts théoriques, notamment ceux de Gérard Genette pour la narratologie et de Gilles Deleuze pour la philosophie du temps, qui seront mobilisés ponctuellement pour éclairer et justifier nos analyses. Cette démarche vise à offrir un examen nuancé de la poétique temporelle de Maïssa Bey, soulignant la richesse et la complexité de son écriture et sa capacité à explorer les profondeurs de la conscience humaine face à l'adversité.

Cet article s'articulera en trois axes. Il s'agira, tout d'abord, d'analyser la temporalité éclatée du roman à travers l'étude des figures de l'anachronie narrative selon Gérard Genette, en détaillant l'ordre, la durée et la fréquence des

événements dans le récit. Ensuite, nous verrons le rapport étroit entre la temporalité, la répétition et la quête identitaire. Enfin, nous synthétiserons ces deux approches pour démontrer comment le roman de Maïssa Bey construit un kaléidoscope temporel cohérent, porteur de sens et de réflexion sur la mémoire et l'identité.

I. La fragmentation du temps: une narration au rythme du souvenir

La structure narrative du récit semble contaminée par le rythme des souvenirs de la narratrice. L'ordre chronologique paraît délaissé au profit d'un flux et un reflux de la conscience. Le récit ne progresse pas de manière linéaire; il tourbillonne autour d'un noyau traumatique, créant une expérience de lecture immersive où le temps lui-même semble se disloquer. Cette dislocation n'est pas un simple artifice stylistique, mais une représentation fidèle de la manière dont la mémoire traumatique fonctionne, souvent de manière fragmentée et non séquentielle. La narratrice, Amina, est prise dans une temporalité disloquée, où les souvenirs surgissent de manière désordonnée, sans respect de la chronologie linéaire, reflétant ainsi le chaos intérieur engendré par le séisme et ses conséquences.

1. L'anachronie comme principe structurant

Dès les premières pages, le roman s'ouvre «in medias res », plongeant le lecteur dans l'errance post-catastrophe de la narratrice avant même de révéler la nature de l'événement. Cette rupture initiale est progressivement comblée par des retours en arrière (analepses) qui éclairent le contexte. Le récit du tremblement de terre lui-même est une analepse capitale qui reconstitue l'événement fondateur: « *Une brusque sensation de vertige. Précédée par un grondement sourd [...]* » (Bey,2005: 33). Cette reconstitution est cependant elle-même fragmentée, entrecoupée de projections vers l'avenir (prolepses) qui soulignent le poids durable du trauma: « *Oui, il en faut bien plus pour ébranler une vie. Pour précipiter une vie dans la nuit, comme pierre au fond d'un puits.* » (Bey,2005: 36).

Comme le souligne Gérard Genette dans *Figures III*, l'anachronie n'est pas un simple artifice, elle « *constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère- sur lequel elle se greffe- un récit temporellement second, subordonné au premier* » (Genette, 1972 :130). Bey fait usage de ces figures temporelles pour construire un récit qui mime le processus de remémoration, où les souvenirs ne sont pas accessibles de manière ordonnée mais surgissent par fragments, souvent déclenchés par des stimuli sensoriels ou émotionnels. Cette approche résonne avec les travaux de Paul Ricoeur sur la temporalité narrative, où le récit est un moyen de reconfigurer l'expérience du temps et de donner sens aux événements passés : « *que l'on considère la structure sémantique de l'action,*

ses ressources de symbolisation ou son caractère temporel, le point d'arrivée semble ramener au point de départ. Si tel était le cas, le cercle herméneutique de la narrativité et de la temporalité se résoudrait dans le cercle de la mimésis » (Ricœur, 1983 : 110). La multiplicité des analepses et des prolepses crée un effet de kaléidoscope temporel, où les différentes couches du temps se superposent et s'entremêlent, rendant difficile la distinction entre le passé, le présent et le futur.

Certaines analepses sont introduites de manière volontaire par la narratrice, mais elles traduisent malgré tout une difficulté à structurer son récit de manière cohérente: « *Ainsi je n'aurai pas besoin de remonter très loin dans le temps, dans l'enfance, dans les multiples accros qui ont entaillé en surface ou profondément le cours de ma vie.* » (Bey, 2005: 25).

La narratrice exprime une volonté apparente de ne pas fouiller trop loin dans son passé, mais cette déclaration cache en réalité une impossibilité de se confronter à certains souvenirs. Ce passage témoigne d'un double mouvement psychologique. D'une part, il affiche une volonté de contrôle: En affirmant qu'elle ne retournera pas trop loin dans le passé, Amina donne l'impression qu'elle peut maîtriser ses souvenirs. De l'autre, il fait allusion au trauma: L'évocation des « accros » qui ont « entaillé » sa vie suggère que certains événements ont laissé des blessures profondes, difficiles à évoquer.

D'autres analepses surgissent de manière brutale, sans transition, illustrant un processus de mémoire involontaire, où le passé refait surface sans prévenir. En évoquant le séisme, elle remonte à ses années d'étude pour revoir la définition du concept et les mesures de sécurité en cas d'un tremblement de terre: « *J'ai appris quand j'étais au lycée...* » (Bey, 2005: 61). Ce passage, introduit sans avertissement, illustre comment le passé s'impose à la narratrice sans qu'elle l'ait consciemment convoqué pour briser la continuité du récit, reflétant une mémoire traumatique fragmentée.

Ces analepses dépassent la mémoire de la seule narratrice pour vêtir une dimension collective, portée par les récits d'autres femmes rencontrées dans le camp des sinistrés. Le troisième chapitre est une mosaïque de souvenirs. Amina fait le point sur la vie de chaque femme de son entourage avant le séisme et leur première rencontre. Ici, la narration adopte une structure polyphonique, où les voix de plusieurs personnages viennent se superposer, rendant le temps encore plus flou et désordonné. Cette superposition de récits féminins crée un effet d'éclatement temporel: le temps ne s'écoule plus de manière linéaire, mais par strates successives, en fonction des souvenirs de chaque femme.

Bey utilise également les prolepses qui prennent souvent la forme d'anticipations voilées, de pressentiments ou de prophéties. Elles créent un effet

d'attente, de suspense, mais aussi de prédestination, comme si le futur était déjà écrit. Le titre lui-même « surtout ne te retourne pas », fonctionne comme une prolepse implicite, annonçant une catastrophe à venir pour qui regarderait en arrière.

A travers ces prolepses, qu'elles soient complètes (qui annoncent un événement qui sera raconté plus tard) ou incomplètes (qui laissent l'avenir en suspens et ne se concrétisent pas toujours.), Amina tente d'anticiper le cours des événements tout en sachant qu'elle ne peut jamais en être sûre.

Ce sont surtout les prolepses incomplètes qui dominent, car le roman est structuré autour d'une incertitude permanente, où le futur reste une zone d'ombre, un espace d'angoisse et d'indécision.

Amina imagine fréquemment l'avenir, mais ces visions sont rarement des prédictions sûres : elles prennent souvent la forme de scénarios mentaux, où elle tente de prévoir les réactions de son entourage : « *Je vais mettre en scène la pièce qui va se jouer derrière moi... Maintenant, j'entends distinctement des voix, des appels... Peu de temps après, viendront les cris. La stupéfaction face au silence. Face au vide... Ensuite ce sera le temps de l'incrédulité.* » (Bey, 2005 : 44). Ce passage fonctionne comme une anticipation, mais il est formulé avec une telle précision qu'il semble déjà vécu, brouillant ainsi la frontière entre passé, présent et futur. Ici, la prolepse est incomplète : la narratrice imagine ce qui va se passer après son départ, mais ces événements ne sont pas racontés directement dans la suite du récit ce qui renforce l'impression d'une conscience hantée par l'inconnu, où l'avenir est une scène écrite à l'avance, mais dont le déroulement réel échappe à tout contrôle.

Le choix des mots dans ce passage est révélateur. La narratrice adopte un lexique théâtral, comme si elle tentait de maîtriser un futur qui lui échappe en l'organisant comme un spectacle.

L'énonciation au présent donne un effet d'immédiateté, donnant l'impression que le futur était déjà en train de se produire. Elle traduit un état psychologique particulier : Amina ne se contente pas d'anticiper un événement, elle le vit déjà mentalement, comme si elle était condamnée à revivre en boucle les conséquences de sa propre décision. La narratrice ne prévoit pas simplement une réaction à sa fuite : elle la met en scène avec une précision presque clinique, elle se plaçait ainsi en observatrice extérieure de son propre drame. La succession des phrases courtes et nominales crée une montée dramatique : L'instant présent, l'agitation qui va suivre, le basculement vers le silence et le vide et enfin le moment où tout devient incompréhensible.

L'avenir n'est pas décrit à travers des faits concrets, mais à travers des émotions. Ce n'est pas un futur objectif, mais un futur ressenti. Amina ne sait pas

exactement ce qui va arriver, mais elle sait ce que son départ va provoquer émotionnellement chez les autres.

Une des prolepses les plus frappantes du roman se situe à la fin du récit, lorsque la mère d'Amina tente de lui révéler une autre vérité : le crime qu'elle a commis :

« -A toi, à toi seule je vais raconter ce qui s'est passé cette nuit-là (...) j'ai posé ma main sur sa bouche.

-Non. Non. Je ne veux pas savoir. Tais-toi » (Bey, 2005 :204-205)

Ce passage est fondamental, car il traduit une double rupture narrative : d'une part, le récit principal est interrompu, car Amina refuse d'entendre ce que sa mère a à dire. De l'autre, le récit du crime reste en suspens, empêchant une conclusion définitive de l'histoire. Le refus d'écouter est une prolepse inversée : il annonce que le récit va s'arrêter avant d'avoir livré toutes ses vérités. Bey applique ce principe en laissant une partie du récit non résolue : l'histoire du crime ne sera jamais totalement révélée, tout comme Amina ne peut pas avoir accès à une vérité complète sur son passé et son avenir.

Bey va jusqu'à fusionner les deux types en une seule situation. Elle brouille les frontières entre passé et futur en entrelaçant souvenirs et anticipations dans un même mouvement narratif. L'écriture oscille ainsi entre des analepses involontaires et des projections mentales incertaines, montrant une conscience en perpétuelle tension entre ce qui a été et ce qui sera : « *Je me souviens qu'avant de m'endormir, dans la phase d'amollissement embrumé qui précède le sommeil, j'ai pensé : demain ma mère se lèvera tôt. [...] Mais demain, ai-je pensé, demain je serai loin.* » (Bey, 2005 : 30-31)

Chez Bey, le temps n'est jamais linéaire, mais tissé de va-et-vient entre souvenirs et anticipations. Il traduit donc un double mouvement narratif : un retour en arrière et une projection vers l'avenir, le tout encadré par l'instant du souvenir. L'instant où ce souvenir est formulé est lui-même un moment flou, entre veille et sommeil, où la mémoire devient plus poreuse, laissant émerger des pensées où passé et futur se confondent.

L'état d'« amollissement embrumé » mentionné par la narratrice est un seuil entre conscience et inconscience, un espace où les souvenirs et les anticipations se superposent.

2. La dilatation et la compression du temps

La dilatation et la compression du temps sont des mécanismes narratifs essentiels pour Maïssa Bey afin de traduire l'expérience subjective du trauma. L'errance de la narratrice après le séisme est un exemple frappant de cette dilatation. Le temps semble s'étirer à l'infini, chaque instant étant vécu avec une intensité décuplée. En avouant « *Je marche longtemps. Un temps infiniment*

long, au-delà de toute dimension, au-delà de toute durée » (Bey, 2005 : 14), Amina ne décrit pas seulement une durée physique, mais une durée psychique, une suspension de la temporalité linéaire au profit d'une expérience subjective du temps. Cette phrase illustre parfaitement comment le trauma affecte la perception temporelle : le temps devient à la fois « *infiniment long* » et « *au-delà de toute durée* », c'est-à-dire qu'il échappe aux catégories habituelles de la mesure temporelle.

Le roman alterne entre des moments de dilatation temporelle et des ellipses brutales. La scène du tremblement de terre elle-même est traitée selon un rythme de scène, avec une correspondance entre le temps de l'histoire et le temps du récit : « *Le temps de réaliser que, oui, c'est la terre, c'est la terre qui a tremblé, qui tremble. Mais on réalise très vite. Et tout le monde se met à crier, en même temps.* » (Bey, 2005 : 27)

Surtout ne te retourne pas joue constamment avec ces variations. Les scènes dialoguées, où le temps du récit tend à égaler celui de l'histoire, alternent avec des sommaires qui condensent des périodes plus longues en quelques lignes. Les ellipses sont nombreuses, marquant les lacunes de la mémoire, les périodes d'inconscience ou simplement les sauts temporels entre différents épisodes. Le rythme narratif, comme l'a précisé Genette, « *se définit par l'alternance du sommaire et de la scène* » (Genette, 1972 :195) qui créent une véritable dynamique temporelle. Cette dernière rappelle les théories de Henri Bergson sur la durée, où le temps n'est pas une succession linéaire d'instantanés mesurables, mais une expérience vécue, subjective et fluide (Bergson, 1889). Ainsi, La période qui suit immédiatement le séisme est marquée par une ellipse significative: « Il paraît que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux. Je n'en ai aucun souvenir » (Bey, 2005: 19). Ce vide narratif correspond à un trou dans la mémoire de la narratrice, rendant sensible l'impact traumatique de l'événement.

Les pauses descriptives, où le temps de l'histoire semble suspendu, sont à leur tour, importantes dans le roman. Elles permettent de dilater certains moments, de créer des tableaux vivants qui donnent à voir la désolation de la ville après le séisme: « *J'avance et je m'enfonce dans la ville défaite, décomposée, désagrégée, disloquée. J'avance et tout ce qui s'offre à moi entaille profondément mon souffle et mon regard, pénètre dans ma chair* » (Bey, 2005: 13). La description initiale, qui s'étend sur plusieurs pages, instaure d'emblée un régime temporel particulier, où le présent semble s'étirer indéfiniment. Ces variations de durée contribuent à l'impression d'un temps élastique, qui se contracte et se dilate au gré des souvenirs et des émotions. Elles renforcent l'idée que le temps n'est pas une entité homogène, mais une expérience subjective, façonnée par la mémoire et la perception.

Le kaléidoscope temporel se manifeste ici par la capacité du récit à étirer ou à comprimer le temps, à mettre en lumière certains fragments tout en occultant d'autres, créant ainsi une mosaïque temporelle où chaque pièce a sa propre densité et sa propre signification. Cette gestion de la durée narrative crée un rythme qui épouse les fluctuations de la mémoire et de l'émotion, offrant ainsi une représentation plus authentique de l'expérience humaine face au trauma.

3. La fréquence: répétitions et variations

La fréquence narrative concerne le rapport entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois où il est raconté dans le récit. Genette distingue le récit singulatif (raconter une fois ce qui s'est passé une fois), le récit répétitif (raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois) et le récit itératif (raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois). (Genette, 1972 :216-220)

Le récit répétitif occupe, dans le roman, une place prépondérante. Certains événements clés, comme la fuite de la maison familiale ou les moments qui suivent immédiatement le séisme, sont racontés à plusieurs reprises, chaque fois avec des variations significatives. Ces répétitions ne sont pas de simples redites; elles enrichissent progressivement la compréhension de l'événement, en y ajoutant des détails, des perspectives ou des interprétations nouvelles.

Le récit itératif permet, quant à lui, d'évoquer la routine de la vie dans le camp des sinistrés, les habitudes qui se créent progressivement dans ce lieu de transit. Les visites quotidiennes de Mourad à Nadia sont évoquées de manière itérative: « *Tous les jours, Mourad vient voir Nadia. [...] Souvent, Mourad arrive les bras chargés de provisions, de fruits* » (Bey, 2005: 74). Cette itération contribue à créer un effet de temporalité cyclique, où chaque jour ressemble au précédent, dans une forme de suspension du temps ordinaire.

Mais le roman joue aussi sur les effets de répétition singulative, notamment avec le motif de l'odeur qui revient de manière obsessionnelle: « *Je ne serai rien d'autre que cette odeur-là, captée ce jour-là, une odeur âcre et offensante de poussière, de pourriture et de charogne.* » (Bey, 2005 :14). Cette répétition de l'odeur fonctionne comme un leitmotiv qui assure la cohésion narrative tout en marquant l'impossibilité de l'oubli.

Le kaléidoscope temporel se manifeste par la manière dont le récit joue avec la récurrence des événements, les présentant tantôt comme des motifs récurrents, tantôt comme des échos persistants, invitant le lecteur à percevoir la complexité des liens entre le passé et le présent, et à saisir la force de la répétition dans la construction du sens

II. La répétition et la différence: le moteur de la mémoire

Plus, qu'une simple fragmentation, la temporalité du roman est animée par un jeu constant de répétitions et de variations. Des motifs, des sensations et des actions

reviennent de manière cyclique, mais chaque retour est porteur d'une nuance nouvelle, révélant la nature dynamique de la mémoire. Cette dialectique entre le même et l'autre est fondamentale pour comprendre comment le passé, loin d'être figé, est constamment retravaillé et réinterprété par le présent.

1. L'habitude et la mémoire involontaire

Le quotidien des personnages est rythmé par des habitudes et des gestes routiniers qui ancrent le récit dans une temporalité cyclique. Ces rituels sont des points de repère, mais ils sont aussi les déclencheurs de souvenirs involontaires.

Ces habitudes constituent ce que Deleuze appelle la « *synthèse passive du présent* » (Deleuze, 1968 :95), cette contraction du temps où le passé récent est conservé dans le présent, formant une attente du futur.

Le motif de l'odeur, omniprésent dès les premières pages, est le catalyseur le plus puissant de cette mémoire sensorielle :

L'odeur est là, d'abord à peine perceptible, comme un halo vaporeux. [...] Avec le soir, l'odeur se déploie. Où que j'aille, l'odeur m'accompagne. Elle rampe au ras du sol. Elle s'insinue d'abord dans les plis de ma robe. [...] Elle est en moi. Elle est à présent ma compagne. (Bey, 2005 : 14)

Cette odeur « *âcre et offensante de poussière, de pourriture et de charogne* » (p. 16) n'est pas un simple souvenir ; elle devient une présence qui abolit la distance entre le passé et le présent.

Le roman regorge également de ces moments où le quotidien déclenche des retours vers le passé. Ainsi, la description des habitudes domestiques de la mère révèle cette temporalité de la répétition: « *Les lendemains de tempête de sable, elle ressemble à une abeille effarée par l'urgence et l'ampleur des tâches qui l'attendent[...] Elle volette çà et là, elle tourbillonne [...] dans une envolée de jupes et d'imprécations.* » (Bey, 2005: 30)

Ces habitudes, ces récurrences, même infimes, sont les maillons d'une chaîne temporelle qui lie les personnages à leur histoire. La « *synthèse passive* » est donc cette contraction du temps où le passé récent est conservé dans le présent, formant une attente du futur.

2. L'événement et la réinvention du passé

Le tremblement de terre n'est pas seulement un événement daté; il est une rupture fondamentale qui reconfigure l'ensemble de la temporalité. Il fait surgir un passé qui semblait enfoui, un « *passé pur* » qui n'avait jamais été pleinement conscient. Cette conception de l'événement comme ce qui « *fend le temps* » est au cœur de la pensée de Deleuze. Pour lui, l'événement n'est pas un simple fait, mais une puissance de transformation, une « *fêlure* » dans la continuité temporelle qui révèle de nouvelles dimensions du réel.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, le tremblement de terre n'est pas simplement un fait historique, mais une rupture qui reconfigure toute la temporalité du récit: « *Et le présent, démesurément dilaté, se fait stridence, espace nu où s'abolit le temps.* » (Bey, 2005: 13)

Dès l'ouverture du roman, l'auteure annonce la nature événementielle du séisme. Le présent n'est plus une succession ordonnée d'instant, mais devient « stridence », pure intensité qui fait éclater la chronologie habituelle. L'événement crée sa propre temporalité, un temps « *au-delà de toute dimension, au-delà de toute durée* » (Bey, 2005: 14).

Le caractère événementiel du tremblement de terre se manifeste également dans sa capacité à faire surgir un passé qui semblait enfoui. Ainsi, la vision mystique de la narratrice révèle cette coexistence du passé pur avec le présent: « *Un vieil homme est là, face à une petite fille qui n'est autre que moi, j'en suis sûre. Et, dans un étrange dédoublement, je les regarde tous les deux.* » (Bey, 2005: 68) Cette scène illustre parfaitement la conception deleuzienne du passé pur: un passé qui n'a jamais été vécu comme présent par la narratrice adulte, mais qui coexiste virtuellement avec son présent traumatique. L'événement du séisme a ouvert l'accès à cette mémoire pure, à ce passé qui était là, disponible, mais non actualisé. Ce temps est le lieu de l'événement, qui, loin d'être un simple fait ponctuel, est ce qui fend le temps, ce qui le désarticule et le reconfigure. C'est le temps de l'Aïôn : « *pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière* » (Deleuze, 1969 :175), par opposition au Chronos, le temps mesurable et linéaire : « *le temps de l'effectuation des événements dans la chair du monde* » (Deleuze, 1969 :177).

3. L'éternel retour comme devenir

La dimension de l'éternel retour apparaît dans la structure même du récit, qui procède par retours et variations. Le motif de la marche, par exemple, revient constamment mais toujours différent:

« Je marche dans les rues de la ville. » (Bey, 2005: 13)

« Je marche longtemps. Un temps infiniment long, au-delà de toute dimension, au-delà de toute durée. » (Bey, 2005: 14)

« Je marche dans les rues désertes, savourant en silence le bonheur très précaire de ne pas être vue, reconnue et repérée. » (Bey, 2005: 32)

Chaque occurrence du verbe « marcher » reprend le même geste mais dans un contexte différent : d'abord dans la ville détruite, puis dans la durée traumatique, enfin dans la fuite libératrice. Cette « répétition différentielle » est la marque de ce que Deleuze, s'inspirant de Nietzsche, nomme « l'éternel retour ». Il ne s'agit pas du retour du même « *car nulle forme d'identité n'est ici supposée, puisque chaque moi dissous ne repasse par soi qu'en passant dans les autres, ou ne se veut*

lui-même qu'à travers des séries de rôles qui ne sont pas lui » (Deleuze, 1969, 348), mais du retour de la différence. Chaque marche d'Amina est unique, porteuse d'une temporalité nouvelle, d'une expérience inédite du monde et de soi. La conception de la répétition comme source de différence permet de comprendre comment la narratrice parvient progressivement à se reconstruire. Chaque retour sur l'événement traumatique, loin de la figer dans une répétition stérile, lui permet d'explorer de nouvelles facettes de son expérience, de découvrir de nouveaux aspects de sa personnalité. La répétition devient ainsi un processus de création, un moyen de faire émerger du nouveau à partir de l'ancien.

La synthèse de l'éternel retour se manifeste également dans la manière dont certains motifs reviennent, non pas à l'identique, mais transformés, porteurs de nouvelles significations. Le titre même du roman, impératif qui revient comme un leitmotiv dans le texte, illustre ce processus: « Surtout ne te retourne pas. Les mots sont restés gravés dans ma mémoire. Il a seulement haussé les épaules en disant ces mots » (Bey, 2005: 62). Cette injonction, d'abord entendue dans un contexte précis (la fuite de la maison familiale), revient tout au long du récit, chaque fois avec des implications différentes. Elle devient un fil conducteur qui, à chaque répétition, acquiert de nouvelles résonances.

L'identité même de la narratrice est soumise à ce principe de répétition différente. Amina devient Wahida (« la seule, l'unique »), puis à nouveau Amina, mais transformée par l'expérience vécue. Son identité n'est pas fixe, mais en perpétuel devenir, illustrant ce que Deleuze nomme l'éternel retour comme affirmation de la différence. La question posée à la fin du roman ouvre le récit sur un avenir indéterminé, où l'identité même de la narratrice reste à construire:

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? (Bey, 2005: 206)

Le kaléidoscope temporel, dans cette perspective, n'est pas seulement une fragmentation, mais une recomposition constante, une danse de fragments qui produit de nouvelles figures et de nouvelles possibilités. C'est une invitation à ne pas se retourner sur le passé avec nostalgie ou regret, mais à l'affronter pour en extraire la force de transformation.

III. Le kaléidoscope temporel: vers une poétique de la reconstruction

L'image du kaléidoscope n'est pas une métaphore commode. Elle révèle la logique profonde de l'œuvre de Maïssa Bey, où les fragments temporels se recomposent sans cesse en configurations nouvelles, créant une beauté complexe à partir de la fragmentation même. Cette poétique du kaléidoscope temporel offre

une voie originale pour penser la reconstruction après le trauma, non pas comme un retour à un état antérieur, mais comme l'invention de nouvelles modalités d'existence.

1. La métaphore du kaléidoscope

Le kaléidoscope, cet instrument optique qui transforme des fragments de verre coloré en motifs géométriques changeants, offre une métaphore particulièrement riche pour comprendre la temporalité du roman. Comme dans un kaléidoscope, les fragments temporels du récit (souvenirs, sensations, émotions) se recomposent à chaque « rotation » narrative en configurations nouvelles. Cette recomposition n'est jamais aléatoire; elle obéit à une logique interne, celle de la conscience traumatisée qui cherche à donner sens à son expérience. La beauté du kaléidoscope naît précisément de la fragmentation: ce sont les éclats brisés qui, en se reflétant et se multipliant, créent des motifs d'une complexité et d'une richesse infinies. De même, dans le roman de Bey, c'est la fragmentation temporelle elle-même qui devient source de beauté littéraire et de sens. Les « éclats » de mémoire, loin d'être des obstacles à la compréhension, deviennent les éléments constitutifs d'une nouvelle forme de cohérence, d'une logique alternative à la linéarité chronologique traditionnelle.

2. Le kaléidoscope temporel comme métaphore de la mémoire et de l'identité

Le kaléidoscope temporel n'est pas seulement un procédé narratif; il est aussi le moyen par lequel la narratrice reconstruit son identité après le trauma. Chaque nouvelle configuration des fragments mémoriels révèle un aspect différent de sa personnalité, une facette inédite de son rapport au monde. Cette reconstruction identitaire ne se fait pas selon un modèle préétabli, mais par tâtonnements, par essais et erreurs, par recombinaisons successives.

Le kaléidoscope temporel est intrinsèquement lié aux thèmes centraux du roman: la mémoire, l'identité et la réconciliation avec un passé souvent douloureux. La fragmentation et la recombinaison constantes du temps dans le récit reflètent la nature même de la mémoire humaine, qui n'est jamais un enregistrement fidèle et linéaire des événements, mais une construction dynamique, sélective et souvent lacunaire. Les personnages du roman, et en particulier la narratrice, sont engagés dans une quête incessante pour reconstituer leur propre histoire et celle de leur pays, une quête qui passe inévitablement par la confrontation avec les fragments épars du passé.

La mémoire, dans le roman de Maïssa Bey, est un champ de bataille où se confrontent l'oubli et le souvenir, le refoulé et le ressurgi. Le kaléidoscope temporel permet de rendre compte de cette complexité: les analepses inopinées, les ellipses significatives, les répétitions obsédantes sont autant de manifestations de la

manière dont la mémoire fonctionne, par associations, par éclairs, par retours inattendus.

Cette structure fragmentée mime le fonctionnement de la mémoire traumatique, qui ne procède pas par continuité mais par surgissements, par associations, par échos. Comme l'exprime la narratrice: « *Désormais, je vais cesser de parler seulement de moi. Vous devez l'accepter. Vous devez le comprendre. Je vais me tourner vers les autres. Ceux qui ont traversé ma vie dans ce lieu étrange...* » (Bey, 2005: 31). Ce changement de focalisation narrative, cette ouverture vers d'autres voix et d'autres histoires, participe de la fragmentation du récit tout en l'enrichissant de perspectives multiples.

Le titre même du roman, *Surtout ne te retourne pas*, peut être lu comme une injonction paradoxale: ne pas se retourner pour ne pas être figé par le passé, mais en même temps, la nécessité de se confronter à ce passé pour le comprendre et le dépasser. Le kaléidoscope temporel est alors une métaphore de cette danse entre l'attraction et la répulsion du passé, entre la nécessité de se souvenir et la difficulté d'affronter certaines vérités.

L'exploration de la mémoire est indissociable de la construction de l'identité. Les personnages du roman sont souvent en quête de leur propre place, de leur propre histoire, dans un contexte post-colonial marqué par la violence. Le kaléidoscope temporel reflète cette identité fragmentée, construite à partir de multiples strates temporelles et de récits entremêlés.

La narratrice, Amina/Wahida, est un personnage dont l'identité est en perpétuelle construction et reconstruction. La fragmentation du récit reflète cette instabilité identitaire, ce processus constant de déterritorialisation et de reterritorialisation, pour reprendre les termes deleuziens. Le roman met en scène une conception de l'identité non pas comme essence stable, mais comme processus dynamique, comme devenir. L'amnésie temporaire de la narratrice après le séisme, sa nouvelle identité de Wahida, puis sa redécouverte progressive de son passé, illustrent ce parcours identitaire non linéaire. La question posée à la fin du roman « *Wahida n'aura vécu que le temps d'un été? C'est bien ce que vous voulez me faire admettre...* » (Bey, 2005: 134) suggère que l'identité n'est pas une donnée fixe, mais une construction temporelle, susceptible de transformations.

Le kaléidoscope temporel du roman est aussi une réponse formelle à la question de la mémoire traumatique. Le séisme, événement central mais étrangement éluif dans le récit, fonctionne comme une métaphore du trauma, tant personnel que collectif. La structure fragmentée du récit, avec ses ellipses, ses répétitions et ses reconfigurations constantes, mime le fonctionnement de cette mémoire traumatique.

Mais loin de se limiter à représenter le trauma, le roman explore également les possibilités de la résilience. La capacité du récit à reconfigurer constamment les fragments temporels, à créer du sens à partir du chaos, illustre comment la narration peut devenir un outil de reconstruction. Comme le suggère la scène finale, où la narratrice dialogue avec un médecin (réel ou imaginaire), le récit lui-même est une forme de thérapie, un moyen de réordonner l'expérience traumatique pour lui donner sens.

3. Le kaléidoscope spatiotemporel et la quête de soi

L'analyse de la temporalité dans *Surtout ne te retourne pas* ne peut être dissociée d'une réflexion sur l'espace, tant les deux dimensions sont intimement liées dans l'œuvre de Maïssa Bey. Le séisme, événement géologique par excellence, transforme radicalement l'espace urbain, créant un paysage de ruines qui devient le théâtre de l'errance de la narratrice. Cette transformation spatiale a des répercussions directes sur l'expérience temporelle: dans un espace dévasté, les repères habituels disparaissent, et avec eux les rythmes familiers qui structuraient l'existence quotidienne. L'errance d'Amina dans la ville détruite peut être lue comme une tentative de reconstituer une géographie mentale et affective à partir des fragments de l'espace détruit. Chaque lieu traversé réveille des souvenirs, créant des superpositions temporelles où le passé et le présent se télescopent. Cette géographie de la mémoire s'inscrit dans la lignée des travaux de Gaston Bachelard sur *La poétique de l'espace* (Bachelard, 1957), où l'espace n'est pas seulement un contenant neutre, mais un acteur à part entière de l'expérience humaine, porteur de mémoire et d'émotion, « un abri de souvenirs ». La relation entre espace et temps dans le roman révèle également une dimension genrée de l'expérience traumatique. L'espace domestique, traditionnellement associé au féminin dans la société algérienne, est détruit par le séisme, forçant la narratrice à investir l'espace public, masculin par excellence. Cette transgression spatiale s'accompagne d'une libération temporelle: libérée des contraintes de l'espace domestique, Amina peut explorer de nouvelles modalités d'existence, de nouvelles manières d'habiter le temps. Cette dimension du kaléidoscope temporel enrichit notre compréhension de l'œuvre et révèle la complexité des enjeux identitaires qu'elle explore.

Conclusion

L'œuvre de Maïssa Bey s'inscrit dans un double héritage littéraire: celui de la littérature française, dont elle maîtrise parfaitement les codes et les techniques, et celui de la littérature algérienne d'expression française, dont elle perpétue et renouvelle les thématiques. Cette double appartenance se reflète dans la structure temporelle du roman, qui emprunte à la fois aux techniques narratives de la modernité occidentale et aux modalités traditionnelles du récit oral maghrébin. L'innovation de Bey réside dans sa capacité à articuler ces deux héritages sans les

opposer, à créer une synthèse originale qui enrichit les deux traditions. Le kaléidoscope temporel peut être lu comme le symbole de cette synthèse: il emprunte à la modernité occidentale sa complexité technique et sa sophistication formelle, tout en puisant dans la tradition orale maghrébine sa dimension cyclique et répétitive, sa capacité à faire du neuf avec de l'ancien. Cette dimension synthétique de l'œuvre de Bey révèle l'une des voies possibles pour la littérature post-coloniale: non pas le rejet pur et simple de l'héritage colonial, ni son acceptation passive, mais sa transformation créatrice, sa réappropriation critique. Le kaléidoscope temporel devient ainsi une métaphore de cette réappropriation: il transforme les fragments du passé en configurations nouvelles, créant une beauté inédite à partir d'éléments préexistants.

L'analyse du kaléidoscope temporel dans *Surtout ne te retourne pas* révèle la richesse et la complexité d'une œuvre qui dépasse largement le cadre du simple témoignage pour proposer une véritable poétique de la mémoire traumatique.

Le roman de Bey nous enseigne que la reconstruction après le trauma ne passe pas nécessairement par un retour à la linéarité chronologique, mais peut emprunter des voies alternatives, plus complexes mais aussi plus riches. Le kaléidoscope temporel offre un modèle de cette reconstruction alternative, où les fragments du passé se recomposent sans cesse en configurations nouvelles, créant une identité multiple et mouvante, mais non moins cohérente. Cette approche de la temporalité a des implications qui dépassent le cadre strictement littéraire. Elle propose une manière de penser le rapport au temps et à la mémoire qui pourrait éclairer d'autres domaines, de la psychologie clinique aux études historiques. Elle montre que la fragmentation n'est pas nécessairement synonyme de destruction, mais peut être source de création et de renouvellement.

L'œuvre de Maïssa Bey s'inscrit ainsi dans une tradition littéraire qui explore les méandres de la mémoire et les complexités du temps. Mais elle apporte à cette tradition une dimension spécifiquement post coloniale et traumatique qui enrichit notre compréhension des enjeux contemporains de la représentation littéraire. En donnant forme esthétique à l'expérience du trauma, elle ouvre des perspectives nouvelles sur la représentation littéraire du temps et de la mémoire, confirmant la place essentielle de Maïssa Bey dans la littérature contemporaine.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston(1957). La Poétique de l'espace. Paris. Presse universitaire de France

BERGSON, Henri.(1889) *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris. Presse universitaire de France.

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

DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et Répétition*. Paris. Presse universitaire de France.

DELEUZE, Gilles.(1969), *Logique du Sens*. Paris. Minuit.

GENETTE, Gérard.(1972), *Figures III*. Paris. Seuil.

NIETZSCHE, Friedrich(1971). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris. Gallimard.

RICOEUR, Paul(1983-1985) *Temps et récit*. Volume1. Paris. Seuil.