

Introduction

Les catastrophes naturelles, surtout les séismes, ne détruisent pas seulement des villes. Elles ébranlent les âmes. Comment une société survit-elle quand la terre elle-même trahit ses fondations ? Et comment la littérature peut-elle saisir l'indicible d'un tel chaos ? Loin de se contenter de décrire les ruines, les écrivains y voient souvent le reflet des fractures et des problèmes sociaux plus profonds : inégalités, pouvoir répressif, fragilités cachées sous le béton des apparences. En raison de sa soudaineté et de son pouvoir de destruction, le séisme est représenté, dans de nombreux récits littéraires, comme une métaphore ou un symbole des déséquilibres sociaux et politiques. De plus, il devient un révélateur des failles et des vulnérabilités invisibles qui traversent les communautés humaines.

C'est cette puissance du séisme comme symbole qui nous a conduits vers *Agadir* (1967) de Mohammed Khaïr-Eddine et *Danser les ombres* (2015) de Laurent Gaudé. Deux romans nés de drames réels : le tremblement de terre la ville d'Agadir au Maroc en 1960, et celui de la ville de Port-au-Prince en Haïti en 2010, mais portés par des esthétiques, des tons et des visions du monde radicalement différentes. *Agadir* explose en phrases saccadées, furieuses, comme si la langue elle-même craquait sous le poids de l'injustice. *Danser les ombres*, au contraire, emprunte les chemins du sacré. Entre chants et silences, le texte redonne vie aux fantômes d'Haïti. Deux continents, deux époques, une même question : comment écrire l'effondrement sans trahir ceux qui l'ont vécu ?

Derrière ces choix, il y a des contextes historiques et politiques bien distincts qui résonnent. Khaïr-Eddine écrit dans un Maroc postcolonial, où le rêve d'émancipation s'est mué en un régime autoritaire, où l'écrivain se sent étouffé par la langue française et par l'ordre institutionnel. Khaïr-Eddine transforme alors la ville détruite en symbole du pays disloqué, et son écriture en un séisme de papier. À l'inverse, *Danser les ombres* s'inscrit dans un Haïti marqué par l'histoire coloniale, la pauvreté structurelle et les catastrophes récurrentes. Pourtant, Gaudé veut, à travers son récit, montrer la force et la spiritualité haïtiennes, où les morts dansent avec les vivants, et où la catastrophe devient une épreuve collective à transcender.

Dès lors, une question essentielle se pose : en quoi la catastrophe naturelle, telle qu'elle est représentée dans ces deux romans, agit-elle comme révélateur des tensions sociales implicites ? Plus encore, comment l'écriture fictionnelle, par ses procédés formels et symboliques, parvient-elle à faire du séisme un lieu d'une relecture critique du désastre ?

Pour répondre à cette problématique, nous allons avoir recours à l'approche sociocritique de Claude Duchet, qui propose de lire la littérature comme un discours traversé par les structures sociales, même dans ses formes les plus poétiques. L'intérêt de cette méthodologie réside dans sa capacité à

concilier les aspects esthétique et idéologique du texte afin de révéler les enjeux sociaux profonds. Dans son article paru dans *Littérature* en 1971, « Pour une sociocritique ou variations sur un *incipit* », Claude Duchet définit ce qu'il appelle « la sociocritique » comme une « sémiologie critique de l'idéologie, un déchiffrement du non-dit » qui installe « le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci » (Duchet, 1971, p.10).

Plus qu'une simple évocation d'un désastre naturel, *Agadir* et *Danser les ombres* font, chacun à sa manière, état d'un changement, d'un moment charnière dans l'Histoire d'une ville et d'une population. La thématique sociale est au centre des préoccupations des deux auteurs dans leurs représentations de l'espace ravagé. Les séismes décrits dans *Agadir* et *Danser les ombres* dévoilent des tensions sociales sous-jacentes, révélées par les relations entre les personnages et les non-dits qui traversent la narration.

Trois démarches vont guider notre lecture croisée : d'abord, le déchiffrement de la socialité implicite, ensuite l'étude des objets textuels (comme les incipits, les motifs ou les explicits), et enfin une microlecture attentive aux détails perturbateurs, aux anomalies formelles, aux voix qui déraillent. À travers ce triple prisme, nous verrons comment *Agadir* et *Danser les ombres* transforment la catastrophe en un outil d'analyse des failles sociales.

Déchiffrer la socialité implicite : le séisme comme métaphore du social

Nous allons tenter de déchiffrer, dans un premier temps, la socialité implicite dans les deux textes, c'est-à-dire les structures idéologiques et sociales qui les traversent sans être nécessairement exprimées de manière explicite. Appliquée aux romans *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine et *Danser les ombres* de Laurent Gaudé, cette lecture montre que le séisme y fonctionne comme une métaphore ou un révélateur d'un désordre social plus profond que celui causé par le séisme.

L'analyse sociocritique impose une implication du lecteur pour déceler la signification implicite que suscite le texte littéraire. Selon Claude Duchet : « Au sens restreint, rappelons-le, la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire » (Duchet, 1979, p.314). Ce type de lecture implique l'adhésion du lecteur afin de faire ressortir du texte la charge sociale et existentielle cachée en lui. Ainsi, il nous semble nécessaire de nous pencher sur la manière dont chacun des deux romans construit, de façon implicite ou symbolique, une représentation sociale du séisme.

Dans *Agadir*, le tremblement de terre est représenté sous la plume de Khaïr-Eddine comme une allégorie de l'effondrement politique et idéologique du Maroc postcolonial. Khaïr-Eddine propose ici une lecture originale et inédite d'un événement à la fois traumatique et chargé de sens collectif. Dans l'imaginaire populaire du Maroc, le séisme d'Agadir a souvent été interprété comme un « châtement divin¹ ». L'auteur s'empare de cette représentation pour en faire le point de départ d'une réflexion plus profonde : est-il légitime de reconstruire la ville sur les cadavres et les souvenirs du passé ? Peut-on effacer le traumatisme du peuple ? Ou la catastrophe ne serait-elle pas, au contraire, une invitation à renouer avec des valeurs plus enracinées, comme le retour à la vie rurale, propre à l'identité berbère de l'auteur ?

En effet, le roman ne s'intéresse donc pas uniquement à l'effondrement matériel de la ville, mais surtout à l'effondrement symbolique du régime, à une époque où le pouvoir politique, incarné par les débuts du règne d'Hassan II, s'impose avec une violence et un autoritarisme marquants. Khaïr-Eddine établit ainsi un lien fort entre la destruction physique d'Agadir et la domination absolue du nouveau roi. Il s'appuie également sur une croyance populaire selon laquelle les catastrophes naturelles annoncent toujours de profonds bouleversements sociaux et politiques.

Agadir raconte l'histoire d'un fonctionnaire envoyé par le gouvernement de se rendre auprès de la population sinistrée « *en vue de redresser une situation particulièrement précaire* » (Khaïr-Eddine, 1967, p.10). Mais dès son arrivée, ce personnage doute de sa mission et de sa légitimité. Il n'en comprend ni le sens, ni les objectifs : « Je ne vois pas en quoi consiste ma tâche. » (Khaïr-Eddine, 1967, p.12), confesse-t-il. Désarmé, il erre tout simplement dans les rues dévastées de la ville en ruine, entre les doléances des survivants et sa propre confusion. Cette confrontation avec la détresse de la population accentue sa prise de conscience du désespoir collectif, d'un peuple brisé, dominé, mais surtout silencieux.

Face à cette réalité insupportable, le fonctionnaire ne parvient pas à agir concrètement. Il se réfugie alors dans l'imaginaire, transformant son isolement en espace de résistance mentale. Il invente un théâtre-tribunal qui lui sert de maison et il y invite des personnages imaginaires et absurdes (roi, caïd, chèvre, bouc, cuisinier) qui peuplent ses hallucinations. Ce refuge onirique devient sa manière d'échapper à l'effondrement du réel, et marque une forme d'une fuite, voire d'un renoncement symbolique face à l'autorité et au désastre humain.

Le protagoniste d'*Agadir* évolue dans un état de confusion permanente et de déni. Déchiré entre le besoin de reconstruire la ville et le sentiment d'absurdité face à cette idée, il se trouve face à une crise existentielle plus large, où se mêlent les interrogations sur la vie, la mort et le sens de l'Histoire

dans le contexte marocain postcolonial. Ce fonctionnaire, chargé officiellement de gérer la crise, se révolte intérieurement contre le système. Face aux ruines de la ville, son premier réflexe est de s'identifier à ce chaos. Son contact avec la ville anéantie et réduite en poussière le pousse dans un premier temps à fusionner avec cette dernière :

« Mais à force d'être là, je m'habitue à cet air nouveau. Je deviens inexplicablement aussi puant que l'atmosphère ; de sorte que, couché ou assis, je finis par m'engourdir ; mais sans m'y attendre je me relève piqué aux bronches par cette hyperodeur. » (Khaïr-Eddine, 1967, p.14).

Cette fusion entre l'homme et la ruine traduit l'effondrement non seulement de l'espace, mais aussi de l'individu. À travers cette figure, Khaïr-Eddine perçoit la catastrophe comme une vaste métaphore de son pays. Cette révolte qui se trouve dans son écriture rejoint la vision qu'il a de son pays. Il critique à la fois l'inefficacité administrative, la précipitation politique à reconstruire la ville, et surtout l'indifférence à la mémoire des morts, que la tradition musulmane² invite pourtant à honorer avec dignité. Tout cela le fait s'interroger sur le droit que l'on a de bâtir l'avenir sur un passé nié ou effacé.

Dans le second roman, *Danser les ombres*, Laurent Gaudé place le tremblement de terre d'Haïti au cœur du récit. C'est d'abord un roman post-sismique où le tremblement de terre survient à un moment précis et son impact a des effets sur le plan de la narration. La catastrophe, survenue à Port-au-Prince en janvier 2010, est abordée comme un événement dramatique, mais aussi comme un point de rupture narratif, émotionnel et historique. Le séisme divise le roman en deux temps : l'avant et l'après. Il intervient presque au milieu du texte, permettant à l'auteur de mettre en scène la vie quotidienne haïtienne d'abord, puis les réactions humaines, spirituelles et sociales à la tragédie.

Le roman adopte une narration à la troisième personne avec un narrateur hétérodiégétique qui abandonne à plusieurs reprises la focalisation externe pour faire coïncider son regard avec celui des personnages. À travers le regard de sa protagoniste Lucine, jeune femme revenue à Port-au-Prince, Gaudé fait émerger une mémoire collective tissée de douleurs, de deuils, de rituels et de solidarité. Gaudé met en scène des personnages dont les vies sont bouleversées par une catastrophe naturelle, ce qui lui permet de décrire les conséquences de l'événement dans les heures et les journées qui suivent. Le récit insiste sur la façon dont les Haïtiens, malgré l'ampleur de la destruction, trouvent la force de s'unir, de chercher les survivants, de pleurer ensemble. La catastrophe devient ainsi révélatrice d'un lien social renforcé :

« Jamais les hommes ne se sont autant regardés sur les trottoirs de Port-au-Prince [...]. C'est comme si tout le peuple de Port-au-Prince se connaissait [...] Partout, les hommes se touchent, s'étreignent, les hommes se souhaitent de la force et du courage, de frère à frère, car en ces jours, tout le peuple de Port-au-Prince a le même père, et c'est le malheur. »(Gaudé, 2015. p.178).

Tout en restant sobre, le texte laisse transparaître une critique implicite des inégalités sociales et de la fragilité structurelle d'Haïti, conséquences d'un long passé colonial. Gaudé évoque également, en arrière-plan, la responsabilité humaine dans l'aggravation de la catastrophe. Dès la fin du XVème siècle, les rencontres entre les Européens et les peuples caribéens ont provoqué une dégradation irrémédiable des écosystèmes et des ressources naturelles de la région caribéenne. Selon Malcom Ferdinand, ces bouleversements environnementaux ont constitué une véritable « révolution écologique coloniale» (Ferdinand, 2015, p.65), transformant durablement les pratiques locales et le rapport des populations caribéennes à leur terre. La déforestation massive préconisée par les autorités coloniales pour développer la culture sucrière, entraînant une érosion accélérée des terres, en est un des exemples patents. Cette dynamique historique permet d'éclairer, sous un angle nouveau, la catastrophe du 12 janvier 2010 qui a durement endommagé l'environnement haïtien dont les racines plongent dans ce passé colonial.

Cependant, la portée du roman dépasse la dénonciation. Gaudé choisit de rendre hommage à la dignité du peuple haïtien, en donnant la parole aux gestes quotidiens, aux voix modestes, aux survivants silencieux. Il nous invite à découvrir l'Histoire du peuple haïtien, de ses croyances et de ses luttes contre la dictature et la misère. Des *tontons macoutes*³, des Duvalier père et fils⁴ à la répression sanglante d'Aristide⁵, ce peuple a connu la torture et la mort pour avoir contesté un pouvoir autoritaire et inégalitaire. Mais, il reste profondément attaché à la vie, à sa ville, à son pays. Il oppose à l'image stéréotypée d'Haïti véhiculée par les médias occidentaux, une narration centrée sur la souffrance vécue de l'intérieur, mais aussi la solidarité, l'espoir et la force collective.

La catastrophe survient au milieu du roman, annoncée par le silence des oiseaux et la peur des poules, signes avant-coureurs, imperceptibles pour les Port-au-Princiens. Dans une longue séquence de plusieurs pages, le narrateur raconte, à partir de son regard extérieur, ce qui se passe pendant les trente-cinq secondes qui ont bouleversé la ville. Ce procédé de retardement fragmente le récit : le narrateur décrit d'abord la « danse » de la terre, qui déclenche une première réaction des humains, la stupéfaction. La panique se manifeste ensuite car les gens commencent à comprendre le danger et à crier à haute voix le nom de ce qui est en train de se passer : un tremblement de terre. Ensuite, au milieu du vacarme se lèvent des chants religieux, presque apocalyptiques, prononcés

par les survivants. La terre est associée par le narrateur à un monstre famélique qui engloutit tout ce qui se trouve sur sa surface: « *La terre n'est plus terre mais bouche qui mange. Elle n'est plus sol mais gueule qui s'ouvre* » (Gaudé, 2015, p.129) ; « *Le sol ouvre sa gueule d'appétit* » (Gaudé, 2015, p.130).

En constatant les dégâts, le narrateur apostrophe les habitants sur un mode prophétique :

« Hommes, les trente-cinq secondes qui étaient des siècles sont passées, vous laissant à tous la peau blanche et l'esprit lacéré. Il n'y a plus que douleur et hébétude. Le nuage retombe doucement, et vous découvrez lentement la ville détruite. Ce qui s'ouvre alors, vous le savez, c'est le temps de l'effort et des pleurs. Ce qui s'ouvre maintenant, c'est que vous n'aurez plus de répit. La ville est à terre. » (Gaudé, 2015, p.134).

Dans une lecture croisée avec *Agadir*, il devient évident que Gaudé et Khaïr-Eddine proposent deux visions opposées du lien social face à la catastrophe : dans *Agadir*, la société se disloque, le langage explose, les repères s'effacent ; dans *Danser les ombres*, la société se rassemble, autour des morts, des rites, et d'une mémoire partagée. Dans les deux cas, le séisme devient plus qu'un événement physique, il devient un reflet des fractures ou des forces d'une communauté.

II. Objets textuels et motifs symboliques : les seuils du récit comme lieux du social

Nous nous proposons, dans un deuxième temps, d'examiner les objets textuels à savoir l'incipit, l'explicit et le motif symbolique de chacun des deux romans étudiés. Dans la démarche sociocritique de Duchet, les objets textuels ne se limitent pas à l'aspect esthétique, mais ils constituent des lieux de rencontre entre le texte et le hors-texte, autrement dit entre la fiction et l'idéologie. Claude Duchet a souligné à plusieurs reprises l'importance de ces « seuils du texte », car ces éléments servent de vecteurs privilégiés de l'idéologie implicite. Ils mettent en lumière les tensions narratives et symboliques qui traversent le texte, surtout lorsque celui-ci s'empare d'un événement catastrophique comme le séisme. Selon lui, « le mot texte n'implique pour nous aucune clôture, surtout pas celle de sa majuscule initiale [...] ou de son point final. [...] Un territoire se définit par des frontières : celles du texte sont mouvantes. Dans le cas d'un roman, le titre, la première et la dernière phrase sont au plus des repères entre texte et hors-texte » (Duchet, 1971, p. 6).

Ainsi, l'incipit (du latin *incipio*, « commencer »), qui ouvre le texte, et l'explicit, qui le clôt ou le suspend, posent les conditions d'entrée dans le monde fictionnel et en déterminent les modes de sortie. De ce fait, ces éléments renferment des indices majeurs sur l'organisation symbolique du récit et sur la vision du monde de son auteur.

2.1. L'étude de l'incipit

Dans *Agadir*, l'incipit nous montre d'emblée un univers éclaté et désaxé, sans aucun repère temporel ni spatial, ce qui plonge immédiatement le lecteur dans une confusion volontaire. Nous assistons à une syntaxe chaotique et brisée par le biais des phrases incomplètes, de l'abondance d'ellipses ou encore de ruptures grammaticales telles que l'absence de ponctuation dès les premières lignes du texte :

« C'est le matin enrobant les derniers toits de ma ville natale tout à fait devant soi l'horizon moite percé de rayons aigus mon compagnon de voyage est content de pouvoir enfin retourner chez lui je dirais même qu'il exulte secrètement il me décrit son ancienne villa perchée comme un nid de cigogne sur la pointe de la kasbah que dit-il envahit le vent rapide des hauteurs un vent calme et pur qui n'a rien à voir avec le vent poussiéreux d'en bas de la route sale et des docks sa villa est tombée en même temps que la ville... » (Khair-Eddine, 1967, p.9)

Le premier fragment⁶ du récit, qui fonctionne comme un incipit et qui décrit l'arrivée du narrateur, en car dans la ville sinistrée, se distingue par l'absence totale de ponctuation. Ce choix stylistique perturbe la lecture car il n'y a pas de phrases clairement séparées, ce qui rend le texte difficile à comprendre. Le lecteur doit fournir un double effort : lire un texte hors normes et le reconstruire pour en dégager le sens, en y ajoutant lui-même les repères et les éléments manquants.

Cette absence de ponctuation peut aussi être lue comme une tentative d'oraliser le texte, autrement dit, on est invité à le lire à voix haute, à le rythmer par la respiration et l'accentuation. Le texte devient alors théâtral et semble issu de la parole, plus que de l'écriture, comme une transcription de voix plus qu'un texte rédigé. À cela s'ajoute une troisième interprétation : l'écriture elle-même devient séisme, par sa forme chaotique. Enfin, ce fragment relève aussi de ce que l'on pourrait appeler un « délire littéraire », où le sens se décompose autant qu'il se construit.

Dans l'incipit d'*Agadir*, trois visions opposées émergent : une vision euphorique, celle du compagnon du narrateur, qui se réjouit de la destruction de sa ville et de sa libération des liens familiaux : « ...tout heureux puisque je ne suis pas mort que m'importe la vie des autres ça ne vaut pas cher ça ne vaut pas mon pet » (Khair-Eddine, 1967, p. 9) ; une vision dysphorique, celle du narrateur, indifférent mais inquiet, venu contre son gré : « J'ai lu le journal qui relatait la catastrophe il semblait que les rats y fissent un régiment dévoreur de charognes [...] je n'ai rien appris de rassurant sur cette ville » (Khair-Eddine, 1967, p. 10) ; et enfin une vision froide et administrative, celle du patron, détachée et technique : « redresser une situation particulièrement précaire [...] mener à bien cette affaire Elle peut durer longtemps si vous ne vous y mettez pas complètement » (Khair-Eddine, 1967, p.

10). Dans toutes ces perspectives, aucun sentiment de compassion n'apparaît : ni tristesse, ni émotion, ce qui donne aux personnages une forme d'inhumanité troublante.

À l'autre extrême, *Danser les ombres* s'ouvre dans une atmosphère calme, paisible, presque suspendue, centrée sur le quotidien d'un quartier haïtien. Le roman commence par l'histoire de la protagoniste, Lucine, qui a quitté Port-au-Prince cinq ans plus tôt et a dû abandonner ses études de droit et les manifestations pour revenir à Jacmel, sa ville natale, et élever avec sa sœur aînée, Thérèse, les deux enfants de sa sœur cadette, Nine. Maintenant, après la mort de celle-ci, Lucine doit annoncer cette nouvelle à Armand Calé, le père du premier enfant de Nine. C'est pourquoi elle revient à Port-au-Prince, sa « ville retrouvée ». Ainsi, nous trouvons une longue description de la gare routière de Portail Léogâne :

« Seul restait le capharnaüm de la rue. La tête se mit à lui tourner. Elle était assaillie par un déluge de couleurs, rouge, jaune, vert, orange, des peintures des voitures, des décorations des bus. Abasourdie par le vacarme continu des moteurs, des klaxons, des chauffeurs hélant le chaland... Dans ce grand carrefour du sud de Port-au-Prince, c'était un inextricable amoncellement de bus, de camionnettes, de voitures... »(Gaudé, 2015, p.22)

Ici, l'espace et le temps sont lisibles et structurés. L'accent est mis sur les liens familiaux, les gestes simples, les souvenirs de la protagoniste Lucine. Cette stabilité initiale dans l'incipit de *Danser les ombres* crée une tension dramatique latente qui a pour rôle de préparer le lecteur à l'arrivée soudaine et violente du séisme. L'incipit joue le rôle d'un repère émotionnel qui s'étend sur la première partie du roman (du chapitre 1 à 5)⁷ et qui précède l'événement du séisme. Le lecteur s'attache aux personnages et à la vie locale, avant que la catastrophe ne vienne tout bouleverser. L'effet produit est opposé à celui d'*Agadir* : ici, le désordre vient après l'ordre, tandis qu'*Agadir* commence déjà dans le chaos.

2.2. L'étude des motifs symboliques

Les motifs symboliques permettent ensuite d'approfondir notre lecture. Dans *Agadir*, le motif central c'est la ville en ruine qui se transforme tout au long du récit en une figure importante. Elle est plus qu'un décor dans le texte, elle devient un personnage central et allégorique qui subit un traumatisme collectif. Elle incarne également un lieu spectral, hanté par le silence et l'oppression. Ce motif de l'effondrement de l'espace devient le reflet de l'effondrement social. Ce motif renvoie à un Maroc postcolonial brisé, voire ravagé, non seulement physiquement, mais aussi moralement et politiquement. L'auteur y met en lumière un Maroc affaibli par l'autoritarisme, la langue imposée par

le colonial, et la perte de l'identité berbère. Ainsi, la ruine est un symbole politique et identitaire reflétant la fragmentation entre le passé et l'avenir chez le peuple.

Le refrain de la ville en ruine, répété à trois reprises dans le roman et mis en évidence par l'usage de l'italique, introduit une dimension à la fois orale et poétique qui vient perturber les codes du roman européen traditionnel. Ce procédé rapproche le texte de la tradition du conte, où le refrain joue souvent le rôle de porteur d'une leçon ou d'une tension morale. Ici, le refrain souligne l'enjeu de la reconstruction d'une ville détruite par le séisme, tout en laissant en suspens une question essentielle : sur quelles fondations faut-il la reconstruire ? Dès lors, il nous paraît difficile de ne pas lire cette ville détruite comme une allégorie du pays lui-même, émergeant difficilement de ses ruines après la colonisation :

« *La ville choit, goutte d'huile jaune veinée rouge blanc, sur les replis moelleux de ma mémoire. Les routes en saccades vers la nue pâle que hissent la nuit des pylônes et le vent. La Ville vers le port, les quais de gares, les piscines, les Kon-tikis où mes jambes fendaient l'écume marine : Ma Ville que j'emporte dans ma serviette, Ma Ville-Couteau-Du-Soleil. Je ne m'exhibe point, on risque fort de me comprendre. [...]* »(Khair-Eddine, 1967, p.21)

Dans *Danser les ombres*, c'est la danse qui nous semble être le motif symbolique principal qui n'est pas simplement folklorique, mais qui incarne un acte de survivance, de passage entre les vivants et les morts. En quelques instants, les personnages ont vu que tout est disparu dans la poussière et les décombres. Après le séisme, les survivants errent dans la ville à la recherche des personnes aimées disparues à jamais. Or, la terre s'ouvre, et on se rend compte que les morts rejoignent les vivants et ne les laissent pas en paix. Et pire encore, les esprits vaudou, bienfaisants ou méchants sont apparus. On ne sait plus qui est encore en vie et qui est mort.

Commence alors la danse des morts, « en avant, des pas de côté, à reculons, accélérant d'un coup [...] une danse saccadée faite de pas de remords, d'hésitation, de course »(Gaudé, 2015, p.235), pour que les morts ne sachent plus jamais comment revenir dans le monde des vivants. Ce motif de la danse fonctionne comme un rituel de mémoire, mais aussi comme un geste de résistance esthétique face à la perte et le malheur. La danse traduit un rapport spirituel et collectif à la catastrophe qui veut dire que les morts ne sont pas absents, ils continuent de vivre à travers les gestes, les chants, les souvenirs. Elle construit un imaginaire communautaire, ancré dans la culture haïtienne, tout en donnant au roman une dimension quasi mythique.

Contrairement à *Agadir*, le motif symbolique de la danse dans *Danser les ombres* joue un rôle inverse : elle représente un acte de résilience où s'unissent les vivants et les morts. C'est comme si

Gaudé fait du corps en mouvement un contre-choc symbolique face au tremblement du sol, ou un geste silencieux qui refuse l'effacement, malgré la violence du séisme. Le motif de la ruine dans *Agadir* traduit un désespoir profond qui présente un espace vidé de sens, où tout s'effondre ; institutions, langage, mémoire, et le lien entre le peuple et les ancêtres.

2.3. L'étude de l'explicit

Agadir se clôt sans résolution : le texte demeure fragmentaire, comme incapable de conclure face à l'ampleur du désastre. Ce refus de clôture traduit un désenchantement radical. Le roman ne propose pas de véritable fin : la narration reste éclatée, fragmentaire. Il n'y a ni résolution narrative ni apaisement idéologique : le texte se ferme comme il s'ouvre, dans la dislocation. Ce refus de clôture est cohérent avec l'esthétique du chaos : il traduit une impossibilité à reconstruire un ordre symbolique stable après la catastrophe. L'explicit confirme que le séisme n'est pas dépassé, ni assimilé : il demeure dans la langue elle-même, comme une secousse permanente.

L'explicit du roman (*fragment 13*, pp. 133–143) clôt le récit sur un ton profondément introspectif, théâtral et symbolique. Contrairement à l'incipit marqué par le chaos formel et l'absence de ponctuation, ce dernier fragment adopte une forme plus lisible, presque scénique, avec un échange structuré entre plusieurs voix : celle du narrateur, et celle d'un vieillard — père, oncle ou cuisinier — dont l'identité reste floue. Cette polyphonie devient un dialogue intérieur, un conflit entre mémoire, résignation et désir d'ailleurs. Ce personnage fantomatique vient dissuader le narrateur de reconstruire une ville utopique sur les ruines d'Agadir. Il incarne la parole de la désillusion, celle qui affirme que la ville ne renaîtra jamais, et qu'elle n'a peut-être jamais réellement existé. Cette voix — doublement paternelle et prophétique — pousse le narrateur à renoncer à son projet de reconstruction, à abandonner la terre natale meurtrie, et à céder à l'appel de l'exil. Le narrateur accepte alors son impuissance : il intériorise la ruine, confiant qu'il en est lui-même le reflet ("Une ruine, voilà ce que je suis devenu"). Ce basculement marque une prise de conscience existentielle et esthétique. Le séisme devient ici une métaphore intérieure, un point de bascule vers une nouvelle forme de soi. À la toute fin, quand toutes les autres voix s'effacent, le « je » narratif se divise : une voix tend vers le mensonge, l'autre vers la vérité. Ce dédoublement de soi, ce « je est un autre », évoque une rupture qui autorise le départ — non plus géographique seulement, mais poétique. Le narrateur quitte les cadavres pour rejoindre un ailleurs de la littérature, un espace d'invention, de mensonge assumé, de poésie engagée. Il affirme :

« Je leur raconterai des choses belles et fausses à propos de la vie que j'ai menée ici [...] Je serai considéré grâce à mes mensonges. [...] Ainsi me voilà nu simple ailleurs » (Khair-Eddine, 1967, p. 142-143).

Ce passage fonctionne comme une mise en abyme de l'écrivain lui-même, qui fait du traumatisme le point de départ d'un engagement poétique. La fin du roman signe l'abandon du projet utopique, mais aussi la naissance de l'écrivain, pour qui l'écriture devient un exil, une libération et un combat.

À l'inverse, *Danser les ombres* s'achève dans une ouverture symbolique, où les morts continuent de danser et de transmettre leur force aux vivants. L'explicit devient ainsi un lieu de mémoire apaisée et de réinvention du collectif. Le récit se clôt par une vision poétique et apaisée : les morts dansent avec les vivants, et cette danse devient une forme de continuité symbolique. Cette fin installe un rapport circulaire au temps et à l'espace : rien ne s'arrête, tout se transmet. L'écriture devient ainsi lieu de réconciliation, où la catastrophe est transformée en geste de transmission et de lien. L'explicit offre une ouverture vers l'au-delà, vers une mémoire vivante, partagée entre générations et mondes.

Dans ce 14ème chapitre intitulé « Dame Petite », nous voyons que la problématique du roman se dévoile : la nécessité de « *danser les ombres* », c'est-à-dire de couper les liens qui unissent les vivants à ceux qui sont partis et qui les empêchent de vivre. Dans un entretien avec Annabelle Laurent pour le quotidien *20 minutes*, l'auteur Laurent Gaudé expose lui-même l'importance de ce côté imaginaire et surnaturel lors de la genèse du roman : « Y être allé a créé un désir d'être fidèle à la réalité, alors qu'il fallait que j'accepte de tordre le réel. C'est pour ça que le 2ème mouvement du roman, qui bascule dans la fiction, est important pour moi. » (Laurent, 2015). Ainsi, à travers l'analyse des seuils du récit, cette partie montre comment les deux romans mobilisent des structures textuelles pour penser le séisme comme lieu de désordre ou de recomposition sociale, selon des esthétiques et des visions du monde profondément différentes.

III. Microlecture : détails, anomalies et langage de la crise

Dans un troisième temps, nous nous appuyons sur la démarche de Claude Duchet qui recommande une microlecturesociocritique attentive aux détails textuels, aux anomalies formelles et aux effets de rupture dans le texte littéraire. Ces éléments latents et souvent dérangeants, révèlent des significations idéologiques ou symboliques que le texte ne formule pas de manière explicite. Dans le contexte de la catastrophe sismique, ils traduisent une crise du langage ou un discours fissuré, marqué par le traumatisme.

Dans *Agadir*, cette crise du langage, comme nous l'avons montré précédemment, est visible dès les premières pages à travers l'absence de ponctuation, la syntaxe éclatée, ou encore les voix polyphoniques des personnages qui se chevauchent et s'interrompent. Le narrateur est souvent brouillé, les personnages sont sans nom ou à peine esquissés. Les voix se croisent dans une confusion orchestrée, renforçant l'effet de la perte de repères identitaires et sociaux. Nous trouvons des figures grotesques, des fonctionnaires caricaturaux, des corps démembrés. Bref, il y existe dans le récit autant de signes d'un monde disloqué, où le réel bascule dans le surréal.

Il existe, sans doute, dans l'esthétique scripturale de Khaïr-Eddine une imitation délibérément intentionnelle de la nature même de cette catastrophe qu'on pourrait la nommer « écriture sismique ». *Agadir* apparaît, en effet, comme un texte reproducteur des secousses terrestres. Nous notons une correspondance entre la réalité du tremblement de terre et le style de l'écrivain. Les structures syntaxiques rendent perceptible cet effet sismique par un processus d'imprégnation. Le mouvement des phrases ininterrompues, souvent non ponctuées, révèle cette énergie accumulée au sein de la terre avant d'être fortement libérée, propulsée dans l'œuvre littéraire. Le désordre de la construction romanesque représente une mimésis scripturale de l'effondrement des immeubles, des gravats et de la puanteur qui règne dans la ville. En effet, se rencontrent des monologues intérieurs, des discours rapportés directement ou indirectement, du récit, des fragments poétiques et des pages théâtrales. À cette confusion de genres s'ajoute celle de la typographie dans laquelle italiques et lettres capitales côtoient les caractères minuscules. Aux italiques correspondent la version officielle, les écrits administratifs et la réponse à ces directives du narrateur, d'une sorte de journal sans date.

Le séisme des genres est clair dans *Agadir* qui a l'apparence d'une masse hybride où cohabitent pèle mèle le récit ordinaire d'un fonctionnaire des assurances, le poème en prose à haute signification symbolique, et les épisodes théâtraux qui vont tenter de restituer l'Histoire d'un peuple de la terre écartelée. Malgré l'apparent chaos, se dessine une logique qui sous-tend le texte. Une progression se construit dans les interventions des personnages représentés. Lors de l'ouverture du premier épisode théâtral, seuls apparaissent le narrateur (Moi), le Caïd, le chaouch (l'huissier) et le cuisinier. Ces quatre personnages représentent l'environnement quotidien du fonctionnaire mais le discours qu'ils tiennent appartient à une poétique de cruauté faisant ressurgir les rebelles de l'Histoire.

Le texte relate cette quête de la réalité à travers une suite discontinuée d'errances, de fuites où le fantastique se mêle au réel pour créer une interaction douloureuse voulue, mais démesurée. *Agadir* dans un style poétique, féérique, romanesque, dramatique, conversationnel, tantôt sérieux, tantôt

métaphorique (qui piège) donne au lecteur un espace d'échange foisonnant, qui lui fait oublier le séisme naturel pour le remplacer avec un autre textuel qui bouleverse ses connaissances narratives. Ainsi peut-on lire à deux reprises la vision poétique de la ville : « *La ville choit, goutte d'huile jaune veinée rouge blanc, sur les replis moelleux de ma mémoire.* » (Khair-Eddine, 1967, p.21) et « *La ville choit goutte d'huile veinée rouge blanc sur les plis du sol embué [...]* » (Khair-Eddine, 1967, p.121). Malgré les cent pages qui séparent les deux citations, rien n'a véritablement changé comme l'exprime leur similitude. Cependant, l'une comporte une ponctuation qui marque un discours réfléchi et réfère à la mémoire qui se délite au fur et à mesure que le texte se déroule, tandis que la seconde appartient à une longue phrase non ponctuée et suggère la vision barbare de l'absorption du sang par la terre. Ainsi, quasiment à la fin du récit, se marque l'inutilité des efforts de remémoration de tous les fantômes de l'Histoire dont certains se fondent dans la terre pour y demeurer à jamais.

La capitulation prématurée du fonctionnaire est un élément majeur dans la construction de l'histoire dans le roman. C'est l'élément déclencheur qui transformera le récit du personnage principal en catalyseur d'espace d'écriture où le tremblement de terre d'Agadir devient l'arbre qui cache la forêt. Dès lors, c'est la voie ouverte à revivre par la pensée et par l'écriture d'autres désastres, typographiques, poétiques, culturelles et idéologiques. Le séisme typographique est manifesté par l'absence totale de ponctuation sur plusieurs pages ; désormais ce sont des blocs de mots où l'on peut lire tout et rien, un peu comme ces blocs de bétons et de gravas qui hante le personnage principal et où il reconnaît sans reconnaître. La ponctuation s'efface dès le chapitre 2 pour disparaître puis reparaître comme pour mimer la lutte intérieure de l'auteur entre le sens et le non-sens, l'ordre et le chaos, bref entre la vie et la mort.

Khair-Eddine prend le risque d'adopter un style peu conventionnel et une forme qui rompt complètement avec la tradition du roman francophone de l'époque pour initier ce qu'il revendiquera par la suite sous l'appellation de « guérilla linguistique⁸ » (Belhabib, 2012, p.73). Cette écriture du chaos et de l'ensevelissement voulue par Khair-Eddine révèle un traitement original du désastre par la littérature. Les codes conventionnels de l'écriture et de la narration sont délaissés au profit d'un récit morcelé et mutilé. Dans ses structures, le texte travaille contre l'uniforme et la systématique. Le récit est désarticulé, fragmenté, à l'image de la société qu'il décrit. Ce traitement radical de la langue est une forme de contestation littéraire et politique. Dans *Agadir* on découvre cette colère qui habite Khair-Eddine, mettant à nu une société cernée par des traditions dépassées. Tout au long du roman, la langue française est volontairement brisée, malmenée. Cela reflète une volonté de décoloniser l'écriture et de mettre en crise la langue du colonial.

Les détails significatifs tels que les discours entrecroisés, les changements de voix, ou les visions contradictoires, dessinent un délire narratif, où l'identité des personnages se brouille, et où l'empathie est absente. Ni compassion, ni deuil. Le style est froid et tranchant, ce qui suggère une violence intériorisée qui est devenue structurelle tout au long de l'écriture. Le récit avance par sauts, collisions, interruptions. Il n'y a pas de progression claire, ce qui rend la lecture instable à l'image de la société décrite. Le roman construit une écriture sismique permanente : le séisme est non seulement raconté, mais inscrit dans la langue, dans la forme, dans la logique même du texte. C'est une langue-faille, qui dit le chaos en le devenant.

À l'opposé, *Danser les ombres* propose une microlecture marquée par une charge émotionnelle et une présence sensible des gestes du quotidien. Les détails significatifs tels que les gestes simples, les objets du quotidien, les rituels de deuil, ou encore les voix intérieures des personnages, sont décrits avec attention. Ces éléments mineurs incarnent la mémoire collective du peuple haïtien. Gaudé utilise un style clair, marqué par des phrases longues, un rythme lyrique, une syntaxe stable. Alors, nous indiquons que le séisme n'interrompt pas l'écriture comme dans *Agadir*, mais au contraire, il y est absorbé, voire imprégné. C'est un message latent de l'auteur que le peuple haïtien a eu le courage de dépasser ce malheur.

Nous remarquons que la présence des morts est un des motifs récurrents dans *Danser les ombres*. Les morts surveillent, parlent, dansent avec les vivants, ce qui crée une continuité entre les deux mondes. Cela donne au texte une certaine profondeur spirituelle et symbolique. Après le séisme, les frontières entre la vie et la mort sont brouillées, tout est confondu dans le chaos. Des ombres marchent au milieu des décombres et on ne sait pas s'il s'agit de vivants, de morts ou plutôt de visions hallucinatoires. Cette ambiguïté entre la vie et la mort présentée dans le roman trouve son origine dans une question qui s'est imposée après le séisme et qui est similaire à celle dans l'œuvre de Khaïr-Eddine, *Agadir* : le fait que les gens n'ont pas pu enterrer les corps de leurs proches, jetés dans des fosses communes avant d'être identifiés. L'anthropologue Alice Corbet constate que cela a empêché de vivre l'intimité du deuil qui, en Haïti, s'exprime par des cérémonies funéraires complexes et très ritualisées ayant lieu pendant plusieurs jours (Corbet, 2014, p. 45).

Gaudé aborde ainsi, sous le prisme de l'univers du vodou haïtien, peuplé de morts-vivants, un sujet particulièrement délicat, celui de la gestion des pertes humaines. Le vodou, religion syncrétique afro-chrétienne qui est un élément essentiel de la vie quotidienne en Haïti, se fraye alors une place dans la narration et devient une référence essentielle pour interpréter la séquence finale du roman. Plusieurs

éléments du récit montrent que le vodou a été une importante source d'inspiration pour Gaudé dans sa vision d'une culture où, pour le dire avec les mots de l'auteur haïtien Gary Victor, « [...] l'imaginaire [a] colonisé la réalité » (Victor, 2011, p. 71). Matrak, chauffeur de taxi et ancien *tonton macoute*, hanté par les méfaits du passé, comprend que « [...] les morts sont de retour. Tout est noyé et le monde ne ressemble plus à rien » (Gaudé, 2015, p.210). Les loa, divinités qui interagissent avec les croyants, voyagent dans la ville ; Papa Legba, gardien des carrefours, ouvre les barrières qui séparent les morts des vivants, et Baron Samedi, esprit protecteur des défunts et des cimetières, laisse d'autres loas marcher librement dans la ville:

« Cette même nuit, on entend gratter aux portes des maisons qui tiennent encore debout. [...] Les habitants sortent, scrutent la rue, mais ne voient rien. Ils retournent à l'intérieur, pensant avoir rêvé. Mais cela revient. Et les vieilles femmes sont les premières à comprendre. Baron Samedi a lâché ses esprits. Ce sont eux qui griffent les portes en bois. Ce sont eux qui cognent contre les murs comme s'ils voulaient finir ce que Goudou Goudou⁹ a commencé. [...] Ils grimacent et tapent du poing parce qu'on leur a volé leurs morts. Les vieilles le disent et on sent, à leur moue, qu'elles leur donnent raison. Les fosses communes sont une insulte. Et tout sera sens dessus dessous. » (Gaudé, 2015, p.213)

Malgré ce brouillage textuel entre la vie et la mort, le langage reste lisible, mais il se fait porteur d'un monde blessé, où la parole est subtilement transformée par la perte. La présence des morts, intégrée sans fracas, bouleverse l'ordre narratif sans le briser. C'est-à-dire que la rupture du langage reste douce et fluide. La tristesse, l'amour ou encore la perte sont exprimés de façon maîtrisée, souvent par des silences ou des regards. Il nous semble qu'il existe dans l'écriture de Gaudé une esthétique de la pudeur dans la douleur. Il souligne qu' « *Haïti est là. Le sourire d'Haïti. Celui qui n'a rien qu'à offrir qu'un peu d'eau et l'hospitalité d'une chaise* » (Gaudé, 2015, p. 30). Même dans le vif de ses descriptions, Gaudé ne souhaite pas amoindrir la chaleur humaine qui émane de la ville.

Ces microstructures textuelles donnent accès aux zones profondes du désastre, là où le langage essaye, de manière violente ou apaisée, de dire l'indicible. Nous remarquons deux esthétiques différentes pour exprimer un même événement catastrophique (le séisme). Khaïr-Eddine choisit l'écriture-rupture, afin de produire un texte qui devient lui-même un champ de ruines. Tandis que Gaudé, il privilégie une écriture-mémoire où le séisme d'Haïti n'est pas un éclatement formel, mais un point d'ancrage symbolique. Le texte réorganise le chaos par le rythme et le langage devient un lieu de deuil, mais aussi de résilience et de transmission collective.

Conclusion

À l'issue de cette lecture sociocritique croisée, *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine et *Danser les ombres* de Laurent Gaudé apparaissent comme deux visions littéraires, aussi différentes que complémentaires, de la catastrophe sismique. Dans les deux œuvres, le séisme dépasse largement le simple phénomène naturel pour agir comme un puissant indicateur social, exposant au grand jour les tensions sociales, les conflits politiques et les fractures idéologiques qui traversent ces sociétés sinistrées. La catastrophe physique devient le miroir d'un désordre plus profond, mettant en lumière les faiblesses cachées du corps social et appelant à une réécriture, voire une reconfiguration du monde. La méthode sociocritique de Claude Duchet nous a permis d'éclairer comment les détails apparemment anodins d'un texte, tels qu'une tournure de phrase, un objet décrit, une relation entre les personnages, reflètent en réalité les tensions profondes d'une société. Dans cette perspective, les deux romans étudiés démontrent avec force que la littérature n'est jamais neutre. Elle engage une vision du monde, parfois brutale, parfois apaisante, mais toujours révélatrice des bouleversements qui agitent une époque.

Chez Khaïr-Eddine, cette métaphore du social est très forte. Le tremblement de terre incarne l'effondrement d'un Maroc postcolonial en crise, où la parole se heurte à la censure et où la bureaucratie impose son absurdité. Cette vision apocalyptique se reflète dans l'écriture même du roman à travers une langue disloquée, comme si les mots eux-mêmes avaient subi le séisme. L'écriture devient ainsi un acte de révolte esthétique, une manière de faire trembler la langue française comme le sol d'Agadir. Derrière cette représentation chaotique de Khaïr-Eddine se trouve toute une dénonciation radicale de la corruption et la répression du pouvoir politique et une colère contre la perte de l'identité berbère et des repères traditionnels, bref, de la dépossession culturelle. L'écrivain n'est pas un témoin passif, mais un Marocain insurgé face à son pays détruit de l'intérieur avant qu'il soit détruit par la catastrophe.

Chez Gaudé, le tremblement de terre ne constitue pas une fin, mais un recommencement. Loin de briser les liens, il les ravive entre les générations, entre les vivants et leurs ancêtres, entre le passé et le présent. Le roman devient alors une cérémonie où les morts conseillent les vivants, où les souvenirs dansent avec le présent, où la douleur se transforme en une force collective. Gaudé veut transmettre que même si tout s'effondre en Haïti, le lien entre les Haïtiens persiste. La communauté haïtienne possède, à travers la danse, le pouvoir de dépasser la catastrophe et de transformer le tremblement de terre en un chant de transmission. Là où Khaïr-Eddine voit dans les ruines la preuve d'un système à abattre, Gaudé y trouve la matière pour reconstruire. Le premier dénonce par la colère, le second défend par la mémoire. Ainsi, nous avons pu assister à deux réponses littéraires à la catastrophe, où il y a deux motifs, deux visions : l'un insurge, l'autre recompose.

Bibliographie**Corpus :**

- Gaudé, Laurent (2015), *Danser les ombres*, France : Actes Sud.
- Khair-Eddine, Mohammed (1967), *Agadir*, Paris :Seuil.

Ouvrages :

- Bonn, Charles, NagetKhadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (1996), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris : EDICEF.
- Dupuy, Jean-Pierre (2002), *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dussailant-Fernandes, Valérie (2014), *Haïti après le tremblement de terre. Le rôle et le pouvoir de l'écriture*, coord. Emmanuelle Anne Vanborre, New York : Peter Lang.
- Rainhorn, Jean-Daniel (2012), *Haïti, Réinventer le réel*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Éditions de l'Université d'État d'Haïti.
- Robert, Marcel-André (1968), *Ethos. Introduction à l'anthropologie sociale*, Bruxelles : Vie ouvrière, coll. « Humanismed'aujourd'hui ».
- Velescu, Elena (2017), *La catastrophe naturelle en littérature et peinture au XVIIIe siècle*, France : Universitaires européennes.
- Victor, Gary (2011), *Soro*, Montréal : Mémoire d'encrier, 160 p.

Articles :

- Belhabib, Assia (2012), « Trois K marocains de la modernité comme nécessité », *Études littéraires*, vol. 43, n°1, pp. 73–81. [En ligne] : <https://id.erudit.org/iderudit/1014060ar>.
- Corbet, Alice (2014), « Invisibles omniprésents : les morts du séisme », in Hurbon, Laënnec (dir.), *Catastrophes et environnement. Haïti, séisme du 12 janvier 2010*, Paris : Éditions de l'EHESS, pp. 45-58.
- Duchet, Claude (1971), « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, pp. 5-14.
- Duchet, Claude (1979), « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Nathan, réédition sur le site des ressources Socius. [En ligne] : <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/18-reéditions-d-articles/182-positions-et-perspectives>.
- Ferdinand, Malcom (2015), « La littérature pour penser l'écologie postcoloniale caribéenne », *Multitudes*, n°60/3, pp. 65-71.

- Garnier, Xavier(2022), « Trois poétiques africaines des catastrophes naturelles », *Fabula / Les colloques*. [En ligne] : <https://www.fabula.org/colloques/document7950.php>.
- Gaudé, Laurent (2013), « Haïti, l'île martyre », *Le Figaro*. [En ligne] : <https://www.lefigaro.fr/international/2013/09/27/01003-20130927ARTFIG00286-haiti-l-ile-martyre.php>.
- Landais Choimet, Monique (2020), « Lecture sociocritique du roman français contemporain *No et Moi* de Delphine de Vigan », *Anuario de Letras Modernas*, n°22, pp. 83-101.
- Lassi, Étienne-Marie (2018), « De la catastrophe naturelle à la fiction littéraire : L'exemple du lac Nyos », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, n°1, pp. 193-209. [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/26860310>.
- Olivier-Messonier, Laurence (2022), « « D'une faille l'autre ». De la destruction à la création ou la nouvelle poétique de la catastrophe par Yanick Lahens », *Fabula / Les colloques*. [En ligne] : <https://www.fabula.org/colloques/document7932.php>.
- Oukhadda, Tariq (2023), « Le tremblement de terre d'Agadir selon Khaïr-Eddine ou le séisme du texte », *Cahiers de Narratologie*, n°44. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/narratologie/13375>.
- Popovic, Pierre (2011), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n°151-152. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/pratiques/1762>.
- Salah Ahmed, R. (2015), « Analyse sociocritique du roman "Rue Darwin" de Boualem Sansal », *Revue Traduction et Langues*, vol. 14, n°2, pp. 83-91.

Émissions et entretiens :

- France Culture (1975), « *Poésie ininterrompue – Mohammed Khaïr-Eddine* », [En ligne] : <https://youtu.be/qWPYRuFIB4w?si=NMiSY-HbPIYoa60k>.
- Laurent, Annabelle (2015), « Laurent Gaudé, auteur de *Danser les ombres* : « J'aurais du mal à écrire sur l'ennui » », *20 minutes*, [En ligne] : <https://www.20minutes.fr/culture/1538947-20150211-laurent-gaude-auteur-danser-ombres-mal-ecrire-ennui> .

المستخلص

من الزلزال إلى الرواية: قراءة سوسولوجية في روايتي "أكادير" لمحمد خير الدين و"رقص الموتى" للوران جوديه
ماهيتاب يسرى الدسوقي

تغوص روايتنا "أكادير" (1967) للكاتب المغربي محمد خير الدين و"رقص الظلال" (2015) للكاتب الفرنسي لوران جوديه بالفارئ في قلب كارنتين طبيعيتين مدمرتين: الزلزال الذي ضرب مدينة أكادير المغربية سنة 1960، وذلك الذي دمر عاصمة هايتي، بورتو برنس سنة 2010. ورغم تباعد السياقات الجغرافية والاجتماعية والثقافية بين الروائيتين، إلا أنهما تلتقيان في كشف حقيقة جلية: خلف العنف الجيولوجي، ينكشف المجتمع بكل هشاشته وتناقضاته. اعتماداً على المنهج السوسولوجي النقدي للناقد الفرنسي كلود دوشيه، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الكيفية التي تحوّل بها هاتان الروائتان الزلزال إلى أداة حقيقية لقراءة الواقع الاجتماعي. فبين كتابة الانكسار عند خير الدين وكتابة الذاكرة عند جوديه، يقدم هذان العملان الأدبيان إطاراً لإعادة التفكير في دور السرد الأدبي إزاء الصدمات التاريخية الكبرى، حيث أنهما لا يقتصران على سرد أحداث الكارثة فحسب، بل يحولها إلى مختبر لنقد اجتماعي حادّ ولازم.

كلمات مفتاحية: السوسولوجيا / الزلزال / الكارثة / دوشيه / جوديه / خير الدين.

References

¹ Mohammed Khaïr-Eddine renvoie à la perception marocaine du séisme d'Agadir comme une colère divine dans l'émission « Poésie ininterrompue – Mohammed Khaïr-Eddine », diffusée sur France Culture, 1975.

² Il est à noter que la tradition musulmane réclame impérativement une purification du corps, une sépulture digne, dans les vingt-quatre heures qui suivent la mort.

³ Membres de la milice du président à vie François Duvalier.

⁴ Surnommé « Papa Doc », **François Duvalier** est un médecin et homme politique haïtien devenu [président de la République d'Haïti](#) de 1957 à 1964, et [président à vie](#) de 1964 à sa mort en 1971. Et **Jean-Claude Duvalier**, dit « Baby Doc », est un [homme politique haïtien](#) qui succède à son père, à l'âge de 19 ans et devenu [président à vie d'Haïti](#) de 1971 à 1986.

⁵ Jean-Bertrand Aristide, né en 1953, est un [prêtre](#) défroqué et [homme d'État haïtien](#). Il a été à plusieurs reprises [président de la République](#) d'Haïti : de 1991 à 1996 ([renversé](#) de 1991 à 1994), et finalement de 2001 à 2004 avant son départ en exil le 29 février 2004 après un [nouveau coup-d'État](#).

⁶ Le récit *Agadir* est composé de 13 fragments dont le premier renvoie aux pages 9 et 10.

⁷ Le roman *Danser les ombres* est composé de 14 chapitres précédés d'un prologue, et suivis d'un épilogue.

⁸ [la guérilla linguistique] est une expression inventée et assumée par Mohammed Khaïr-Eddine pour traduire dans une formule lapidaire son projet d'écriture. [La guérilla linguistique] s'exerce en premier lieu contre l'écriture elle-même. Tout texte de Khaïr-Eddine se caractérise par la volonté d'échapper à la norme de la linéarité, de la chronologie. En apparence, le texte surprend par son aspect chaotique et la subversion générique des formes et des codes.

⁹ L'expression « Goudou Goudou » est une onomatopée utilisée par les gens des quartiers populaires pour se référer au tremblement de terre. Elle serait une transcription en créole du son entendu au moment des secousses. Voir Nancy Dorsinville, « Goudou Goudou », in Paul Farmer, *Haiti After the Earthquake*, New York, PublicAffairs, p. 292-293.