

Du séisme au récit : lecture sociocritique d'*Agadir* (1967) de Mohammed Khaïr-Eddine et *Danser les ombres* (2015) de Laurent Gaudé

Mahitab Yousry Eldesouki*

Assistante au département de langue et de littérature françaises, faculté des Lettres, Université Ain Shams
mahitab.yousry@art.asu.edu.eg

Résumé

Les romans *Agadir* (1967) de Mohammed Khaïr-Eddine et *Danser les ombres* (2015) de Laurent Gaudé plongent le lecteur au cœur de deux catastrophes naturelles majeures des XXème et XXIème siècles ; les tremblements de terre ayant frappé respectivement la ville marocaine d'Agadir en 1960 et la capitale haïtienne, Port-au-Prince, en 2010. Bien que situées dans des contextes géographiques et socioculturels différents, ces récits font converger le regard vers une même réalité : derrière la violence géologique, c'est toute une société qui se révèle dans sa fragilité et ses contradictions. Cette étude, adoptant l'approche sociocritique de Claude Duchet, se propose d'analyser comment ces deux œuvres transforment le séisme en un véritable instrument de lecture du social. Ces deux visions littéraires, écriture de la rupture chez Khaïr-Eddine et écriture de la mémoire chez Gaudé, nous invitent à repenser le rôle de la fiction face à deux grands traumatismes historiques. Bref, les présents textes ne se limitent pas à une simple relation de la catastrophe, mais plutôt ils font de cette dernière le laboratoire d'une critique sociale aussi lucide qu'engagée à travers la fiction.

Mots-clés : catastrophe/ fiction / réalité / séisme / société / sociocritique

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 de 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*, en revanche, adopte une écriture plus fluide et solennelle, portée par une parole funéraire tournée vers l'au-delà. 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 un 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 dépasser.

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 de 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 publié dans la revue *Littérature* en 1971, « Pour une sociocritique ou variations sur un *incipit* », Claude Duchet définit « la sociocritique » comme une « sémiologie critique de l'idéologie, un déchiffrement du non-dit » plaçant ainsi « le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci » (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 » (Oukhadda, 2023, p.2). 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 micro-lecture des objets textuels, des anomalies formelles pour arriver enfin à une lecture comparée des deux textes. À travers ce triple prisme, nous verrons comment *Agadir* et *Danser les ombres* transforment la catastrophe en un outil d'analyse des failles sociales.

I. 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 exige une implication du lecteur afin qu'il dévoile la signification implicite que suscite le texte littéraire. Selon Claude Duchet (1979, p.314) : « 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 ». Ce type de lecture suppose l'engagement actif du lecteur visant à mettre en lumière la dimension sociale et existentielle latente du texte. 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 ». Le séisme d'Agadir devient un véritable lieu de recomposition symbolique et narrative. Ce lien entre séisme et écriture a déjà été exploré par plusieurs chercheurs, cf. Oukhadda (2023), qui lit le séisme d'Agadir comme une métaphore du texte. D'autres études, comme celles de Shelton (2014), Vanborre (2014) et Levesque (2016), montrent également comment la catastrophe naturelle devient un moteur de création littéraire, révélant une « écriture sismographique » où la rupture du sol se transpose en rupture du langage. Une telle lecture rejoint la perspective sociocritique de Duchet (1979), pour qui tout texte est le lieu d'un conflit de discours.

Selon Oukhadda (2023, p.2), *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine propose une interprétation singulière du séisme, qu'il transforme en un événement à la fois douloureux et porteur de renouveau. L'auteur de l'article montre que, dans la mémoire collective marocaine, la catastrophe a souvent été perçue comme un « châtement divin », et que Khaïr-Eddine détourne cette représentation pour questionner la reconstruction, la mémoire et l'identité.

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 du roi Hassan II¹, s'impose avec une violence et un autoritarisme affirmés. Selon Rey Mimoso-Ruiz (2010, p.3), 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 (cf., Rey Mimoso-Ruiz, 2010, p.3-5).

Le roman *Agadir* met en scène un fonctionnaire dépêché par le gouvernement dans la cité détruite, chargé d'une mission de redressement « [d'] une situation particulièrement précaire » (Khaïr-Eddine, 1967, p.10). Très vite, l'ampleur du désastre humain et matériel dépasse le cadre administratif de sa mission. Face à cet environnement chaotique, le personnage principal prend conscience du décalage entre le discours officiel et la réalité du terrain. Sa voix, hésitante et fragmentée, trahit une perte progressive de repères : « Je ne vois pas en quoi consiste ma tâche » (Khaïr-Eddine, 1967, p.12). La ville en ruine devient alors le miroir d'un pays blessé, où la parole de l'individu tente de s'élever au-dessus du silence collectif. Le fonctionnaire, incapable d'agir dans ce monde ravagé, se replie dans un univers imaginaire où il tente de retrouver un sens à son existence. Il choisit alors de se réfugier

dans un théâtre intérieur, peuplé de figures absurdes, qui devient pour lui un moyen de fuir la réalité et de résister symboliquement à la destruction et à l'autorité (cf. Oukhadda, 2023, p.2-4).

Dans *Agadir*, Khaïr-Eddine fait surgir des voix oubliées ou étouffées, celles des grandes figures rebelles de l'Histoire marocaine. À titre d'exemple, la Kahina², reine berbère du VII^e siècle, apparaît dans le texte pour dénoncer les trahisons du pouvoir monarchique et proposer une vérité alternative, enracinée dans un passé glorieux amazigh³. Sa parole visionnaire s'oppose au silence complice des institutions et des élites modernes. Le passage du discours de la Kahina, où la voix mythique s'oppose à la domination et appelle à la révolte, illustre la dimension politique du texte :

« Vos royautés cent fois interdites, vos danses d'éclipse, vos interruptions dans le
galop du sang,

vos crimes

vos fastes sans basilic sans absinthe sans vraie fête

le peuple opprimé de faim molesté d'astres intangibles

aux confins du néant,

vos soldats mandataires vos bistrots et vos corrupteurs

nous ont réveillés par leur chahut.

Nous connaissons bien ton rôle. Tu devras donc cesser

de lutter pour une cause inutile. Faire venir le peuple ici,

Nous lui inculquerons notre vérité et notre angoisse. » (Khaïr-Eddine, 1967, cité dans Oukhadda, 2023, p.4).

Le discours de la Kahina désigne une relecture de l'Histoire nationale du Maroc à partir du point de vue des vaincus, des oubliés, ou des résistants au pouvoir central, et notamment de la culture berbère (amazighe), souvent marginalisée dans les récits officiels. La Kahina revient dans *Agadir* non pas comme un simple souvenir historique, mais comme une porte-parole d'un autre récit de la nation. Par sa voix, Khaïr-Eddine dénonce la falsification de l'Histoire nationale par les rois, les historiens, ou les administrateurs qui ont effacé l'identité et la culture amazighes.

Après la Kahina, d'autres figures apparaissent : le Raïs, figure libre qui incarne une utopie égalitaire où il n'existe ni esclaves ni domination ; Youssef Ibn Tachfin⁴, roi fondateur, revient d'entre les morts pour accuser le présent d'avoir trahi l'héritage culturel berbère. Ce recours à la prosopopée inscrit *Agadir* dans une lutte contre l'amnésie historique et pour la réhabilitation des voix rebelles. Le roman convoque aussi des figures plus marginales ou oubliées comme Cheikh el Arab⁵, écho des

persécutions subies par les populations africaines et berbères ; Bouhmara⁶, rebelle rifain victime d'une exécution atroce, dont le souvenir clandestin réapparaît comme symptôme de la violence d'État. Le tremblement de terre réel déclenche un autre séisme qui est celui de la mémoire et du langage. En convoquant ces figures, Khaïr-Eddine ne propose pas un simple passé glorieux, mais une remise en question du présent. Il oppose la mémoire vivante des résistances à l'ordre établi.

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, survenu à un moment clé, influence profondément la manière dont l'histoire est racontée (cf. Vignoli, 2020, pp. 223-225). La catastrophe naturelle, 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 tisser d'abord la vie quotidienne haïtienne, puis la réception de la tragédie par les habitants.

Dans *Danser les ombres*, les vies de plusieurs personnages s'entremêlent avant d'être bouleversées par les conséquences dévastatrices de la catastrophe, au niveau social, économique et politique. Ainsi, la première moitié du roman dessine le portrait de la vie quotidienne dans la capitale haïtienne avant la catastrophe, où se croisent les destins de plusieurs personnages. La protagoniste Lucine, jeune femme native de Port-au-Prince, rentre dans la capitale après cinq années vécues à Jacmel et trouve domicile dans un ancien bordel. Elle fait la connaissance de Saul, médecin des pauvres et avec qui elle entame une relation amoureuse, et de toute un groupe d'individus qui gravite autour de l'ancienne maison close. Il y a le vieux Tess, ancien patron du bordel, Sénèque le facteur, Firmin le chauffeur de taxi qui était un *tonton macoute*⁷ connu sous le nom de Matrak, et d'autres personnages. Dans le récit, les souvenirs du passé se mêlent au présent. Plusieurs périodes marquantes de l'Histoire contemporaine haïtienne y sont évoquées, comme la dictature duvaliériste et les soulèvements populaires qui ont conduit, en 2004, au départ du président Jean-Bertrand Aristide⁸.

Comme le souligne Alessia Vignoli dans son article, le roman adopte une narration à la troisième personne avec un narrateur hétérodiégétique. Autrement dit, l'histoire est racontée par un narrateur extérieur, mais dont le regard se rapproche souvent de celui des personnages pour faire ressentir leurs émotions (Vignoli, 2020, pp. 223). Gaudé y décrit comment la catastrophe bouleverse leur vie et comment chacun affronte les premières heures du drame. À travers le regard de sa protagoniste Lucine, Gaudé fait émerger une mémoire collective tissée de douleurs, de deuils, de rituels et de solidarité. 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. Selon Vignoli, la rencontre entre les Européens et les peuples caribéens, dès la fin du XVe siècle, a profondément altéré les écosystèmes de la région. En s'appuyant sur l'analyse de Malcom Ferdinand (2015, p.65), elle évoque une véritable « révolution écologique coloniale » qui a transformé durablement les rapports entre les populations caribéennes et leur environnement. La déforestation massive imposée pour les cultures sucrières, entraînant l'érosion des terres, illustre cette rupture dont les conséquences se prolongent jusqu'à la catastrophe haïtienne du 12 janvier 2010. (Vignoli, 2020, p.218, citant Ferdinand, 2015, p.65).

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*, des Duvalier père et fils⁹ à la répression sanglante d'Aristide, 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.

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 [...] 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* signifiant « 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.

II.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 premiers 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... » (Khaïr-Eddine, 1967, p.9).

Le premier fragment¹⁰ 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. Comme le souligne Bernoussi Saltani, 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 « théâtralisé et théâtralisable » (2024, p.45) 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 (cf. Saltani, 2024, p.44-45).

Selon l'analyse de Saltani (2024, 45-46), trois visions opposées émergent dans l'incipit d'*Agadir*: 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* » (Khaïr-Eddine, 1967, cité dans Saltani, 2024, p.46). ; 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* » (ibid, p.46) ; et enfin une vision froide et administrative, celle du patron, détachée et professionnelle : « *redresser une situation particulièrement précaire [...] mener à bien cette affaire Elle peut durer longtemps si vous ne vous y mettez pas complètement* » (ibid, p.46). Dans toutes ces perspectives, aucun sentiment de compassion n'apparaît : ni tristesse, ni émotion, ce qui donne aux personnages une forme d'inhumanité troublante.

De l'autre côté, *Danser les ombres* s'ouvre dans une atmosphère ennuyante et étouffante, marquée par la chaleur et l'ennui d'un après-midi à Port-au-Prince. Le roman commence par l'histoire de la protagoniste, Lucine, accroupie derrière son échoppe, absorbée dans ses pensées quotidiennes. Ainsi, nous trouvons une longue description de la rue Veuve, désertée par les clients et peuplée de figures familières du quartier, qui semble annoncer un bouleversement imminent :

« Il avait fait chaud toute la journée et les commerçants de la rue Veuve contemplaient l'artère désespérément vide en se demandant ce qui les retenait encore ici à cette heure où il était quasiment certain qu'il ne viendrait plus personne. Toute la journée, Lucine s'était essuyé le cou avec le mouchoir mauve que lui avait offert sa nièce - la petite Alcine. Elle était restée accroupie derrière son échoppe en bois, sous l'ombre des arcades des belles maisons construites après le grand incendie, s'épongeant le front, pensant, comme tous les autres, à ce qu'elle ferait à manger ce soir. Toute la rue était prise de langueur. Même la vieille Goma - que les enfants du quartier appelaient Mam' Popo sans que l'on sache d'où venait ce surnom - était muette. D'ordinaire, elle régnait sur le marché avec l'autorité de sa gouaille et de ses kilos, haranguant le chaland dans une langue qui faisait s'esclaffer les commerçants jusqu'au Ciné Pigaille... » (Gaudé, 2015, p.11).

Dans cet incipit de *Danser les ombres*, Laurent Gaudé donne à voir un monde suspendu, où les objets du quotidien deviennent les vecteurs d'une idéologie silencieuse : celle d'un peuple dominé, enfermé dans une routine à la fois précaire et résignée. Dans sa lecture fondatrice du roman réaliste, Claude Duchet soutient que l'objet littéraire n'est jamais neutre, mais qu'il agit comme un « signe idéologique », incarnant les « valeurs du groupe ou de la classe sociale qui les produit et/ou les consomme » (Vodoz, 2023, p.58). Ainsi, dès les premières lignes, la chaleur, le mouchoir mauve, les échoppes de fortune, les arcades « des belles maisons construites après le grand incendie » deviennent des signes d'un monde matériel qui reflète la fracture sociale et le déracinement postcolonial.

L'ensemble de la scène est enveloppé d'une torpeur annonciatrice : « Toute la rue était prise de langueur. » (Gaudé, 2015, p.11). Cette langueur n'est pas seulement climatique ; elle est politique. Le silence de Mam' Popo, figure populaire et matriarcale du quartier, participe de cette atmosphère suspendue. La parole s'efface, l'agitation commerciale s'épuise, comme si la catastrophe (encore à venir) avait déjà imprimé son empreinte sur le décor. Ici, chaque détail (la rue, les arcades, les produits, les voix) porte en creux une mémoire sociale, celle d'un peuple fatigué, aliéné dans ses gestes quotidiens, mais encore ancré dans un tissu communautaire fragile. L'incipit ne décrit pas simplement une journée chaude, mais révèle un monde en attente d'ébranlement, où l'objet est déjà un symptôme.

II.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.

Dans *Danser les ombres*, la danse nous semble être le motif symbolique principal. Elle n'est pas simplement folklorique, mais incarne un acte de survivance, de passage entre les vivants et les morts. En quelques instants, la ville disparaît sous la poussière et les gravats, laissant les survivants errer à la recherche de leurs proches disparus. Le séisme bouleverse ainsi l'ordre du monde : la terre s'ouvre, les morts reviennent hanter les vivants, et les esprits vaudou réinvestissent l'espace de la catastrophe.

Gaudé transforme alors cette confusion ontologique en métaphore de la mémoire collective haïtienne, à travers la « danse des morts » : « une danse saccadée faite de pas de remords, d'hésitation, de course » (Gaudé, 2015, p.235) qui exprime à la fois la persistance du traumatisme et l'impossibilité du retour à la normalité. 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 et les souvenirs. Elle construit un imaginaire communautaire, ancré dans la culture haïtienne.

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 faisait 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. Cependant, 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 lien entre le peuple et les ancêtres.

II.3. L'étude de l'explicit

Agadir se clôt sans résolution car le texte demeure fragmentaire, comme incapable de conclure face à l'ampleur du désastre. Il n'y a ni résolution narrative ni apaisement idéologique et le texte se ferme comme il s'ouvre, dans la dislocation. Ce refus de clôture est cohérent avec l'esthétique du chaos car 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, mais 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 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, et il « reprend la même polyphonie mais avec les voix du narrateur, de son père et/ou de son oncle, le cuisinier » (Saltani, 2024, p.46). C'est-à-dire qu'il existe ici un échange structuré entre plusieurs voix. Cette polyphonie se transforme en un dialogue intérieur, un conflit entre mémoire, résignation et désir. D'ailleurs, ce personnage imaginaire du père vient dissuader le narrateur de reconstruire une ville utopique sur les ruines d'Agadir. Oukhadda (2023, p.3) interprète cette voix du narrateur comme une parole de désillusion, exprimant la conviction que la ville détruite ne renaîtra jamais, voire 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 et à abandonner sa terre natale meurtrie. Le narrateur accepte alors son impuissance et intériorise la ruine, confiant qu'il en est lui-même le reflet : « *Une ruine, voilà ce que je suis devenu* » (Khaïr-Eddine, 1967, cité dans Saltani, 2024, p.47).

Danser les ombres s'achève sur 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 : 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. 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. Micro-lecture : détails, anomalies et langage de la crise

Dans un troisième temps, la démarche de Claude Duchet recommande une micro-lecture sociocritique 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 « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », Duchet met en lumière une dimension longtemps négligée du roman réaliste, qui est le rôle idéologique des objets de fiction. En révélant leur potentiel sémantique, il montre comment ces objets participent activement à la représentation du monde social, en incarnant les valeurs et les hiérarchies propres à une classe ou un groupe donné. Cette approche, antérieure à son article fondateur de 1971, permet de lire les objets non seulement comme des éléments du décor romanesque, mais comme des « signes matériels » d'une vision du monde, produits et consommés selon une logique sociale.

Dans le cas des deux romans de notre corpus, ces objets textuels ont la capacité symbolique de traduire la violence du contexte social et politique. Par exemple, les bâtiments administratifs détruits, les ruines et les décombres ne sont pas de simples décors. Ils symbolisent l'échec d'un système incapable de protéger sa population. De plus, les objets quotidiens, comme les uniformes des fonctionnaires ou les armes des forces de l'ordre, deviennent des signes visibles de l'autorité et de la

répression.

Dans *Agadir*, le refrain de la ville en ruine, répété à trois reprises dans le roman et mis en lumière par 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, émergeant [difficilement] de ses ruines après la colonisation » (Miskowiec, 2016, p. 127) :

« *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. [...]* » (Khaïr-Eddine, 1967, p.21).

Dans ce passage poétique d'*Agadir*, la ville n'est pas décrite de manière réaliste, mais perçue à travers une subjectivité intense et fragmentée. Elle apparaît comme un objet-mémoire instable, « *goutte d'huile jaune veinée rouge blanc* », flottant sur les replis du souvenir. Cette image polysensorielle, presque hallucinée, donne à la ville une matérialité fluide, insaisissable, et pourtant marquée par des couleurs vives, comme des blessures visuelles. Dans la perspective de Claude Duchet, qui envisage l'objet dans le roman comme porteur de valeurs sociales et idéologiques, la ville devient ici un objet-symbole, chargé de tensions mémorielles et affectives, révélateur d'un rapport brisé à l'espace vécu. Elle n'est pas simplement un décor, mais un corps social morcelé.

Duchet souligne dès l'introduction de son article que « les objets sont une langue. Le romancier est un parleur d'objets, mais la société les parle avant lui. Le statut social de l'objet investit son statut littéraire. » (Duchet, 1969, p.11). Ainsi, les objets mentionnés dans le passage (pylônes, quais de gare, piscines, Kon-tikis) ne sont pas neutres. Ils renvoient à un monde moderne, technique, mais vidé de son sens. Ici, ces artefacts urbains et touristiques ne sont pas compatibles à l'urbanisme postcolonial, où les infrastructures modernes coexistent avec un vécu traumatique, non intégré. L'image des Kon-Tikis, bateaux d'inspiration exotique, devient ici un objet fétiche de l'imaginaire du narrateur, un signe ambigu entre le jeu, la fuite, et la violence du réel.

La ville devient alors un espace fragmenté dont les objets n'incarnent plus un ordre idéologique stable, mais une crise de représentation, où l'identité personnelle et collective semble se dissoudre. Enfin, en affirmant : « *Ma Ville que j'emporte dans ma serviette, Ma Ville-Couteau-Du-Soleil* », le narrateur opère une appropriation subjective de la ville, en la réduisant à un objet portatif et coupant. Cette réduction symbolique est à lire comme un geste de résistance à l'effacement. La ville-objet devient le lieu où se concentrent les contradictions d'une mémoire collective abîmée par la catastrophe (le séisme d'Agadir), la domination coloniale, et les promesses non tenues du progrès. C'est dans cet espace textuel que s'articule, comme le dirait Duchet, la lecture critique des « évidences culturelles » que la littérature met à nu.

Dans les choix stylistiques de chacun des deux écrivains, se dessine sans doute une tension constante entre l'idéologie et la forme. Dans *Agadir*, Mohammed Khaïr-Eddine transforme le séisme réel de 1960 en un texte en tension permanente entre violence sociale et éclatement formel. 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. On découvre cette colère qui habite Khaïr-Eddine, mettant à nu une société cernée par des traditions dépassées. Tout au long du roman, la langue française, celle du colonial, est volontairement brisée et malmenée. Ici, le texte produit une contre-parole, une forme de résistance, où la langue elle-même se fait tremblement, afin de dénoncer les hiérarchies et de raviver la mémoire populaire. Mais pour Laurent Gaudé, c'est tout à fait le contraire. Dans *Danser les ombres*, il réinvestit le séisme d'Haïti dans une écriture où la catastrophe devient un seuil entre les deux mondes, celui des vivants et celui des morts. La « société du texte » (Duchet, 1971) s'organise autour de voix multiples du peuple haïtien qui portent la mémoire collective, inscrivant le drame dans une temporalité élargie où la communauté se réinvente dans le dialogue avec ses disparus.

Danser les ombres propose, de son côté, une micro-lecture 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, et une syntaxe stable. Ainsi, 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.

« 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)

Ce passage, situé avant la catastrophe dans *Danser les ombres*, où le personnage est frappé par le vacarme visuel et sonore de Port-au-Prince, témoigne précisément de cette charge idéologique du monde matériel. Les objets urbains comme les voitures de différentes couleurs, les bus décorés, les klaxons, les moteurs, ne sont pas de simples éléments de décor. Ils matérialisent une modernité chaotique, bruyante, saturée de circulation, qui symbolise à la fois la vitalité populaire et le désordre structurel d'un pays en crise. Dans ce carrefour où règne un tel capharnaüm, les objets de la ville parlent une langue sociale qui est celle d'une société fragmentée, où le développement matériel (voitures, transports, circulation) semble aller de pair avec la saturation sensorielle et l'absence de régulation. Ce que Claude Duchet appelle la « socialité des objets littéraires » se manifeste ici par l'accumulation de signes visuels et sonores qui traduisent l'insécurité, la surcharge, l'inégalité des conditions de vie dans l'espace urbain haïtien. Loin d'être anodins, ces objets donnent à voir l'idéologie de la modernité néocoloniale, où les signes du progrès masquent les déséquilibres profonds d'une ville en tension.

D'ailleurs, nous remarquons que ce passage anticipe l'effondrement à venir en exposant une réalité urbaine déjà en crise. Les objets décrits par Gaudé rendent compte d'un ordre social oppressant. La catastrophe à venir ne sera pas une rupture, mais une révélation brutale de ce désordre latent déjà inscrit dans l'espace matériel. Ainsi, les objets urbains agissent comme des symptômes visibles d'un malaise social que seule la fiction peut rendre lisible.

Dans *Danser les ombres*, Gaudé explore la question de la mort et du deuil à travers l'univers spirituel du vaudou haïtien, qui relie intimement le monde des vivants et celui des morts. Cette religion, partie intégrante de la culture haïtienne, structure la fin du roman en offrant une portée symbolique pour penser la catastrophe et la survie. Les esprits du vaudou comme Papa Legba ou Baron Samedi, omniprésents dans le texte, participent à cette porosité entre les deux modes et symbolisent le retour du sacré dans un monde bouleversé (cf. Vignoli, 2020, pp. 224-225) :

« 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 Goudou 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. 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.

Dans les deux textes, nous avons pu remarquer une présence forte des éléments naturels comme les plantes, les animaux, les oiseaux, les orages, le vent ou le tonnerre. Ces derniers sont souvent chargés d'une dimension violente et chaotique. Ils ont un certain pouvoir de refléter, et même anticiper le séisme mais aussi le bouleversement social et politique. L'évocation des orages et des vents par Khaïr-Eddine, par exemple, devient des métaphores de la colère collective qui habite le peuple marocain ou des forces incontrôlables qui renversent l'ordre établi. Les monts et le soleil peuvent, à l'inverse, symboliser la permanence et la résistance d'un peuple malgré les ruines. Il nous semble bien que ces éléments soient porteurs d'un discours social implicite tantôt sur la fragilité, tantôt sur la résilience. D'ailleurs, dans *Danser les ombres*, ces mêmes éléments naturels prennent une tonalité plus mémorielle et poétique. Ici, la nature agit comme un miroir émotionnel et culturel. L'omniprésence des oiseaux, des animaux (dont le plus important est le coq) et de la lumière du soleil participent à l'évocation d'un monde vivant ou menacé par la catastrophe :

« Personne n'avait remarqué que les oiseaux s'étaient tus, que les poules, inquiètes, s'étaient figées de peur. Personne n'avait remarqué que le monde animal tendait l'oreille, tandis que les hommes, eux, continuaient à vivre. » (Gaudé, 2015, p.128).

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 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. L'approche sociocritique de 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 le soit par la catastrophe sismique.

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, avec deux motifs, deux visions : l'un s'insurge, l'autre recompose.

Bibliographie**Corpus :**

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

Ouvrages et thèses :

- Bonn, Charles, NagetKhadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (1996), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris : EDICEF.
- Brodziak, S., & Chaulet Achour, C. (dir.). (2018). *Les écritures francophones de la catastrophe naturelle*. Collection « La Recherche en actes ». Paris : Éditions Effigi.
- Dorsinville, N. (2011). *Goudou Goudou*. Dans P. Farmer (Éd.), *Haiti After the Earthquake* (pp. 292-293). New York, NY : PublicAffairs.
- Dupuy, Jean-Pierre (2002), *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dussaillant-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.
- Miskowicz, N. (2016). *Nationalisme et littérature francophone au Maroc : Genèse d'une littérature indépendante* [Thèse de doctorat, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College]. LSU Digital Commons.
https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/93
- 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. « Humanismes d'aujourd'hui ».
- Saltani, B. S. (2024). *Agadir de Mohammed Khaïr-Eddine : Déplier les strates*. Paris : Éditions L'Harmattan. ISBN 978-2-336-41835-3.
- 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.
- Vignoli, A. (2020). *La catastrophe naturelle en littérature : Écritures franco-caribéennes*. Paris : L'Harmattan.

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 (1979), « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Nathan, réédition sur le site des ressources Socius. [En ligne] : <http://ressources-socius.info/index.php/revisions/18-revisions-d-articles/182-positions-et-perspectives>.

- Duchet, Claude (1971), « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », **Littérature**, n°1, pp. 5-14.
- Duchet, Claude (1969), « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », dans *Travail de Flaubert*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 11-43.
- 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>.
- Levesque, S. (2016). *Une écriture sismographique : la littérature du tremblement chez J. M. G. Le Clézio. Études littéraires*, 47(3).
- Olivier-Messonnier, 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>.
- Rey Mimoso-Ruiz, B. (2020). *Agadir et l'apocalypse de la langue (Mohammed Khaïr-Eddine, 1967)*. UR CERES, Institut catholique de Toulouse. Inter-Lignes. Lectures Bibliques. Des chemins du cœur à l'Apocalypse, (4).
- Salah Ahmed, R. (2015), « Analyse sociocritique du roman "Rue Darwin" de Boualem Sansal », **Revue Traduction et Langues**, vol. 14, n°2, pp. 83-91.
- Shelton, M.-D. (2014). *Éloge du séisme : le tremblement de terre en littérature*. Paris : L'Harmattan.
- Vanborre, E. (2014). *Haïti après le tremblement de terre : la forme, le rôle et le pouvoir de l'écriture*. Bruxelles : Peter Lang.
- Vignoli, A. (2020). *La représentation de la catastrophe naturelle chez Laurent Gaudé : une « délocalisation » engagée ?* Dans J. Mecke & A-S. Donnarieix (Dir.), *La délocalisation du roman : esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains* (pp. 217-227). Berlin : Peter Lang.
- Vodoz, Joséphine (2023), « Le langage idéologique des objets. Fabriquer la morale dominante dans le roman réaliste », **Littérature**, n° 209(1), pp. 58-68.

المستخلص

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

تغوص روايتا "أكادير" (1967) للكاتب المغربي محمد خير الدين و"رقص الموتى" (2015) للكاتب الفرنسي لوران جوديه بالقارئ في قلب كارثتين طبيعيتين مدمرتين: الزلزال الذي ضرب مدينة أكادير المغربية سنة 1960، وذاك 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. اعتمادًا على المنهج السوسيولوجي النقدي للناقد الفرنسي كلود دوشيه، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الكيفية التي تحوّل بها هاتان الروائيتان الزلزال إلى أداة حقيقية لقراءة الواقع الاجتماعي. فبين كتابة الانكسار عند خير الدين وكتابة الذاكرة عند جوديه، يقدم هذان العمالان الأدبيان إطارًا لإعادة التفكير في دور السرد الأدبي إزاء الصدمات التاريخية الكبرى، حيث إنهما لا يقتصران على سرد أحداث الكارثة فحسب، بل يحوّلانها إلى مختبر لنقد اجتماعي حاد عن طريق السرد الروائي.

كلمات مفتاحية: / الزلزال / السرد / السوسيولوجيا / الكارثة / المجتمع / الواقع.

Références

¹ Hassan II (1929-1999), roi du Maroc de 1961 à 1999, est une figure centrale de l'Histoire politique marocaine postindépendance. Dans *Agadir*, Khaïr-Eddine évoque indirectement son règne, marqué par une centralisation du pouvoir, un contrôle strict de l'expression publique et une mauvaise gestion des catastrophes, notamment le séisme de 1960. Cela s'inscrit dans le climat de tensions politiques des « années de plomb » au Maroc.

² Reine guerrière berbère du VIII^e siècle, la Kahina (ou Dihya) a mené la résistance contre l'expansion arabe dans les régions de l'Aurès (actuelle Algérie). Considérée comme une figure symbolique de l'opposition autochtone à l'arabisation et à l'islamisation du Maghreb, elle incarne aujourd'hui la mémoire de la résistance amazighe aux conquêtes extérieures.

³ Le terme « amazigh » est utilisé par les populations autochtones d'Afrique du Nord (appelées aussi Berbères) pour se désigner elles-mêmes. Il signifie « homme libre » ou « noble ».

⁴ Youssef Ibn Tachfin : Chef berbère Sanhadja (dynastie almoravide), né vers 1006-1009 au Sahara. Fondateur de Marrakech (vers 1062), il unifia le Maghreb central et le Nord marocain, puis conquiert l'Andalousie musulmane. Sa victoire à la bataille de Zallaqa (1086) contre les chrétiens est un jalon fondateur de l'histoire des Almoravides.

⁵ Cheikh el Arab (Ahmed Agouliz) : C'est un nationaliste marocain né en 1927 dans la région du Souss, membre de l'Armée de libération nationale (ALN). Il fut condamné à mort lors du « procès de Casablanca » (1964) pour complot supposé contre le roi Hassan II et fut tué par les forces de l'ordre en 1964. Il incarne le souvenir des résistants anti-coloniaux et anti-monarchiques du Maroc.

⁶ Bou Hmara (Jilali ben Driss Zerhouni El-Youssefi) : Rebelle rifain né vers 1860 dans le Zerhoun marocain, qui revendiqua le trône en se prétendant à la dynastie. Son insurrection fut brutalement réprimée par le sultan Moulay Hafid : il fut capturé puis exécuté à Fès en 1909. Sa fin spectaculaire (cage, lion, fusillade) symbolise la violence répressive du pouvoir central contre les révoltes tribales.

⁷ Membre de la milice du président à vie François Duvalier.

⁸ Jean-Bertrand Aristide (né en 1953) est un prêtre catholique et homme politique haïtien. C'est le premier président démocratiquement élu d'Haïti (1990), figure de la théologie de la libération.

⁹ François Duvalier (1907-1971), dit « Papa Doc », médecin et homme politique, fut président d'Haïti de 1957 à 1971. Son fils, Jean-Claude Duvalier (1951-2014), dit « Baby Doc », lui succéda à 19 ans et régna jusqu'à sa chute en 1986. Leur régime, autoritaire et répressif, fut marqué par la corruption et la terreur d'État. (*Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/duvalier-francois>).

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