

ESPACE NARRATIF ET DYNAMIQUE TEXTUELLE DANS *AGADIR* (1) DE MOHAMMED KHAÏR-EDDINE

Abdellatif ABOUBI

Préliminaire :

La parution en 1967 d'*Agadir* fut un événement littéraire majeur au Maroc. Il ne faisait aucun doute qu'un nouveau talent venait d'apparaître en la personne d'un jeune poète inconnu jusqu'alors, Mohammed Khaïr-Eddine, qui prônait une "guérilla" virulente contre ce qu'il appelle "le pouvoir négatif". L'ampleur de l'entreprise, sa violence, ainsi que la complexité des moyens utilisés, étaient remarquables. La critique était embarrassée. On se disait mal à l'aise à la lecture de cette "*œuvre déconcertante*", "*décourageante*", "*inaccessible*", "*provocatrice*", "*opaque*", etc. Jean Déjeux, l'un des spécialistes les plus éminents de la littérature maghrébine d'expression française, illustre bien, à lui seul, cet embarras, quand il qualifie Khaïr-Eddine "(d')auteur difficile". Ses "*romans-poèmes* [lui] paraissent [...] *hétéroclites et incohérents, [...] parfois hermétiques*". Mais, il reconnaît cependant, que "*cette œuvre désespérée [...] ne laisse pas indifférent même si le lyrisme incandescent et incantatoire verse dans l'hermétisme*" (2).

1 - Paris, Seuil, 1967. Les citations indiquées entre parenthèses renvoient à la réédition de 1992, Seuil, coll. Point.

2 - *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Ed. Naaman, 1973, rééd. 1978. Voir chapitre XIV : "*Mohammed Khaïr-Eddine ou le crépuscule des dieux*", pp.405-427.

ABDELLATIF ABOUBI

En effet, si l'œuvre de M. Khaïr-Eddine apparaît d'un abord difficile, c'est parce qu'elle procède par la destruction du genre et la création de nouvelles formes (3). Or, l'on s'est souvent attaché à ne démontrer que les aspects idéologiques ou socio-psychologiques de son œuvre, oubliant qu'il est avant tout l'un des grands novateurs dans le domaine de la forme romanesque et surtout le précurseur du nouveau courant littéraire qui s'est cristallisé en 1966 autour de la revue *Souffles*(4) fondée par Abdellatif Laâbi. Mouvement auquel s'est associé par la suite, comme on le sait(s), un groupe de jeunes créateurs contestataires se distinguant par leur refus total des conditions présentes et par leur volonté déclarée de la nécessité d'un bouleversement radical des anciennes pratiques d'écriture et des normes socio-politiques d'après l'Indépendance.

Mais au-delà de cette double exigence affichée, le rapport même de ces jeunes écrivains à un pouvoir autocratique va les amener consciemment ou non à renouveler constamment leur stratégie d'écriture, à chercher des moyens littéraires nouveaux pour transmettre un message de nature subversive. Du réalisme, ils passent ainsi par exemple au symbolisme; d'un discours cohérent à un discours discontinu, fragmentaire et éclaté, frôlant parfois l'hermétisme total, etc. Ce n'est pas un hasard si les textes publiés entre 1966 et 1974 témoignent de l'utilisation d'éléments formels nouveaux qui démontrent d'ailleurs la vitalité du genre romanesque et son adaptabilité. Ainsi "forme" et "contenu" sont-ils étroitement liés et seule une perspective qui s'intéresse à la fois au "comment" et au "pourquoi" de ces œuvres nous paraît-elle capable d'en rendre compte.

Et c'est ce phénomène, repérable surtout au niveau narratologique, que nous proposons de prospecter dans *Agadir*, un des premiers

3 - A. Abboubi, *Imagination de l'espace et création romanesque dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*, Thèse de Doctorat de l'Université, Bordeaux III, 1993, 2 Vol. Voir les sous-chap. : "Réception critique de Mohammed Khaïr-Eddine" et "Éclatement du genre et foisonnement des formes", pp.3-24.

4 - Voir Éric Binet dans *IBLA*, 1969, p. 343-347.

5- A. Tenkoul, *Littérature marocaine d'écriture française*, Casablanca, Afrique-Orient, 1985, voir la première partie : "Analyse des discours critiques". Cf aussi M. Gontard : *Violence du texte, littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan ; voir "Introduction : une littérature et une critique", pp. 11-26.

AGADIR DE KHAIR EDDINE

"romans" de cette période. D'une part, cela nous permettra de dégager les grandes articulations du texte et ses configurations thématiques. D'autre part, les complexités narratologiques du texte, ses "incohérences" et l'éclatement de son écriture, exigent également un dépouillement du (des) récit(s), un examen approfondi de "l'espace narratif"(6) appréhendé ici comme lieu d'engendrement, de convergence et de déploiement de sens. L'importance accordée dans cette analyse à "l'espace de la narration" est suscitée par le jeu/enjeu des narrateurs, le travail de construction/destruction qui est investi, qui appellent un décryptage de leur fonctionnalité au niveau du "roman" en question. Notons qu'il ne s'agira pas là d'imposer des repères obligatoires mais seulement de suggérer les "espaces" où se lit une meilleure concentration signifiante et qui permettent de saisir une certaine organisation d'un texte complexe, chargé de thèmes enchevêtrés.

a/ Ville-texte : la dialectique de la création et du vide.

Jacqueline Arnaud, qui s'est déjà penchée avec beaucoup de perspicacité sur l'œuvre de M. Khaïr-Eddine, note qu'*Agadir* prend pour point de départ un symbole [...] celui de la ville détruite par un séisme, dont on cherche le plan pour la reconstruire" (7). Mission qui s'avère d'emblée irréaliste puisqu'il est impossible de bâtir "sur les débris d'une ville-morte" (p. 122). Reste donc le vide. Et c'est là qu'intervient l'imagination, le rêve ou le souvenir, qui vont aider à "réinventer" (p. 134) une autre ville en faisant jouer dans la représentation de la "ville-détruite" une pluralité d'espaces (villes). Ces derniers vont, d'une

6-"L'espace du récit, écrit P. Tranouez, désigne l'ensemble des informations délivrées par la parole fictive du Narrateur, et l'espace de la narration tout le texte(...) moins le récit, c'est-à-dire tant l'acte de narrer que les processus qui le rendent possible et les réactions de l'Auditeur", in "L'efficacité narrative", *Poétique* n° 41, fév. 1980, p.51.

7-"Le roman maghrébin en question chez M. Khaïr-Eddine, R. Boudjedra, et T. Benjelloun.", in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976, pp. 59-67. *Agadir* a été sans doute inspiré à Khaïr-Eddine par le séisme qui a détruit la ville d'Agadir en 1961 où il a séjourné pendant presque un an, chargé d'une mission un peu semblable, comme directeur régional de la sécurité sociale.

part constituer l'"espace-texte"; et d'autre part, dévoiler le rapport profond qu'a le narrateur avec sa condition réelle. Le séisme n'est plus qu'un prétexte (pré-texte) où chaque plan (imaginé ou rêvé pour la ville) prend une dimension symbolique. Il est nécessaire de rappeler ici la structure du texte afin de dégager ses grands axes d'articulations.

En effet, nous assistons dès le début du texte à une fiction qui peut s'apparenter à celle d'un roman *policier*. Le narrateur se présente comme un fonctionnaire "dépêché" sur le lieu du séisme. Il présente aussi son ouvrage sous l'allure d'une "enquête", d'une "tâche" ou d'une "mission". Il semble bien que ces termes aient été empruntés aux domaines judiciaire et policier qui exigent une vision examinatrice et rigoureuse. Or, cette "enquête" sur le "séisme" et la "situation" des habitants de la ville ne verra pas le jour. A mesure que la narration progresse on découvre que cette enquête couvre en fait une tâche moins aisée à réaliser ou qui se remet perpétuellement en question : Est-il "chargé de remettre la ville debout" ? (p.37), de "préparer l'exode de la population" (p.13), de "reconstruire la ville" ?, ou de "redresser une situation précaire" (p.10) ? Pis encore, "c'est d'une ville vraie debout qu'il s'agit" (p.20) ou d'une "ville qui n'a jamais eu lieu" (p.36) ?, "On m'avait menti. [dit-il] Il n'y a pas le moindre soupçon de ville ici [...] Ce qu'il y a, c'est le silence et une résignation marquant jusqu'aux pierres." (p.11). D'ailleurs le narrateur-fonctionnaire avoue qu'il "ne cherche pas la vérité" (p.10), qu'il "ne voit pas en quoi consiste [sa] tâche" (p.12) et qu'il "n' [a] pas l'intention d'en dire plus long sur cette ville" (p.10).

La notion d'un espace "localisable", qui tendrait, comme dirait Gérard Genette, à créer un "vraisemblable narratif", disparaît dans *Agadir*. Ce dernier tente par plusieurs manières à détruire tout "effet de réalité". Il est vrai qu'on a affaire à "un déchaînement de la terre" (p.17) qui a rasé la topographie de toute la ville. Aussi, le narrateur-fonctionnaire qui se croit pour un moment donné, du moins au début de son "récit", le reporter de certaines informations concernant la ville détruite et qui s'efforce de situer sa fiction dans ce lieu précis, va être aussitôt débordé par les événements tragiques "qui, [dit-il], effrayaient l'œil" (p.13). Non seulement il est affolé par l'ampleur de "la catastrophe" (p.17), mais il s'aperçoit que les "rescapés" (p.16) s'attachent viscéralement à leur ville et ressentent mal leur dépossession bru-

tales (p.16). Peu à peu, ces "hommes traumatisés" (p.12), "dénaturés" ou "fous" (p.16) vont l'entraîner malgré lui dans leurs délires et entraver ses démarches: "la population ne veut pas quitter sa ville" (p.15), constate-il. Ainsi, à mesure que la narration progresse l'enquête régresse.

Devant l'incapacité de rétablir "l'exode de la population" et de "reconstruire la ville" -situation réelle qui outrepassé les capacités intellectuelle et matérielle du narrateur-fonctionnaire-, les solutions seront envisagées d'une autre façon, sous formes de rêves. C'est à partir de là que s'opère le dédoublement du narrateur-fonctionnaire. On assiste dès lors à un autre "récit" qu'on peut qualifier de "récit au second degré". Les événements racontés apparaissent alors dans d'autres lieux qui dépassent le tangible pour s'étendre dans les profondeurs de l'inconscient, du rêve où il est "impossible de situer l'endroit" (p.117). La représentation d'un "espace référentiel", fixe et repérable, n'est plus possible. Désormais, c'est l'ubiquité qui va nourrir l'illusion d'une fiction inépuisable. C'est-à-dire celle qu'offre justement les rêves : "ainsi j'ai pu vivre en plusieurs endroits simultanément" (p.116), dit-il à la fin de son récit. C'est dans le "récit au second degré" que sont narrées en fait les métamorphoses la "ville engloutie" (p.11) : ville-zoo, ville-étoile, ville-théâtre, ville-souterraine, etc. La ville s'esquisse en une véritable phénoménologie de l'espace. Elle s'éclate en plusieurs plans qui glissent les uns sur les autres, se télescopent dans un mouvement de construction-destruction, au point que toutes les tentatives vaines déployées pour la reconstruire deviennent le véritable sujet du "roman".

Toutefois, l'ambiguïté et l'incohérence de "l'espace-narratif", voire le malaise ressenti par nous lecteurs, quant à son appréhension, s'expliquent par l'imbrication dans le texte de deux "récits". D'abord, un "récit" qu'on peut qualifier de "récit au premier degré" (R¹), car il définit le sujet du "roman" et la fonction du narrateur. Il est en somme le reflet d'un travail de la conscience censée organiser la diégèse et rétablir un sens, une raison d'être au "Récit". Sa fonction essentielle est de ramener la narration toujours au point initial : "ce matin", "ici", etc. C'est le récit de l'impasse:

"Mon premier soin : Écrire à mon chef direct ; lui signaler le peu de chances que j'ai de redonner vie aux gens d'ici. Je ne suis pas le Bon Dieu. Ce sont des hommes traumatisés. Ceux

qui ont vu cela de loin ne reviennent plus. Lui dire que toute tentative de rétablissement serait vaine ; que cette ville appartient désormais au désert voisin." (pp.11-12)

"Les moyens dont je dispose ne sont pas suffisants pour calmer les nerfs." (p.15)

Ce récit montre l'incapacité de son narrateur de "reconstruire la ville" sur le "vide", sur les "décombres d'une ville morte" (p.15). D'ailleurs, il n'occupe qu'une place infime dans tout le texte. Son épaisseur est réduite de par sa fonction informative destinée, en premier lieu, à éclairer le narrataire sur la nature onirique de son "récit": "Je suis sorti du vacarme. Ma ville, mon bureau, le chaouch, le cuisinier et les requérants. Tous chez moi. Les dossiers sont là où je les ai laissés la veille. Ai-je été assassiné ? Je suis ici pour redresser une situation particulièrement précaire" (p.48) dit le narrateur (N¹) après un long périple onirique qui l'a conduit dans "la ville-zoo". Ou encore, se resaisissant de son théâtre intérieur, il dit: "[...] La ville tombée. Les terrasses à fleur d'écorce, du soleil cuit à point, du sable clairsemé, s'ébouyant sous mes souliers. J'ai rêvé de vrai dialogue." (p.35).

De nombreux indices concernant cette "fonction de normalisation" pour reprendre les termes de Roland Barthes, parcourent le texte, soit pour contrôler le débit onirique, soit pour sauver le Récit et le relancer encore une fois. Son importance événementielle est par conséquent réduite par le même fait: "Je dois avouer [dit-il] que je ne cherche pas la vérité" (p.49). Sa fonction est seulement d'être là. Une fonction sans aucun doute, alternative, facultative: "Si c'est à moi, je m'éclipse" (p.49) déclare-t-il. On comprend que ce "récit" ne peut apporter de changements effectifs: "J'ai dit que la ville a été rasée", "que toute tentative de rétablissement serait vaine ; que cette ville appartient désormais au désert voisin" (p.12). Son espace est: le "vide", le "désert", l'"absence", etc. Et donc "l'impossible" sur lequel le Récit ne peut progresser. Cependant, il met en relief la relation qu'a le narrateur non seulement avec sa condition de vie réelle, mais aussi avec l'écriture, la création.

Ensuite un "récit" qu'on a désigné de "récit au second degré" (R²) qui s'opère, quant à lui, à partir d'un état second: le rêve ou le fantasme, comme on l'a vu. L'espace tel qu'il se présente dans ce "récit"

fonctionne sur plusieurs registres entremêlés, qui entraînent l'effondrement de toute narration continue: les rêves, les délires, les souvenirs envahissent délibérément la diégèse. Nous avons signalé auparavant que le "récit" (R¹) est enfin de compte bouclé, piégé par sa propre structure régressive, voire bloquée. Le temps y est figé et rotatif. Et c'est à cause de cela que son narrateur (N¹) se trouve "condamné à l'inertie" (p.49), à "l'immobilité" (p.45). Il ne quitte que rarement sa "demeure" (p.19): "Je ne bougerai plus d'ici. Je ne peux agir dès maintenant" (p.12) se dit-il en prenant la décision de s'enfermer dans sa chambre: "Je ne sortirai plus, c'est ici que tout aura lieu" (p.49) répéta-il. Ou encore: "D'ici je vois tout sauf la ville" (p.19).

Le Récit ne se débloque qu'une fois que le narrateur se retire d'un monde extérieur hostile et abject: "Au vrai, me voilà délivré d'un travail routinier exténuant. Je suis chez moi, dans ma demeure" (19). C'est donc le "récit" des rêves qui ouvre la possibilité d'une progression narrative. Le rêve apparaît ici au premier abord comme une fuite devant une réalité intolérable, intraitable. En réalité, le narrateur (N¹) se définit non seulement par son impuissance, mais aussi par le refus de tout ce qui gravite autour de lui. Certes, il est mandataire d'un patron, mais dont il récuse le pouvoir négatif: "Il devine dans un vertige que sa présence sur les lieux n'est en fin de compte qu'une présence sans conséquences" (8). Autrement, il prend conscience que son travail n'est que dérisoire: il se contente simplement de recevoir les demandes des requérants, de les classer et de faire des rapports, mais sans aucun pouvoir réel d'intervention (comme tout fonctionnaire de l'État marocain à l'époque)

Ainsi la réalité bascule, les rêves affluent. Peu à peu, la ville-onirique commence à supplanter la ville-détruite. La situation monstrueuse de la ville et les conditions "effrayantes" de ses habitants seront ainsi transfigurées par la création. Celle-ci se veut avant tout évocation d'un réel atroce, horrible. Le rêve est négation de temps et d'espace. Le "récit au second degré" (celui des rêves) sert à détruire les limites temporelles et spatiales du "récit au premier degré" (celui donc de la ville-détruite), pour élargir celle-ci à une vision poétique n'ayant aucun rapport avec la réalité (épouvantable). C'est ce qui explique, en général,

8- "La voix d'un dépossédé", in L'Action (Tunis), du 22 octobre 1967.

ABDELLATIF ABOUBI

l'éclatement de la diégèse du Récit. Toutefois, le rêve ne relève pas uniquement de ce souci esthétique. Sa teneur symbolique est beaucoup plus importante dans le texte. Elle mérite, de ce fait, notre attention.

b/ Ville-onirique : l'illusion révolutionnaire et les images de l'échec.

Dans une interview avec Monique Hennebelle, Khaïr-Eddine s'est expliqué lui-même sur la composition technique de son "roman". Il y distingue trois structures: "*La première structure, dit-il, est une structure de reportage, de constatation. Il s'agit de décrire une situation, celle de la ville*" (9). Cette première partie va du début du texte à la page 21. On passe ensuite "*à une seconde structure page 23, d'ordre théâtral*" (10) où des voix se mêlent à la vie de l'enquêteur et l'entraînent dans leurs délires, leur conflit avec les autorités chargées de superviser "*l'exode de la population*" et d'évacuer les rescapés. Le narrateur sort de son rêve théâtral quand il dit: "*J'ai rêvé de vrai dialogue*" (p.35). Le théâtre "*s'interrompt un bref instant, le temps de présenter la ville dirigée par les animaux*" (11) affirme l'auteur. Ce laps de temps correspond en fait à une reprise de l'activité consciente : le temps de relancer le Récit qui s'épuise. Le narrateur constate de nouveau l'échec de son entreprise: "*C'est la ville qui rebondit, nue. Les acteurs sont inutiles. Le théâtre est impossible.*" (p.36)

"*Ayant fermé le bureau*" (p 36), le narrateur-fonctionnaire se rend de nouveau sur les lieux du cataclysme; mais il se trouve encore une fois dépassé par ce qui s'y passe: "*Que dis-je ? Je ne me suis pas posé la question au sujet de mon travail. Je commencerai dans un peu de temps à le reconnaître. Chargé de remettre la ville debout ? Par la cour ? Retrouver une ville ? Quel est le lieu du drame ? Et par qui ? Comprends pas.*" (p.37). Or, à mesure qu'il se heurte à cette réalité horrible, son rêve d'une "*ville qui serait confortable, nette, propre*" (p.37) se consolide davantage: "*Je ferai le plan de cette merveille.*

9- Hennebelle (M), " *Agadir de Mohammed Khaïr-Eddine* " in *Afrique littéraire et artistique* (L'), n° 5, juin 1969, pp. 8-15

10- *Ibid*

11- *Ibid*

AGADIR DE KHAÏR EDDINE

C'est peut-être pourquoi on m'a chargé d'être ici" (pp.37-38) affirme-t-il. Il prolonge ainsi son rêve d'une "ville-lumière", d'une ville-utopique. Mais, comme l'avance J. Arnaud, son rêve continue d'être "*hanaté par le cauchemar d'une ville-zoo, de la ville-cage dominée par les Maîtres-Perroquets et les Vautours-à-dents et ses gardes les Singes et les Scolopendres*" (12).

Il semble que ces métamorphoses relèvent beaucoup plus d'une symbolique approfondie que de rêves délibérés: "*Au demeurant une ville zoologique ou un zoo. Parmi les hommes, des animaux plus que domestiqués. Des animaux civilisés à outrance, très polis et par cela même gênants*" (p.38). Le bestiaire intervient souvent chez Khaïr-Eddine pour qualifier le plus le pouvoir négatif. Il s'agit ici de mettre en relief la bestialité qui habite le système étatique du pays. Dans cette ville les gens sont retenus prisonniers arbitrairement. Tout l'appareil de l'état est contrôlé par des animaux dont le veulerie et la cruauté rappellent celles des fonctionnaires de l'Etat marocain de l'époque(elle d'Oufkir). Pour l'auteur: "*C'est une symbolique qui veut dénoncer le totalitarisme et ses conséquences*" (13)

"*Je suis sorti du vacarme. Ma ville...*" (p.48). La narration reprend donc, mais juste le temps de rappeler le Moi-rêveur à sa fonction première. Le narrateur-fonctionnaire reprend ainsi son travail dans son bureau: "*Voyons voir. Ce matin, le télex m'est parvenu. Confirmation de qui, de quoi ? Je ne sais.*" (p.49). Mais dès qu'il se rend sur les lieux de la catastrophe il reconnaît son incompetence: "*Je dois avouer que je ne cherche pas la vérité. J'ai reçu des ordres à cet effet. Ce qui compte : Aboutir à des conclusions qui se tiennent. Peu importe leur véracité. Je ne vais donc pas m'amuser à parcourir les villes avoisinantes en vue de déceler quelque indice notable. [...] Il ne s'agira donc plus d'élaborer un cadastre, ni de sauver qui que ce soit.*" (p.49). Il admet même son inutilité (p.49). Voué à l'inaction totale, il se retire dans sa chambre: "*Je suis condamné à l'inertie. Je ne sortirai plus, c'est ici que tout aura lieu. Le théâtre qui se déroulera sous vos yeux aura pour cadre ma demeure.*" (p.49). On comprend ainsi que le manque et l'incapacité seront compensés dans et par les rêves.

12- Arnaud (J.), *op.cit.*, p. 63.

13- Hennebelle (M.), *op.cit.*

C'est ainsi, dit Khaïr-Eddine, que "le héros crée son propre théâtre en donnant lieu à tout ce qu'il a appris. Il se promène dans le temps et dans l'espace" (14). En effet, dans ce nouveau cadre théâtral (le second des "voix" du passé tout comme du présent surgissent violemment, revendicatives et contestataires. Elles dénoncent le sort misérable auquel le pays est acculé. Bien que reniant le plus souvent l'histoire, Khaïr-Eddine se réfère ici à certaines figures du passé. Nous voyons évoluer dans un décor toujours changeant, des figures symboliques, qui protestent contre l'ordre établi. La Kahina évoque ainsi l'âge d'or berbère révolu; et Youssef Bnou Tachfine (autre Berbère, fondateur de la dynastie des Al-Moravides) proteste contre la dénaturation de sa ville, Marrakech (p.69-70), etc. A ces "voix" du passé glorieux répondent des "voix" du présent déchu, représentatives du peuple, en conflit d'abord avec elles-mêmes et puis avec le pouvoir central. Elles sont traumatisées par le sort de leur ville/vie. Elles découvrent alors leur déracinement, leur situation de "dépossédées" de la terre.

La troisième structure d'Agadir, rapporte Khaïr-Eddine, "est un travail organique et critique des origines [...] Cette dernière structure se termine -il est logique- par le départ du héros victime, qui veut quitter tout"(15). L'auteur procède là par un glissement autobiographique dont l'objectif est de renier et son passé individuel saccagé et le mythe d'un passé collectif pompeux et faussement glorieux. Plus il rejette en bloc ce double passé et plus "[se] précise son rêve d'une ville-étoile, cité-jardin de fleurs et de bibliothèques sans monuments historiques"(16). Autrement dit, il détruit pour reconstruire une vie/ville meilleure. Mais son rêve continue toujours de se heurter à des cauchemars qui mettent en échec ses tentatives de reconstruction. La "ville-étoile" devient comme chez Mohamed Dib ou chez Arthur Rimbaud, lointaine, inaccessible et peut-être même plus dangereuse.

14- Ibid.

15- Ibid

16- J. Arnaud, *op.cit.*

c / Ville pré-texte et portée symbolique

Dans un contexte semblable à celui d'Agadir, la Kahina de *Corps négatif*(17) apparaît, elle aussi, dans un décor de théâtre onirique au milieu des ruines du passé pour fustiger le présent et essayer de reconstruire la ville-utopique berbère. En s'adressant à la foule, elle dit: "Nous pouvons changer le désert en une ville où vivre allécherait tous les peuples terrestres" (p.121). C'est également la vision qu'a l'auteur de tout futur possible qu'il voit essentiellement dans une destruction systématique des mythes religieux du passé et le retour à une certaine ancestralité épurée et saine. La Kahina serait le symbole de cette ancestralité tant rêvée, sur laquelle se clôt Agadir.

Le rêve, tout comme le poème, n'est plus alors qu'un support à ce double jeu de la destruction/construction. Agadir s'achève sur l'échec du "héros" et son départ. Il finit par croire que le rêve ne peut pas construire une ville-lumière, une vie meilleure. Car son rêve sera toujours entravé par des hantises cauchemardesques de la "ville-zoo" et par les réminiscences culturelles d'un passé non-épuré. On l'a vu, la vision obsessionnelle d'une "ville-étoile" se heurte chez lui à une peur puissante, celle du pouvoir castrateur (p.49). Voilà pourquoi le rêve tient son importance de sa teneur imaginaire et de sa dimension liées à l'exploration du non-dit. Il est le moyen par lequel le héros peut exprimer d'une manière symbolique et efficace ses hantises les plus secrètes.

Tout n'est que symbole dans Agadir. Presque tous les critiques s'accordent sur la portée symbolique du livre: "On a compris, bien sûr, écrit J. Arnaud, que la ville est le symbole du pays, ébranlé par l'indépendance dans ses structures féodales et qu'il faut entièrement reconstruire."(18) Le cataclysme naturel n'est qu'une figure d'un cataclysme politique, celui de l'après-indépendance qui a ruiné le pays. Ce serait le symbole de la désolation, de la perte de confiance et de l'espoir de tout un peuple.

Aussi, symbolique est Agadir, la ville du Sud marocain qui donne son nom au livre. Berceau de la civilisation berbère, elle signifie: forte-

17 - Paris, Seuil, 1969.

18 - *Op.cit.*

ABDELLATIF ABBOUBI

resse. Or, dérision, elle apparaît ici détruite, morte. Ce serait aussi le déclin des ancêtres, des Berbères. La question cardinale que le héros se pose est également symbolique: Comment faut-il "reconstruire sur les décombres d'une ville morte", "sur le vide"? Apparemment, c'est la tâche qu'on lui a assignée (ou qu'il finit par s'attribuer lui-même (p.37). Mission qui se révèle à la fin du texte impossible, et qui le sera toujours tant que le "passé [...] archimauvais" (p.112) et le pouvoir négatif continue de dresser les obstacles devant le moi-bâtitseur du poète.

Certes, le narrateur est un fonctionnaire mandaté par l'État, il se présente sur les lieux du séisme, reçoit les demandes des requérants, classe les dossiers et exécute certaines tâches: "Merci, patron, de m'avoir dépêché auprès du péril, dans ces croûtes qui engraisent la mort et l'immobilité" (p.11). Mais en réalité c'est un pouvoir qu'il refuse car c'est un pouvoir totalitaire: "Je sais ce que je veux. Et si je ne le dis pas tout de suite, c'est bien par crainte de me heurter au refus." (p.49). Le héros avoue constamment son impuissance devant ce pouvoir castrateur. C'est pourquoi il se retranche dans sa "demeure intérieure", dans l'hallucination et le rêve, comme n'importe quel citoyen désarmé vivant sous l'oppression (dans une "ville-cage"). Il se retourne de cette façon contre son patron et rejette tout ce qu'on lui dit: "Que m'ont-ils dit au juste?" (p.65) se demande-t-il. Il s'agit de halluciner sa révolte contre ses mandataires et déjouer leur censure: "[...] vivre la tombée d'une ville [...] Décrire ça à la manière des reportages journalistiques? Ce serait trahir le séisme et le plus infime éboulis de la ville" (p.66)

Ainsi, l'enquête sur la ville-morte, objet manifeste du narrateur ("la première structure du texte") sera doublée, comme dans le roman policier, d'autres enquêtes sur le moi et les réalités profondes du pays. Ces enquêtes nécessitent un autre langage pour les mieux dire. Ce fut pour Khaïr-Eddine le langage onirique, poétique et révolutionnaire. D'où l'importance du "récit second degré", le récit des rêves. Dans une interview l'auteur déclare à ce propos: "Il m'arrive fréquemment d'écrire mes propres rêves, de les glisser dans le corps d'un livre"(19).

Dans la "seconde structure" du texte, d'ordre théâtral, le "moi-rêveur" apparaît comme le conducteur de tous les rêves de la vie non-

19 - "Le temps du refus", in El Moudjahid (Culturel), n° 179, du 21 novembre 1975.

AGADIR DE KHAÏR EDDINE

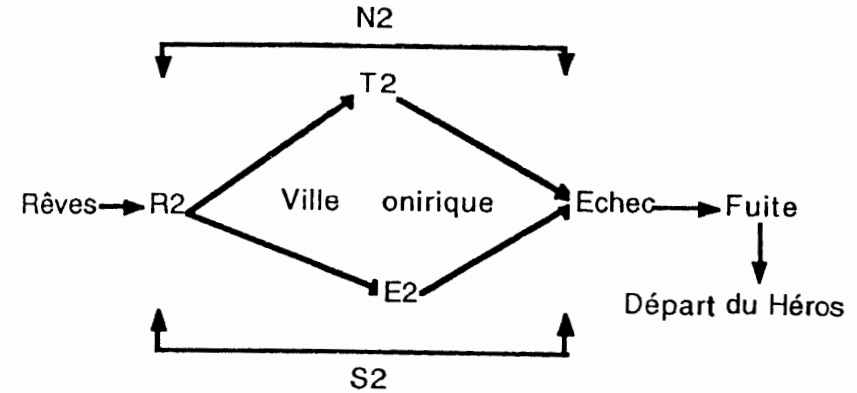
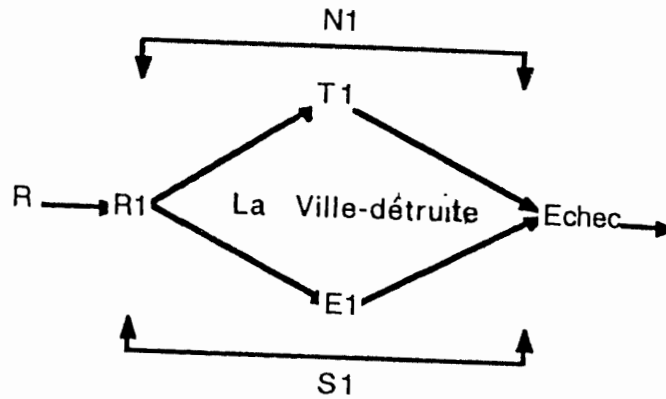
souillée. Il est l'initiateur de l'avenir par l'action, le catalyseur des haines des dépossédés par la poésie. Il accède à l'autorité morale et gagne l'audience (les "voix") du peuple qui, souffrant et soumis, vibre à la "voix" de la révolte.

Dans la "troisième structure" la révolte devient plus explicite, cruelle. Le héros dénonce violemment les abus du pouvoir et les tares de la société. Il témoigne de son "engagement politique" Il s'agit donc, écrit J. Howlet, "d'un rebelle et son projet finalement ce n'est pas de reconstruire la ville nouvelle laborieusement, ce n'est pas même de retrouver le sens à jamais englouti de l'enracinement ancestral"(20)

C'est la raison pour laquelle on ne peut pas parler dans Agadir d'une réalité urbaine au sens spatial du terme. Khaïr-Eddine raconte d'une manière symbolique la mort d'"un rêve", d'"une vie", d'"un peuple", pour reprendre le titre de l'un de ses livres, à travers la mort de la ville d'Agadir. Les habitants sont "dénaturés", "dépossédés" de leur terre et de leur existence. La ville-texte n'est que le symbole, le reflet de cette autre ville/ vie tant souhaitée, mais qui demeure impossible à réaliser. A la fin du texte un "vieillard" réaffirme au Moi-rêveur le caractère purement chimérique de cette vie/ville à laquelle il s'attache vainement. Elle n'est, lui dit-il, que pure création de son propre imaginaire. N'est-ce pas dans le rêve que la ville-réelle disparaît? Elle n'est plus alors que le support d'une création poétique à la manière des villes des Illuminations de Rimbaud. Bien sûr, il s'agit d'un faux rêve, d'une création totalement consciente de l'imaginaire destinée à dénoncer les aspects d'un monde ébranlé, devenu insupportable. L'image n'est pas nouvelle. Elle ponctue et va même, selon J. Y. Tadié, jusqu'à définir le roman du XXème siècle(21) Mais l'authenticité de Khaïr-Eddine est de l'avoir insérée dans une pratique scripturaire nouvelle.

20 - "Une liberté rimbaldienne", in La Quinzaine Littéraire, du 1 au 15 octobre 1967

21- Le Roman au XX siècle, Paris, Ed. Belfond, 1990, voir le chapitre IV: "Roman de la ville, ville du roman", pp., 125-172.



Récit = le récit D'Agadir.
 R1 = Le récit de la conscience que l'auteur désigne par "première structure" ou reportage journalistique. C'est le récit du narrateur enquêteur, chargé d'une mission précise
 T1 = Temps de R1 = maintenant, "ce matin", quand il se réveille pour se rendre sur le lieu du séisme.
 E1 = Espace de R1 = ici, la ville-détruite, ce "désert", le vide, etc.
 N1 = le narrateur de R1 = un homme dépassé par les événements. Il ne dispose pas de moyens pour rétablir l'exode de la population. Il se heurte aussi à un pouvoir castrateur puissant. D'où en fait l'échec de sa mission. Par conséquent il se réfugie dans les rêves et l'hallucination.
 S1 = la structure de R1 est statique, le temps est rotatif, figé.
 R1= ne peut pas progresser. Il est piégé par sa fonction principale, qui est d'informer et de contrôler le débit onirique du récit. Il est le rellet de la conscience censée donner un sens au récit et organiser la diégèse.

R2 = Le récit au second degré, le récit des rêves
 T2 = temps de R2 = onirique et mnémonique
 E2 = espace de R2 = Villes oniriques =: ville-lumière : ville zoo, ville-théâtre, etc.
 N2 = le narrateur de R2 = il ruse avec la censure du pouvoir négatif, et utilise en fait un langage révolutionnaire, contestataire. Il veut bâtir une vie, une ville utopique, mais il se heurte à des obstacles (socio-culturels et politiques)
 S2 = la structure de R2 est dynamique. Elle se caractérise par l'ubiquité. Le "Je" sauve son récit (R1) en lui ouvrant d'autres issues à travers le récit des rêves. Or ce récit se clôt sur l'échec de son narrateur dans ses tentatives de reconstruire une vie (ville) meilleure. Il finit par reconnaître son échec. Il quitte ainsi ses fonctions et son pays.

LA STRUCTURE DYNAMIQUE

D'AGADIR