

# La conception de la ville à travers l'espace et le temps

Abdellah EL HOULALI

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

**Dans** le roman en général, le temps et l'espace ne relèvent pas uniquement d'un traitement descriptif et esthétique. Ils peuvent être des révélateurs du sens profond de l'oeuvre. L'espace s'associe intimement aux personnages et à leurs actions, reflète leur psychologie et révèle des informations non dites dans le récit. En écrivain averti, Zola confirme : « (...) l'homme ne peut être séparé de son milieu (...) il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province<sup>(1)</sup>».

Parmi les premières études consacrées à l'espace, on peut citer *Poétique de l'espace* de G. Bachelard. Cette recherche englobe les lieux réduits ( tiroir, coffre, coin, nid, chambre...), l'espace du dedans et celui du dehors, du haut et du bas. Elle vise « à déterminer les valeurs humaines des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses [...] l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre<sup>(2)</sup> ». Pour étudier l'espace intime, Bachelard propose une approche à laquelle il donne le nom de topologie. Celle-ci « serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime <sup>(3)</sup> ».

---

1. Cité par Henri MITTERAND dans *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F, 1987, p. 47.

2. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 8ème éd., 1974, p. 17.

3. *Ibid.*, p.27.

Le problème de l'espace romanesque a aussi été travaillé par Mikhaïl Bakhtine. Selon ce critique, le temps et l'espace ne se présentent pas séparément dans l'univers du roman, ils sont indissociables. Il emploie donc le terme de « chronotope » pour désigner l'intersection du temps et de l'espace, l'un étant impossible à appréhender sans l'autre. Il écrit :

**« Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par “temps espace”.**

**La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...] Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque [...] comme une métaphore. Ce qui compte pour nous c'est l'indissociabilité de l'espace et du temps [...] Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. Dans le chronotope de l'art littéraire a eu lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art. Tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps du sujet de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace. »<sup>(4)</sup>.**

Lorsqu'il s'agit d'étudier la représentation de la ville dans la littérature marocaine aussi bien arabophone que francophone, ce concept de chronotope occupe une place très importante; il offre une base sur laquelle se fondent les images et les significations que peut porter la ville. C'est un élément référentiel de la vision propre à l'écrivain et à sa communauté. Propre aussi à une histoire commune aux Arabes et aux occidentaux. Jacques Berque, dans sa préface à la version française de *Dafannā l-mādī* (*Le Passé enterré*) dit que :

**« Ce qui va se jouer à Fès, dès la période que couvre le récit, ce n'est pas simplement un conflit entre deux nations, c'est encore et surtout un combat contre soi-même, [...] Et ce combat implique un élargissement continu de l'espace et la durée.**

**Le protectorat, qu'avait mit en place l'accélération de l'histoire dans cette partie du Maghreb, entendait figer le temps à son profit. Le roman insiste dès lors à juste titre sur la conscience comme physique que prennent de la durée les habitants de la cité, laquelle s'est scindée en Médina et Ville nouvelle, comme pour manifester par ce dédoublement l'échec de leur vieux quant-à-soi »<sup>(5)</sup>**

---

4. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

5. Jacques BERGUE, préface du *Passé enterré*, Paris, Seuil, 1976, p. 6.

Dans tous les récits marocains qui traitent de la ville de Fès, celle-ci se présente sous forme de deux espaces constituant deux entités contradictoires. L'opposition mise en lumière serait celle d'un espace occidental et d'un espace arabe. Chaque fois qu'il est question de les décrire, l'accent sera mis sur le modernisme du premier et l'archaïsme du second. Cette différence marque l'essence de la représentation de l'espace urbain dans la plupart des œuvres littéraires marocaines. Le sort des héros s'y joue dans le double mouvement d'attraction et de répulsion à l'égard de chaque espace.

L'espace archaïque, marocain en l'occurrence, se présente donc comme opposé à l'espace moderne occidental. Pour représenter l'espace arabe, les écrivains arabes insistent sur le choix des espaces archaïques, comme pour amplifier l'écart entre celui-ci et l'espace occidental. L'espace archaïque est régi, selon certains écrivains, par des traditions incompatibles avec le présent et par une religion mêlée aux superstitions et aux mythes. Cette conception est récurrente dans quasiment tout roman, engageant une dialectique entre l'espace occidental et l'espace arabe.

Les écrivains que nous avons tenté de citer dans cet exposé privilégient, dans leurs productions littéraires, l'évocation de la ville de Fès qui se caractérise par sa structure spatiale particulière, définie par la présence d'un lieu archaïque représentant la tradition et la culture autochtones et par l'existence d'un lieu moderne qui, lui, représente la culture occidentale.

Comme l'écrit le romancier Tahar Ben Jelloun :

**« Le protectorat a d'abord tenté de la dédoubler en la reléguant aux confins de la différence : Il a créé une ville à son image, à huit mille mètres de l'ancienne, dans la tradition de la laideur coloniale. »<sup>(6)</sup>.**

Ce cadre urbain n'est pas seulement une structure topographique : Fès est un organisme vivant, constitué de sous-espaces en relation les uns avec les autres. Ce sont des liens qui donnent vie à ce corps qui, sans aucun doute, est beaucoup plus qu'un décor ; il se met en scène et devient un véritable actant des romans.

### **1. Al-madīna al-qadīma (La ville ancienne)**

La ville ancienne ou la médina est représentée comme un espace circonscrit. Les auteurs Marocains signalent la présence d'une enceinte entourant la ville de Fès pour la séparer de la ville nouvelle. Cette enceinte est désignée encore comme « muraille » ou « remparts ».

---

6. Tahar BEN JELLOUN, *Harrouda*, Paris, L'Harmattan, 1973, p. 83.

Dans les romans de Ghallab, Tahar Ben Jelloun et Abdelmajid Benjallun, le découpage de l'espace est plus explicite et plus significatif. Il vérifie ce que Roland Barthes avait analysé ainsi :

**« La cité est un discours et ce discours est véritablement un langage : La ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons simplement et l'habitant en la parcourant, en la regardant »<sup>(7)</sup>.**

La ville de Fès offre une séparation nette entre la vieille ville (al-madīna al-qadīma, l'habitat des Arabes), et la ville nouvelle ( al-madīna al-ġadīda, l'habitat des Français). Les deux espaces restent indépendants l'un par rapport à l'autre. Les grandes murailles qui entourent la médina et l'isolent de l'extérieur soulignent nettement la frontière entre le monde moderne et le monde traditionnel.

La ville ancienne est un monde spatialement et socialement fermé, vivant en marge de l'histoire universelle et coupé de l'extérieur (la ville nouvelle). Les murailles protègent cet espace traditionnel. Elles résistent et luttent contre toute intrusion extérieure. Comme Tahar Ben Jelloun l'affirme : « La muraille résiste même si elle penche un peu »<sup>(8)</sup>.

Franchir cette barrière devient un exploit que seuls les courageux et les ambitieux sont en mesure d'accomplir.

**« Elle (Madeleine) a trouvé en lui (cabd ar-Rahmān) le jeune homme qui a pu briser l'obstacle entre son propre monde et le monde au delà du mur : entre Fès l'ancienne et Fès la nouvelle. Elle avait envie de découvrir « cette Fès » qui se s'abritait derrière les murailles, voilée telle une vierge timide et pudique de peur des regards indiscrets »<sup>(9)</sup>.**

Cet exemple offre, en plus des éléments indiquant l'isolement de l'espace traditionnel, d'autres éléments qui renforcent l'idée d'imperméabilité à toute influence extérieure. C'est un espace clos, toujours sur ses gardes, défiant les agressions mais les suscitant en même temps par son caractère hostile. Le parallèle entre la vierge voilée et la ville nous renvoie d'abord à l'idée d'un espace « non violé », gardant son intimité intacte avec une certaine innocence. C'est un espace interdit. Mais on pourrait voir aussi dans l'innocence une allusion au manque d'expériences et par conséquent à la vulnérabilité. C'est déjà l'annonce d'une violation future, et la défiguration de cet espace.

---

7. Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 56.

8. Tahar BEN JELLOUN, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 111.

9. GHALLAB Abd al-Karīm : *Dafannā l-mādī*, Rabat, Maṭbacat ar-rissāla, 4ème éd. (1ère éd. 1966), p. 250.

Les mots comme (voilée) et (vierge), correspondent aux termes employés dans les descriptions d'une femme dans l'esprit traditionnel arabe ; d'ailleurs le paragraphe dans son ensemble semble faire la description d'une femme. Fès devient ainsi une ville-femme qu'on cache aux yeux des étrangers et qu'on protège dans de grandes murailles de peur qu'on ne la viole.

Donc l'espace traditionnel (intérieur), dans ce passage, est un espace féminin parce qu'il est vulnérable comme le serait une femme devant un homme envisageant son viol. C'est un espace sécurisant et intime face à l'extérieur qui est conçu comme masculin, angoissant et hostile. Ce procédé de l'anti-thèse intérieur / extérieur donne une cohérence et une logique à l'ensemble des récits et facilite la mise en oeuvre de procédés corollaires d'inclusion et d'exclusion de telle ou telle valeur.

L'autre caractéristique de la ville ancienne est la présence des édifices religieux tels le mausolée de Moulay Idriss (patron de la ville) et l'université de la Qaraouiyyine. La médina est ainsi un espace sacré ; comme la cité du prophète elle porte le nom « Médine ». Aller à la médina, donc visiter l'un de ses sanctuaires, c'est accomplir, en quelque sorte, l'un des piliers de l'islam c'est-à-dire le pèlerinage. Cela explique en partie l'importance que revêt la ville ancienne.

Les lieux clos, en particulier, favorisent la communication. Les artisans se rencontrent dans des cafés maures. La médina favorise même la communication et l'entente entre différentes religions ; cette communication et cette tolérance sont symbolisées, chez Tahar ben jelloun, par l'amitié unissant Moha le fou et Moshé, le fou des juifs, lors de la lutte de libération du pays. Une telle entente se manifeste également dans l'amitié du père du narrateur avec le grand rabbin :

**« Leur amitié fut vite interrompue par un départ précipité [...] Les deux hommes s'embrassèrent et chacun lut une prière »<sup>(10)</sup>.**

Le dialogue entre les deux communautés, arabe et juive, qui s'affrontent depuis des décennies au Proche Orient, est possible à l'intérieur de la médina. Ainsi, cette dernière est conçue comme un espace réconciliateur.

## **2. Al-madīna al-ğadīda (la ville nouvelle)**

Après avoir interrogé la ville ancienne et après avoir décelé certains de ses caractéristiques qui font d'elle un espace représentatif de la culture marocaine, nous nous proposons de découvrir une seconde ville qui, à son tour, peut être chargée de nombreuses significations symboliques. L'évocation de la ville ancienne sous entend

---

10. Tahar BEN JELLOUN, *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil, 1983, , p.176.

l'existence d'une seconde, en l'occurrence, la ville nouvelle. Cette cité a été édifée par l'occupant :

**« Il a créé une ville à son image à huit cent mètres de l'ancienne, dans la tradition et la laideur coloniale. »<sup>(11)</sup>.**

Cette ville est à son tour révélatrice d'une multitude de caractéristiques, elle nous permet surtout de procéder à une comparaison où l'espace, le temps et le personnage se confondent et nous livrent une conception particulière de la spatialité. On rencontre ce procédé de façon plus concrète dans *Dafannā l-mādī* où cAbder-rahmān, le personnage principale dans le roman, souligne de façon comparatiste la jeunesse de l'instituteur français et la vieillesse de l'instituteur marocain. Se dégage ainsi une distinction fondamentale qui sépare deux tempéraments appartenant chacun à un monde différent :

**« François paraissait libre. Il bougeait à sa guise et sautait avec jeunesse [...] En revanche, al-Yāzīgī paraissait alourdi par le poids de son corps flasque [...]**

**- al-Yāzīgī serait-il le modèle de tout notre peuple ? [...]**

**- Et François ? il n'est pas de chez nous, mais il représente un autre type d'homme, dynamique, vivant. Serait-il plus intelligent ? Plus fort ? Plus riche ? Plus savant?»<sup>(12)</sup>.**

Cette attitude du jeune instituteur français renvoie à son opposé, à savoir celle du vieil instituteur marocain. Le héros opère ici une extrapolation du cas du personnage Marocain, puis de celui du Français : l'Occident, tout comme son représentant, est jeune, dynamique, riche et cultivé ; la société marocaine, à l'instar du personnage marocain, est perçue quant à elle comme archaïque, ignorante et rétrograde.

Cette dialectique du caractère « vieux » véhiculé par al-Yāzīgī et du caractère « jeune » véhiculé par François se retrouve, comme nous l'avons évoqué plus haut, dans les appellations périphrastiques Fās al-Ġadīda (Fès la nouvelle) et Fās al-qadīma (Fès l'ancienne), que les écrivains marocains emploient très souvent dans les romans. Ces noms attribués respectivement à la médina et à la ville française connotent les notions de présent et de passé.

Dans un monologue, cAbd ar-rahmān, héros de *Dafannā l-mādī*, résume de façon concise la différence entre le monde auquel appartient Madeleine, la femme française avec laquelle il vit une relation amoureuse, et son propre monde (p.256) :

**« Cālamī yantasibu ilā l-mādī »**

---

11. Harrouda, op. cit., p.27.

12. *Dafannā l-mādī*, op. cit., pp. 126-131.

« Mon monde appartient au passé »

L'affirmation prononcée par <sup>c</sup>Abd ar-rahmān laisse entendre, sans doute, que le monde des Occidentaux appartient, quant à lui, au présent.

Dans *Al-Ġurba* (L'exil) d'al-cArwī l'un des personnages principaux, cUmar, déplore l'attachement de son peuple au passé (p.26) :

« Ce peuple misérable a pris pour religion les lamentations et les pleurs sur le passé et il a engagé des troubadours pour pleurer la pratique de ces nouveaux rites! ».

Il convient tout d'abord de noter ici l'emploi de l'adjectif démonstratif « ce » au lieu de l'adjectif possessif « mon » pour désigner le peuple. Le héros prend ainsi ses distances à l'égard du peuple auquel il appartient. C'est une façon de marquer son incompréhension, son amertume et sa déception à l'égard de l'attitude de ses concitoyens. L'association entre le mot *dīn* « religion » et le mot *ša'b* « peuple » donne l'image d'une civilisation, aussi bien au niveau politique que religieux, tout entièrement tournée vers son passé qu'elle croit le seul valable, refusant ainsi d'envisager toute autre alternative.

L'association de l'Occident au présent et sa tendance à s'ouvrir au futur et à l'avenir et de l'Orient au passé et sa tendance y rester enfermé est l'un des traits communs entre la plupart des romans arabes. On souligne à cet égard qu'en parallèle, la représentation du Maroc, dans l'imaginaire occidental, est indissociable de celle de l'Orient.

Dans *al-hayy al-lāṭīnī* (Le Quartier latin) de l'écrivain libanais Suhayl Idris, cette association est soulignée de façon encore plus nette et fait apparaître l'aspect rétrograde, voire, « sauvage », qui se rattache à la représentation de l'Orient en particulier à travers les écrits orientalistes qui ont marqué l'imaginaire des Occidentaux. En témoigne ce monologue du héros :

**« Ne vois-tu pas que l'Occident a toujours peur de cet Oriental, cet Arabe, venant des sables du désert, vivant dans des civilisations du Moyen Age ? Flaubert lui-même, qui a influencé Janine par ce qu'il a écrit sur l'Orient, ne tenait-il pas à décrire les aspects primitifs et sauvages de la vie des Orientaux ? »<sup>(13)</sup>.**

Il convient de noter aussi, dans cet exemple, l'association entre « Moyen Age » et décadence ou sauvagerie. Cette représentation négative de l'Arabe et de sa culture sous-tend une autre représentation qui lui est antinomique : une image valorisée de l'Occident, envisagé comme civilisé, moderne et vivant dans le présent de l'histoire universelle ; une image modèle susceptible d'inspirer chaque tentative d'évolution et de progrès.

---

13. *Al-Hayy al-lāṭīnī*, op. cit., p. 103.

Si l'on se réfère au dictionnaire de la langue arabe, on trouvera dans les mots hadāra (civilisation) et tahalluf (régression – retard) des notions temporelles. Dans les dérivés du premier s'inscrivent les mots hadara (se présenter) et al-hādir (le présent). Dans les dérivés du second il y a les verbes hallafa (laisser derrière) et tahallafa (s'absenter - prendre du retard), connotant le passé. Le paradigme que nous venons de développer tourne autour de la notion de « présence ». Il peut véhiculer l'idée d'appartenance ou de non appartenance à l'histoire universelle : être « civilisé » c'est marquer sa présence et sa participation dans le mouvement historique, c'est le cas de l'Occident, alors qu'être « arriéré » c'est être à la marge de l'histoire, comme dans ces occurrences c'est le cas de l'Orient.

Cette relégation à la marge de l'histoire semble être assimilée à une négation de l'existence même de ces pays « arriérés ». Ainsi, le poids d'une civilisation ou sa présence effective dans l'histoire contemporaine sont associés à la vie, au dynamisme, et le retrait dans la marge du temps à la stagnation et à la mort.

En décrivant la ville nouvelle, les narrateurs marocains privilégient certains signes spatiaux dont le déchiffrement permet l'appréhension de la conception qu'ils s'en font. Cette ville est perçue par contraste avec les autres composantes spatiales urbaines, en particulier la médina et le bidonville.

**« Au loin, la ville s'élève. A ses pieds des épaves [...] Là est la ville. La grande ville. Celle qui fait vivre le pays. Avec ses jardins taillés, ses fleurs fines, son ordre pur, ses battisses colossales. Sa folie et ses dictatures. C'est dans ses rides, dans ses trappes que les gamins essaient de rire et de survivre. Ils ne sont pas de cette pierre taillée et posée comme une loi »<sup>(14)</sup>.**

Dans ce passage, Tahar Ben Jelloun se livre à un travail de description et de comparaison de deux espaces distincts. La distance prise à l'égard de ces deux lieux donne à son regard une objectivité assez importante : Le lieu énoncé et le lieu d'énonciation ne coïncident pas. La sensation visuelle est privilégiée dans la représentation de la ville. Cette dernière, lieu énoncé, s'oppose à ce qui l'entoure « La ville s'élève. A ses pieds des épaves ». Les espaces verts, la géométrie et la rigueur caractérisant cette ville relèvent d'une nouvelle conception de l'espace et d'un style de vie différent. « Le[s] grand[s] boulevard[s] » ; « Les hauts quartiers »<sup>(15)</sup> contrastent avec les ruelles labyrinthiques de la médina jonchée de détrit. « Les maisons peintes en rouge et or »<sup>(16)</sup> se distinguent des constructions basses et délabrées de la

---

14. *Moha le fou Moha le sage*, op. cit., p.83.

15. *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, op. cit., p.92.

16. *Idem*.

médina. « Les rues de notre médina étaient étroites, sombres et sinueuses, avec tant de chicanes et de tournants que les voitures ne pouvaient y pénétrer. »<sup>(17)</sup>. L'emploi de l'expression « notre médina » pour évoquer la ville ancienne contraste avec la désignation de la nouvelle cité à laquelle peut référer éventuellement l'expression « leur ville ». L'adjectif possessif « notre » renvoie à l'idée que la médina appartient à un ensemble de personnes faisant partie d'une communauté particulière ; on comprend implicitement qu'il s'agit vraisemblablement de la couche populaire. Dans la phrase « les voitures ne pouvaient y pénétrer » on distingue la mise en relief de l'élément « voiture » qui symbolise la modernité. Donc cette dernière n'a pas de place dans un espace traditionnel peu fait pour l'intrusion étrangère.

Tandis que les rues de la médina sont imbriquées les unes dans les autres, les villas de la ville nouvelle sont des îlots espacés, bien protégés. Dans *Moha le fou* *Moha le sage*, l'un des protagonistes est un banquier ; cet emblématique « banquier » est révélateur de l'existence d'une autre classe sociale s'inspirant d'un mode de vie différent, dans la mesure où le mot (et le référent) « banquier » renvoie à la modernité occidentale. Le banquier ne peut donc habiter que dans des lieux modernes. L'invitation de *Moha* par ce dernier sert d'alibi pour faire découvrir ces lieux d'habitation :

**«Les gamins appelaient cette villa « cinémascope », à cause de sa superficie et de sa forme large et courbe. D'autres la connaissaient sous le nom de « technicolor ». Les gamins faisaient des tournées dans les hauts quartiers et donnaient des noms à ces maisons excentriques. Pas loin de la maison du banquier, il y avait une curiosité : une villa en forme de boule immense reliée par un canal vitré à une piscine chauffée, les gamins l'appelaient « le cirque ». Ils ne savaient pas par où la prendre ni comment la découvrir.»<sup>(18)</sup>.**

L'usage du lexique cinématographique est révélateur ; il met en relief la grande difficulté qu'éprouvent les enfants à appréhender la villa dont les dimensions inhabituelles sont troublantes pour eux. L'immensité de ce lieu le rend insaisissable. Cette situation produit chez les gamins une certaine frustration « Ils ne savaient pas par où la prendre ni comment la découvrir ». Contrairement à la médina qui ouvre ses bras aux enfants pour les accueillir, la ville nouvelle est indifférente. Elle ne se donne pas, elle échappe. La focalisation sur la sensation visuelle est exploitée, encore une fois, pour faire sentir au lecteur cette nouvelle organisation sociale, foncièrement dissociée de la traditionnelle. Sur ces maisons similaires à celles des Occidentaux,

---

17. Fatima MERNISSI, *Rêves de femmes. Une enfance au Harem*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 25.

18. *Moha le fou* *Moha le sage*, op. cit., p.126.

nous n'avons aucune information, en particulier en ce qui concerne les propriétaires de ces demeures « excentriques ». Ils semblent ainsi faire partie d'une autre catégorie d'individus que celle qui vit dans la médina. A travers l'immensité des maisons et le confort des installations, on peut comprendre qu'il s'agit de personnes riches, détentrices de pouvoir et élitistes

Le recours aux personnages d'enfants est fait à dessein : ils ne sont pas encore imprégnés des codes et des conventions sociales et qui servent ainsi de révélateur « naïf » des fossés économiques. Ce procédé est courant chez les écrivains marocains.

En outre, pour souligner ces radicales différences qui séparent les deux classes, l'auteur fait intervenir une donnée linguistique. Décidément, les deux classes distinctes ne peuvent relever du même vocabulaire. La bourgeoisie habite des « villas » et non pas des « maisons ». Dans *Al-afcā wa al-bahr* (La vipère et la mer), citons encore le témoignage d'un enfant qui, rappelons-le, est souvent pertinent :

**« Nous n'habitons pas une maison, mais une villa. D'ailleurs mon père nous conseille toujours de dire villa et de ne pas prononcer le mot maison ».** (p.23)

Sulayman, le personnage principal du roman *La vipère et la mer*, veut absolument savoir ce qui se passe dans les villas. Il est intrigué par le mode de vie que mènent les propriétaires de ces demeures : des gens qui ne veulent pas se mêler au reste de la population. Exaspéré par cette situation d'exclusion lors d'une conversation avec Krimou, Sulayman accuse :

**« Sans doute que les propriétaires de ces villas sont nés proxénètes. »**<sup>(19)</sup>.

Et Krimou lui répond :

**« Ils sont nés proxénètes et ils le demeurent encore. Ils leur faudrait un minimum de soufisme pour purifier leur âme de ces futilités ».**

Dans cet extrait, les deux personnages issus de la classe populaire crachent le mépris et la haine qu'ils éprouvent vis-à-vis de l'élite occidentalisée. Malgré leur pauvreté et leurs conditions précaires, Sulayman et Krimou estiment respecter la religion musulmane et les traditions ancestrales à l'inverse des « bourgeois » qui auraient besoin, selon eux, « d'un minimum de soufisme » pour purifier une âme qu'ils jugent bien souillée.

Sulayman va même plus loin. Il prend à témoin un enfant (issu de la bourgeoisie) qui incarne, comme nous l'avons déjà signalé plus haut, la valeur de l'innocence, apte à faire surgir la vérité.

---

19. Muhammad ZAFZAF, *Al-afcā wa l-bahr, dār al-bayda'*, 1979.

Il prépare le terrain afin de lui soustraire des renseignements concernant la vie privée de la famille bourgeoise pour confirmer surtout l'idée préconçue fort négative qu'il s'est forgée sur cette classe :

**« Oui, parfois, deux hommes viennent à la maison. Un pour ma mère, l'autre pour ma sœur.. Quant à mon père et moi nous n'avons ni homme ni femme ».** (p. 40).

L'auteur invite par ce biais le lecteur à découvrir des pratiques sexuelles amORALES. La sexualité illicite est un péché condamnable : l'auteur choisi ce thème comme catalyseur de la dénonciation de la dépravation de la bourgeoisie.

Pour se venger, Sulayman entretient d'abord une relation sexuelle avec Sousou, une jeune fille bourgeoise. Il rapporte ensuite les secrets et les caractéristiques du mode de vie de la bourgeoise avec ironie, et même avec mépris. Tout cela lui apparaît comme excessivement inspiré des mœurs des Occidentaux. A propos de Sousou, Sulayman dit par exemple :

**« Elle est belle mais bête [...] Elle ne parle que des chanteurs occidentaux dont elle contemple les photos dans des revus indécentes»** (p. 21)

Le narrateur se moque également du père, qu'il traite d'impuissant : qualificatif qui lui dénie le statut d'homme viril ce qui s'avère particulièrement infâmant dans une société patriarcale. Il le compare à un proxénète qui ne s'intéresse qu'au profit et à l'argent. L'enfant ne dit-il pas ?

**« Mon père ne quitte jamais la villa. Jour et nuit. Il a peur d'attraper un rhume. Il est chauve et il a un gros ventre. Il ne sait faire qu'une seule chose, c'est compter son argent ».** (p. 39)

L'image que nous présente cet extrait, bien qu'elle soit caricaturale, rapproche néanmoins le proxénète du bourgeois par l'intérêt identique qu'ils portent au corps et à l'argent. L'auteur semble inviter le lecteur à faire le constat de l'impact de la modernité introduite dans le patrimoine culturel marocain. Cette modernité est devenue synonyme « d'émancipation féminine », et elle finit même par être synonyme « d'émancipation sexuelle » ; nous en avons un exemple avec Sousou et sa mère.

Le père « ne quitte jamais la villa » : il s'y sent peut-être en sécurité. Ou plutôt il a peur de se mêler aux gens. Il ne sait que « compter son argent », ce qui lui procure une certaine assurance et le sentiment d'un certain pouvoir. Sa conception de la vie est ainsi suggérée comme purement matérialiste. Son culte de la force se concentre sur l'amour de l'argent dans lequel il voit la clef magique de ce monde et la force capable d'assouvir tous les désirs. La villa devient donc comme une forteresse dans laquelle l'élite se retire pour échapper aux éventuelles agressions extérieures.

**« La villa est entourée d'une muraille. A l'entrée veille un gardien qui, en l'absence du maître, fume du Kif [...] il est là pour faire partie de la muraille [...] quand le portail se ferme, on a l'impression d'avoir quitté le pays. On est ailleurs, dans une cascade d'images et de couleurs [...] Ici c'est la rigueur et la géométrie. C'est déjà la haute mécanique. »<sup>(20)</sup>.**

Il est à noter dans un passage comme celui-là que le narrateur met l'accent sur la vie délimitée à l'intérieur de la ville nouvelle. De prime abord, ce qui attire l'attention dans cet espace c'est la prédominance d'un sentiment de méfiance et le manque de communication. En témoigne l'existence d'un gardien et d'une muraille qui entoure la villa. Il est aussi question de la rigidité des rapports qu'entretiennent les habitants de la ville moderne ; des rapports régis par le profit ou les distinctions matériels. Dans cet espace l'individu est même dépourvu de son caractère humain. Il est assimilé à un objet fonctionnel, à une muraille en l'occurrence : « il est là pour faire partie de la muraille ». Ainsi à travers ce passage le narrateur met en cause le caractère déshumanisant de la ville nouvelle. Celle-ci se présente en effet comme un espace hostile peu propice à l'échange social. Le principal élément explicite qui marque ce caractère est la présence des « gardiens ». C'est une caractérisation qui revient sans cesse dans les romans marocains. Dans les premières pages du roman *al-mar'a wa l-warda*, le narrateur raconte que Barbara, qui accompagnait Muhammed, a été violée par des « gardiens ». Le récit se poursuit avec l'image du viol qui revient comme une obsession dans la pensée de Muhammed. La peur d'être maltraité par les gardiens devient alors la cause principale et paradoxale de l'insécurité dans la ville.

Dans le récit, deux synonymes désignent les gardiens : *al-cassas* et *al-hurrās*, mais aucune autre indication n'explicite leur rôle. On ne sait pas s'il s'agit de gardes côte, de la police ou de vigiles. Ils ne sont là que pour marquer l'hostilité voire l'agressivité de cet espace. Ils peuvent même être présentés comme des hommes dangereux ou des voyous :

La ville nouvelle est donc un espace de non liberté, contrôlé par une autorité et par un exercice exclusif de l'hostilité. Les relations qui s'y nouent sont instables.

Néanmoins la modernité peut aussi offrir un acquis formidable ; elle suscite même parfois une admiration exagérée : « Ici c'est la rigueur et la géométrie. C'est déjà la haute mécanique ». L'emploi d'expressions telles que : « on est ailleurs », « on a l'impression d'avoir quitté le pays » renforcent, d'une façon frappante, l'écart entre la ville moderne et la médina, espace archaïque. Le narrateur semble exprimer

---

20. *Moha le fou Moha le sage*, op. cit., p.126.

un sentiment ambivalent : d'une part, une fascination pour la ville moderne, ses couleurs, ses constructions et son organisation et d'autre part, un refus de sa modernité déshumanisante.

**« - ils ont des usines, des banques ici et des fermes là-bas. »<sup>(21)</sup>.**

**« - Dans ce pays, le vent rapporte autant, sinon plus que le soleil. Il (M.Milliard) fait dans les agences, comme d'autres font dans l'épicerie. Agence d'assurance, agence de voyage, agence de prospective, cabinet d'affaires... »**  
(Ibid., p. 96)

Dans la mesure où la modernité est considérée comme un trait occidental, le narrateur accumule les termes relevant du registre de la modernité tels que : « Villa, géométrie, mécanique, Usines, Agence, Banque » pour confirmer la structure occidentale de la ville nouvelle. Cette dernière est avant tout représentée comme un ensemble d'agences et de banques : elle apparaît ainsi bâtie sur la spéculation. Le narrateur en parle comme s'il s'agissait non pas d'une ville marocaine mais de celle d'un pays étranger. Le recours à l'expression : « dans ce pays » renforce clairement une certaine prise de distance du narrateur envers cette sorte de ville. Cette distanciation affecte même les personnages qui dominent cet espace. Ce sont des êtres dépourvus de caractère humain. Le narrateur les désigne en fonction de leur rôle social : « l'ingénieur », « le banquier », « le patron de l'usine » ou par le pronom indéfini « on » ou encore par le pronom personnel générique « ils ».

Ainsi des frontières symboliques peuvent-elles être clairement ressenties :

**« Comme nous vivons à la limite de la vieille ville et de la nouvelle, nous voyons clairement la différence entre la ville nouvelle des Français et notre Médina »<sup>(22)</sup>.**

La villa comme la banque, autre élément marquant de la ville nouvelle, peuvent être vus de l'intérieur ; la bipolarisation extérieur/ intérieur reste un procédé fréquent dans la représentation de cette ville. Focalisée du dedans, la banque apparaît comme un lieu froid et inerte.

**- « Mais dans cette banque, il n'y a pas de source. Il y a du marbre et de l'acier. Banque de l'indépendance. (ibid., p.29)**

**- Au bout du couloir, un faux paysage avec un vrai rivage d'oiseaux empaillés et leurs chants enregistrés. » (ibid., p.124)**

---

21. *Moha le fou Moha le sage*, op. cit., p.30.

22. Fatima MERNISSI, *Rêves de femmes. Une enfance au Harem*, op. cit., p. 25.

La banque est ainsi décrite comme un lieu sans vie où dominant le marbre et l'acier ; ces derniers symbolisent la froideur et la stérilité. Tout semble artificiel au sein de l'agence : « faux paysages » ; « oiseaux empaillés » ; « chants enregistrés ». Tout cela vient s'ajouter au caractère artificiel des personnages. Même « le bruit des vagues » (ibid., p. 122) est reproduit par une machine ! On est aux antipodes d'un monde naturel.

Rien qu'à travers cette description de l'espace intérieur de l'agence, on peut déjà prévoir le type de rapport que peut entretenir le directeur avec les subalternes. L'antithèse du haut et du bas est explicitement exploitée pour rendre compte de la nature de ces relations. Le directeur est « tout près du ciel » (p.122) dit Moha le fou. « Je suis un directeur, un haut directeur » (idem) dit ce dernier. Le directeur, placé en haut, s'oppose aux dockers placés en bas dans le port. Cette verticalité, exprimée en termes spatiaux, marque le pouvoir de décision que détient le patron, mais aussi l'écrasement de ceux qui sont en bas. Ne déclare-t-il pas à Moha ? : « Dans ce pays, ou bien tu es au-dessus ou bien t'es au-dessous. » (pp.124-125). Dans ce passage allégorique s'opposent deux types de personnages, les uns détiennent le pouvoir et profitent de leur position et les autres, humiliés, exploités, sont victimes de l'injustice sociale.

**« Avec ce signe magique [la signature], je peux fermer une usine, arrêter la production d'une mine, renvoyer les travailleurs à leurs cabanes. J'ai un pouvoir infini [...] heureusement, il y a cette fenêtre, de là je regarde la vie avec les jumelles. Je vois les ouvriers du port charger et décharger les tonnes de marchandise ça me rassure. »** (ibid., p.123)

Cette verticalité des rapports débouche sur une rupture de communication ; le directeur, invisible, devient un mythe :

**« Les simples employés de la banque doutaient de son existence. Peut-être n'était-il qu'une rumeur [...] on se perdait en conjoncture et en hiérarchie. »** (ibid., p.121)

L'évanescence des représentants de la classe dominante est quasi-totale, ils refusent de se mêler au reste du peuple. Ainsi, l'échange est-il pour le moins difficile. Cette situation n'est pas sans rappeler une discussion entre Etienne et Bonnemort dans *Germinal*. Le premier veut savoir à qui appartiennent les mines de charbon ; mais le second ne peut pas satisfaire sa curiosité :

**« Etienne, songeur, regardait la nuit. Il demanda :  
- « Alors c'est à M. Hennebeau, la mine ?**

**Non, explique le vieux, M. Hennebeau n'est que le directeur général. Il est payé comme nous. »**

**D'un geste, le jeune homme montra l'immensité des ténèbres.**

**- « A qui est-ce donc, tout ça ? »**

**- « Hein ? À qui tout ça ? ...On n'en sait rien. A des gens. »**

**Et de la main il désignait dans l'ombre un point vague, un lieu ignoré et reculé.»<sup>(23)</sup>.**

Cette représentation des rapports sociaux dans le Maroc contemporain rappelle donc sur certains points celle que pouvaient donner les écrivains réalistes français engagés du XIX<sup>e</sup> siècle.

A travers cet exposé, nous avons tenté d'analyser la ville selon sa double représentation, notamment en ville nouvelle et en ville ancienne. Nous avons relevé les points communs et les dissimilitudes qui s'instaurent entre ces deux espaces. A travers les pratiques sociales et à travers les modes de vie, nous avons mis en parallèle deux types de sociétés et deux mondes vivant côte à côte sans pour autant partager toujours les mêmes valeurs. Il s'agit d'abord de la ville ancienne, tournée vers le passé et refusant de se découvrir aux étrangers, ville qui garde farouchement ses coutumes et ses valeurs inspirées de la religion musulmane et des traditions arabes. Et, il s'agit ensuite de la ville nouvelle occidentalisee, cité tournée vers l'avenir et vers l'Occident. Cette confrontation entre ces deux espaces débouche, par un jeu métaphorique, sur la confrontation entre l'Occident et l'Orient. Nous avons relevé également la nature des rapports qu'entretiennent les personnages avec leur espace.

Il s'avère par conséquent qu'il existe un conflit entre deux types de classes sociales, l'une, à l'image de l'espace qu'elle occupe, pauvre et attachée aux valeurs traditionnelles et religieuses, l'autre aisée et attachée aux valeurs occidentales. Une certaine tension est instaurée entre ces deux couches sociales. A l'instar de la division entre la ville nouvelle et la ville ancienne, il y a une division entre une classe aisée et favorisée et une classe pauvre et marginalisée. L'espace reflète en quelque sorte les manifestations humaines dans leurs dimensions les plus profondes et les plus complexes.

On comprend pourquoi l'espace est objet d'étude de la part de différentes disciplines telles que la critique littéraire, la linguistique, la psychologie, la sociologie et l'anthropologie, entre autres. Les différentes analyses se regroupent ou se complètent d'ailleurs le plus souvent.

---

23. Emile ZOLA, *Germinal*, Livre de Poche, 1971 (1<sup>ère</sup> éd. 1884), p.16.