



Esthétiques du récit :  
fragmentation et discontinuité narrative dans *Rêves de femmes*  
de Fatima Mernissi et *Les impunis* de Houria Boussejra

El-houssaine AZAGGAGH et Samira MALAKI

Laboratoire Langues, Arts et Sciences Humaines, Université Hassan Ier de Settat

CRMEF de la région Rabat-Salé-Kénitra

Maroc

## Résumé

Cette étude examine les formes de la fragmentation et de la discontinuité narrative dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi et *Les impunis* de Houria Boussejra. Elle montre que l'éclatement du récit ne relève ni d'une maladresse de composition ni d'une simple juxtaposition d'épisodes : il constitue un principe esthétique qui remet en cause la continuité du roman traditionnel. Chez Mernissi, l'entrelacement du récit autobiographique, de l'oralité, du conte et de l'Histoire transforme le texte en espace polyphonique. Chez Boussejra, l'autonomie relative des chapitres, la pluralité des trajectoires et l'irruption de la mémoire politique produisent une narration discontinue, portée par une écriture de la dénonciation. Dans les deux œuvres, l'hybridation générique et l'alternance des voix invitent le lecteur à reconstruire activement la cohérence du récit. La fragmentation apparaît ainsi comme une poétique de la subversion, étroitement liée au renouvellement du roman marocain contemporain.

**Mots-clés :** Fragmentation, Discontinuité, Polyphonie, Hybridité, Postmodernité.



***Aesthetics of Narrative: Fragmentation and Narrative Discontinuity in Fatima Mernissi's Dreams of Trespass and Houria Boussejra's Les impunis***

**Abstract**

This study examines fragmentation and narrative discontinuity in Fatima Mernissi's *Rêves de femmes* and Houria Boussejra's *Les impunis*. It argues that the disruption of narrative continuity is neither a compositional weakness nor a mere juxtaposition of episodes, but a structuring aesthetic principle. Using a comparative narratological approach attentive to voice, temporality, embedded narratives and generic hybridity, the analysis shows that Mernissi combines autobiographical memory, oral storytelling and Moroccan history, whereas Boussejra organizes a serial and polyphonic account of private and political violence. In both novels, fragmentation redistributes narrative authority, makes silenced experiences perceptible and requires the reader to reconstruct connections among dispersed sequences. The findings therefore establish discontinuity as a critical form through which the contemporary Moroccan novel challenges linear models of narration and dominant accounts of collective history.



## Introduction

L'écriture des deux romans étudiés se laisse difficilement saisir par les catégories de l'unité et de la linéarité. Émiettée, fragmentée et discontinue, elle se construit à partir de séquences autonomes, de voix multiples et de temporalités qui s'entrecroisent. La fragmentation désigne ici une reconfiguration de l'œuvre en un ensemble composite, hybride et hétérogène, dont la cohésion ne dépend plus d'un enchaînement causal continu, mais du projet esthétique qui organise les ruptures.<sup>1</sup>

Longtemps reléguée au second plan par une partie de la critique consacrée à la littérature marocaine d'expression française, cette dimension constitue pourtant un observatoire privilégié de la transgression romanesque. L'inversion des catégories esthétiques rompt avec le modèle du récit-fleuve et fait de l'informe, du composite et du discontinu des principes de création. Le roman n'est plus envisagé comme le simple reflet d'une réalité extérieure : il devient une œuvre qui interroge sa propre forme, ses modes d'énonciation et les conditions de sa lisibilité.

Cette orientation conduit à privilégier les procédés d'écriture plutôt que la seule matière événementielle. L'événement sert de support à une esthétique qui se caractérise par l'enchâssement, la digression, la pluralité des instances narratives et la circulation entre fiction, mémoire et Histoire. Le lecteur se trouve ainsi devant une trame qui refuse la progression homogène et sollicite une activité de reconstruction et de déchiffrement.

Sélom Komlan Gbanou définit justement le fragmentaire comme un :

« [ensemble hétérogène à la limite hétéroclite] qui échappe à la forme classique du roman et qui tire profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde. »<sup>2</sup> (Gbanou, 2004, p. 83).

À la lumière de cette conception, nous analyserons d'abord la composition de *Rêves de femmes*, où le récit autobiographique s'ouvre au conte oral, à la mémoire familiale et à l'Histoire. Nous étudierons ensuite *Les impunis*, dont les chapitres, les trajectoires individuelles et les séquences politiques composent un ensemble volontairement disjoint. Enfin, la comparaison des deux œuvres permettra de dégager les enjeux esthétiques et herméneutiques de cette poétique du discontinu.

### 1. Cadre théorique et démarche d'analyse

La présente recherche relève d'une analyse littéraire qualitative et comparative. Elle associe la narratologie à une poétique du fragment afin d'étudier non seulement ce que racontent les deux romans, mais surtout les opérations formelles par lesquelles ils organisent la dispersion des voix, des temporalités et des séquences. Le fragment n'est donc pas envisagé comme une unité isolée : il est saisi dans les rapports de reprise, de contraste et d'écho qui permettent au lecteur de reconstruire une cohérence d'ensemble. Cette perspective rejoint les travaux qui définissent l'écriture fragmentaire comme une remise en cause du récit linéaire et comme l'expression d'une crise de la totalité et des classements génériques (Gbanou, 2004, pp. 83-85 ; Susini-Anastopoulos, 1997, p. 2).

Le corpus réunit *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi et *Les impunis* de Houria Boussejra. Ce choix se justifie par une proximité historique et culturelle, mais aussi par une différence féconde de construction. Le premier texte articule récit d'enfance, mémoire familiale, conte oral et histoire du Maroc ; le second juxtapose des trajectoires individuelles, des scènes de violence sociale et des

<sup>1</sup> La fragmentation désigne la tendance des écrivains à « s'exprimer librement à travers une reconfiguration tous azimuts de l'œuvre d'art perçue en dernier essor comme un ensemble composite, hybride, fragmentée, recréé où seule l'intention de création, les jeux de l'écriture et de la création, les innovations restent les fils conducteurs d'œuvres d'arts hétérogènes et hétéroclites », dans Damien Bédé et Moussa Coulibaly (dir.), *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 9. Sélom Komlan Gbanou y voit également « une forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit-fleuve linéairement compact des écrivains de la première génération », dans « Le fragmentaire », *Tangence*, n 75, été 2004, p. 85. Françoise Susini-Anastopoulos rattache enfin cette forme à une triple crise : celle de l'œuvre, de la totalité et de la généricité, dans *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

<sup>2</sup> Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire », *Tangence*, n 75, p. 83.



fragments relatifs aux années de plomb. Leur rapprochement permet ainsi d'observer deux fonctions distinctes de la discontinuité : chez Mernissi, elle ouvre le récit à une communauté de voix féminines ; chez Boussejra, elle rend sensible la désagrégation du lien social et politique.

L'analyse retient quatre indicateurs : la segmentation du récit, les changements d'instance énonciative, les ruptures temporelles et l'hybridation générique. Elle procède en trois temps. Elle repère d'abord les unités relativement autonomes, notamment les chapitres, les récits enchâssés et les retours historiques. Elle examine ensuite les relations entre ces unités : continuités thématiques, circulation de motifs, reprises lexicales et déplacements de point de vue. Elle compare enfin les effets produits sur la représentation de l'Histoire et sur l'activité interprétative du lecteur. Cette démarche évite de confondre fragmentation et absence de cohérence : la question centrale consiste précisément à déterminer comment une continuité seconde se construit à partir de formes disjointes.

## 2. La construction fragmentaire de *Rêves de femmes*

### 2.1. Oralité, conte et pluralité des voix

La structure de *Rêves de femmes* ne se conforme pas à une progression strictement logique ou chronologique. Mernissi inscrit son récit dans une forme ouverte qui franchit les frontières génériques. La proximité avec *Les Mille et Une Nuits*, constamment évoquées dans le roman, est à cet égard déterminante : les histoires des femmes du harem, racontées pour conjurer l'enfermement et soutenir leur aspiration à la liberté, se succèdent sans toujours obéir à un lien causal explicite.

Le texte s'imprègne ainsi de la culture orale marocaine, notamment de la *halqa* et des récits transmis par les grand-mères.<sup>3</sup> Il prend la forme d'un réseau de scènes et de fils narratifs dispersés. Loin d'affaiblir le roman, cette composition lui confère une dimension polyphonique : en dépit de la présence de la narratrice, les femmes du harem accèdent tour à tour à la parole et deviennent les productrices de leurs propres récits.

Marta Segarra souligne cette double appartenance :

« *Rêves de femmes* revendique sa parenté avec le genre du conte oral (nous y trouvons beaucoup d'allusion aux *Mille et Une Nuits* et à d'autres récits légendaires racontés par les femmes cloîtrées), mais ce texte partage avec les autres romans [...] son inspiration autobiographique, médiatisée par une forte composante fictionnelle. »<sup>4</sup> (Segarra, 2005, p. 182).

Chaque chapitre acquiert dès lors une autonomie relative. La narratrice-héroïne, qui pourrait monopoliser la conduite du récit, s'efface fréquemment derrière les voix de tante Habiba, de Chama et des autres femmes. Elle se place en situation d'écoute :

« J'écoutais toujours très attentivement ce que disait Msa'udi à propos de la lune : elle faisait pousser les plantes, mûrir les fruits et engraisser les animaux. Elle est aussi responsable du haq ach-har des femmes... » (Mernissi, 1996, p. 241).

Cette redistribution de la parole rapproche les conteuses de Schéhérazade. Comme elle, elles maîtrisent la puissance des mots et transforment la nuit en espace d'évasion. La parole ouvre symboliquement les frontières du harem :

« Elle savait parler la nuit, tante Habiba. [...] Chevauchant sur les mots, nous dépassions Sind et Hind (l'Inde), laissant loin derrière nous les pays musulmans, vivant les dangers de l'aventure [...] Parfois nous voyagions si loin [...] Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuses. Je voulais, comme elle, apprendre l'art de parler dans la nuit. » (Mernissi, 1996, p. 27).

<sup>3</sup> Les écrits de Mernissi s'articulent fréquemment autour des dualités homme-femme et intérieur-extérieur. Le harem, espace de sujétion et d'exclusion, s'oppose au monde extérieur réservé aux hommes. La scolarisation et l'alphabétisation des femmes constituent, dans cette perspective, les conditions du changement social.

<sup>4</sup> Marta Segarra, *Le féminin en miroir. Entre l'Orient et l'Occident*, Casablanca, Le Fennec, 2005, p. 182.



« Mais il ne pourra jamais m'ôter ce que j'ai de plus précieux, répétait-elle, mon rire et toutes les histoires merveilleuses que je sais raconter quand l'auditoire en vaut la peine. » (Mernissi, 1996, p. 25).

« Tante Habiba pleure souvent sans raison, tout le monde le dit. Mais nous l'adorons, et nous pouvions à peine nous endormir le jeudi soir, tant nous brûlions d'impatience à la perspective de ses soirées de contes du vendredi. » (Mernissi, 1996, p. 25).

L'oralité devient donc un dispositif de résistance. L'association du « je » autobiographique et du « nous » des conteuses brouille l'identité générique du texte. L'abondance des conversations, des récits enchâssés, des rites et des mythes perturbe le fil conducteur, mais elle traduit aussi l'expérience collective de femmes qui opposent l'imaginaire aux limites matérielles et symboliques qui leur sont imposées.

L'histoire de Tamou illustre cette articulation entre mémoire, légende et expérience vécue. Son apparition est racontée comme un épisode merveilleux, comparable aux aventures des *Mille et Une Nuits* :

« Tamou est arrivée en 1926, après la défaite d'Abd el-Krim face à la coalition des armées française et espagnole. Elle est apparue un matin à l'aube, à l'horizon de la plaine du Gharb, sur un cheval de selle espagnol, vêtue d'une cape blanche d'homme et d'une coiffure de femme pour que les soldats ne lui tirent pas dessus. [...] C'était aussi bien que les contes des Mille et Une Nuits, voire mieux, car Tamou était là, en chair et en os, pour écouter en souriant le récit de ses exploits. » (Mernissi, 1996, p. 66-67).

Les récits seconds ne sont donc pas de simples ornements. Leur enchâssement réduit l'autorité de l'instance narrative principale et instaure une véritable polyphonie. La continuité du roman ne résulte plus d'une voix souveraine, mais de la circulation de la parole entre les femmes.

L'épisode de Tamou permet de mesurer concrètement cette redistribution de l'autorité narrative. Son entrée dans le récit est datée par la défaite d'Abd el-Krim, mais elle est simultanément stylisée comme une apparition : l'aube, le cheval espagnol, la cape blanche et le brouillage des signes masculins et féminins composent une scène à forte intensité légendaire. La référence historique ne stabilise donc pas le récit dans un registre documentaire ; elle devient le seuil d'une histoire transmise et remodelée par la mémoire familiale. Le fait collectif est conservé, mais son intelligibilité passe par un personnage dont la silhouette concentre déplacement, perte et résistance. La discontinuité produit ici une articulation : elle fait coexister l'événement datable et la puissance figurative du conte sans réduire l'un à l'autre.

A cet égard, les conteuses ne fournissent pas seulement des informations à la narratrice enfant, mais elles lui transmettent des manières de relier le monde. Leurs récits déplacent les frontières du harem parce qu'ils rendent accessibles des espaces absents, des générations antérieures et des expériences que l'ordre domestique maintient à distance. Chaque digression devient ainsi une extension symbolique de l'espace vécu. La fragmentation possède, à cet égard, une valeur cognitive : les fragments donnent accès à une réalité plus vaste que celle qu'autoriserait une narration centrée exclusivement sur l'itinéraire individuel de la narratrice. Le détour narratif constitue donc moins une interruption qu'une forme d'élargissement du savoir et de l'expérience.

## 2.2. Schéhérazade comme matrice narrative

Les indices de l'éclatement apparaissent dès la fin du premier chapitre, lorsque l'évocation de Schéhérazade interrompt le présent de la narratrice et ouvre le texte à la mémoire mythique :

« Je me suis alors rappelé comment, dans l'un des contes des *Mille et Une Nuits*, un seul mot déplacé peut entraîner une catastrophe [...] Cependant, les mots peuvent également vous sauver si vous maîtrisez l'art de les enfile habilement. Ce fut le cas de Schéhérazade, la narratrice des mille et un contes. » (Mernissi, 1996, p. 17).



« Le mariage de Schéhérazade et du roi [...] n'était pas normal du tout. [...] Le roi Schahriar a trouvé sa première femme au lit avec l'un de ses esclaves et, profondément blessé et furieux, les a fait décapiter tous les deux. » (Mernissi, 1996, p. 21).

L'insertion de ces récits constitue une structure fondamentale : elle articule l'historique et le mythique, l'autobiographique et le fictionnel. Le deuxième chapitre, « Schéhérazade, le calife et les mots », explicite cette logique de survie par la narration :

« Pour chacune de ces nombreuses, si nombreuses nuits, Schéhérazade, la jeune épouse, fut en effet obligée d'inventer une nouvelle histoire captivante afin de faire oublier au calife, son mari, son projet funeste de la faire exécuter à l'aube. » (Mernissi, 1996, p. 21).

Les voix s'emboîtent et se déboîtent; les références intertextuelles se multiplient; les frontières entre roman, conte, mémoire et témoignage s'estompent. Cette « esthétique des circulations », selon la terminologie d'Hélène Tissières,<sup>5</sup> substitue au récit unique un labyrinthe de récits. La cohérence ne tient plus à la continuité événementielle, mais à un principe commun : la parole comme moyen de franchir les frontières et de résister à l'enfermement.

La figure de Schéhérazade éclaire en outre la relation entre récit et survie. Dans le modèle des *Mille et Une Nuits*, la fin différée d'une histoire repousse la mort et transforme la suspension en ressource. *Rêves de femmes* transpose ce principe : les histoires racontées par tante Habiba interrompent la clôture du quotidien et ouvrent une durée autre, faite d'attente, de désir et d'imagination. La discontinuité n'est donc pas seulement visible dans la succession des épisodes ; elle est inscrite dans la temporalité même de la narration. Chaque récit ménage une brèche dans le temps réglé du harem et donne provisoirement aux auditrices la possibilité de se projeter au-delà des limites qui leur sont assignées.

Le passage du « je » au « nous » confirme cette fonction. Le souvenir individuel acquiert une portée collective lorsque la narratrice restitue les paroles entendues et les émotions partagées. Inversement, la communauté n'efface jamais les singularités : chaque femme possède un rythme, une mémoire et une manière de raconter. La polyphonie résulte précisément de cette tension entre appartenance commune et différences irréductibles. Le roman ne fusionne pas les voix dans un discours homogène ; il conserve leur grain et leurs écarts. De là vient l'impression d'une composition mobile, dont l'unité dépend moins d'un narrateur souverain que d'une écoute capable d'accueillir plusieurs versions du réel.

### 2.3. La mémoire historique comme facteur de discontinuité

La fragmentation de *Rêves de femmes* procède également de l'inscription de l'Histoire du Maroc dans le quotidien du harem. Le texte associe le récit d'enfance à la présence coloniale, à la résistance et à l'émergence du mouvement national. La ville elle-même matérialise cette division :

« Comme nous vivions à la limite de la vieille ville et de la nouvelle, nous voyions clairement les différences... » (Mernissi, 1996, p. 25).

L'Histoire est toutefois appréhendée à travers le regard et la parole des femmes. Elle ne constitue pas un arrière-plan uniforme, mais surgit sous forme de souvenirs, de témoignages et de récits rapportés. Le roman acquiert ainsi une vraisemblance historique sans cesser d'affirmer la nature fictive de sa composition. Pierre-Louis Rey rappelle que le roman historique donne vraisemblance à une intrigue fictive par son cadre spatial et temporel et peut, de la sorte, éclairer les causes et les conséquences de ce qui s'est effectivement produit.<sup>6</sup> (Rey, 1997, pp. 18-19).

Dans le récit de Mernissi, l'Histoire du Maroc et l'histoire familiale s'interpénètrent :

<sup>5</sup> Hélène Tissières, spécialiste des études africaines, travaille notamment sur les rapports entre arts visuels et écriture ainsi que sur les stratégies de résistance mises en œuvre par les artistes, les écrivains et les cinéastes.

<sup>6</sup> Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1997, p. 18-19.



« Un jour de janvier 1944, m'a dit ma mère, le roi Mohamed V, soutenu par les nationalistes de tout le Maroc est allé voir le chef de l'administration coloniale française, le résident général pour déposer une demande officielle d'indépendance. » (Mernissi, 1996, p. 26).

« Les voitures blindées se sont frayées un chemin dans les rues sinueuses [...] ils ont commencé à tirer sur la foule en prière et, en quelques minutes, les cadavres se sont entassés sur les marches de la mosquée. » (Mernissi, 1996, p. 26).

Le roman juxtapose ainsi deux niveaux narratifs, l'un fictif et l'autre historique. La guerre du Rif, les résistances régionales et la marche vers l'indépendance interrompent la chronique domestique, tout en lui donnant sa profondeur collective. Comme l'écrit encore Pierre-Louis Rey, le roman « a parfois partie liée avec l'Histoire », mais produit avant tout, par les signes écrits, l'illusion d'une réalité et un monde propre à l'artiste.<sup>7</sup> (Rey, 1997, pp. 18-19).

Chez Mernissi, ce recours constant à l'Histoire s'explique également par une formation sociologique et par une œuvre intellectuelle durablement consacrée aux rapports entre femmes, pouvoir, religion et société.<sup>8</sup> Les épisodes historiques valorisent notamment la participation des femmes aux transformations du pays. L'histoire tragique de Tamou relie ainsi destin individuel et violence coloniale :

« Quand Tamou revint à la ferme quelques jours plus tard, l'un des camions était chargé de cadavres, dissimulés sous une charge de légumes. C'étaient les corps de son père, de son mari et de ses deux enfants, un garçon et une fille. » (Mernissi, 1996, p. 51).

La discontinuité est donc à la fois narrative et énonciative. Elle naît de l'alternance des conteuses, de la concurrence des temporalités et de l'insertion de la mémoire collective dans le récit individuel. L'éclatement n'abolit pas la cohérence : il fait apparaître la pluralité des expériences féminines et les liens qui unissent l'intime à l'Histoire.

Les changements d'échelle renforcent cette mobilité. Le récit passe d'un détail du quotidien à la guerre du Rif, d'une parole maternelle à l'action nationaliste, puis d'un souvenir familial à la violence coloniale. Ces déplacements empêchent de séparer nettement la petite histoire de la grande. Ils montrent surtout que l'événement historique n'existe, pour l'enfant, qu'à travers des médiations : ce qu'une mère raconte, ce qu'une tante se remémore, ce qu'un corps endeuillé rend visible. La mémoire familiale n'illustre donc pas une chronologie déjà constituée ; elle sélectionne les faits, leur attribue une charge affective et les inscrit dans une géographie intime. Le fragment historique demeure partiel, mais cette partialité assumée révèle les conditions concrètes de sa transmission.

Une telle écriture modifie la position du lecteur. Celui-ci ne reçoit pas un exposé continu sur le protectorat et l'indépendance ; il doit établir les relations entre dates, récits de femmes, scènes domestiques et images de la répression. Cette activité de liaison reproduit le travail de la mémoire, qui ne restitue pas le passé dans sa totalité, mais à partir de traces inégalement disponibles. La composition discontinue donne ainsi une forme à la connaissance située de l'Histoire. Elle fait apparaître ce que le récit officiel laisse généralement à sa périphérie : la perception féminine de la violence, les effets familiaux des conflits et la manière dont les événements collectifs se déposent dans les gestes ordinaires.

<sup>7</sup> Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1997, p. 26.

<sup>8</sup> Les titres de plusieurs ouvrages de Mernissi manifestent cette orientation : *Sexe, idéologie et Islam* (1983), *Le Maroc raconté par ses femmes* (1983), *Le Harem politique : le Prophète et les femmes* (1987), *Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam* (1990), *L'amour dans les pays musulmans* (2008) et *La femme dans l'inconscient musulman* (2017).



### 3. Les écarts de la narration dans *Les impunis*

#### 3.1. Une composition sérielle et polyphonique

Publié à titre posthume, *Les impunis* est le dernier roman de Houria Boussejra. Après *Le Corps dérobé* et *Femmes inachevées*, l'écrivaine y poursuit une œuvre de rupture qui affronte les interdits politiques, sociaux et sexuels. Abdeljalil Lahjomri caractérise explicitement ce choix :

« L'écrivain a choisi une écriture de subversion et de rupture et sa révolte est aussi bien politique que sociale et existentielle. [...] Houria Boussejra est une révoltée née et la contestation chez elle est consubstantielle à l'exigence de pureté qui la faisait vivre et l'aidait à vivre. » (Lahjomri, 2004, p. 4).

Sur le plan formel, le récit s'organise en quinze chapitres qui conservent une forte autonomie. Les personnages circulent d'une section à l'autre, mais cette récurrence ne suffit pas à instaurer une continuité comparable à celle du roman classique. L'enchevêtrement des trajectoires et la rivalité des perspectives désorientent le lecteur, conformément à l'observation de Vincent Jouve selon laquelle « les lecteurs sont rapidement perdus lorsque le schéma classique est trop perturbé ».<sup>9</sup>

Cette segmentation est annoncée par les titres mêmes des chapitres : « Repères perdus », « L'empreinte du mal », « L'illusion du bonheur », « Nue au milieu des épines », « Sordidement vôtre », « De l'autre côté de l'alcôve », « Meurtre électoral », « La commune de la mort », « Déliaescence ensoleillée », « Complainte vengeresse », « Les images qui chantent », « Évadée de la déchéance », « Le triomphe de l'abjection », « L'objection du ciel » et « L'amertume de la victoire ». Cette succession fait entendre une diversité de registres, de situations et de problématiques : violence politique, corruption, marginalité, érotisme, torture, illusion sociale et crise existentielle.

La dispersion thématique n'exclut pourtant pas toute unité. Comme l'affirme Milan Kundera, « il existe quelque chose de plus profond qui assure la cohérence d'un roman : l'unité thématique ».<sup>10</sup> Dans *Les impunis*, cette unité réside dans l'exploration des différentes formes de violence et d'impunité qui traversent la société. Les histoires apparemment indépendantes composent les facettes d'un même monde dominé par l'abus du pouvoir et la falsification des valeurs. (Kundera, 1986, p. 102).

Dans *Les impunis*, le principe sériel se lit d'abord dans les titres de chapitres, qui ressemblent à autant de diagnostics : perte des repères, empreinte du mal, illusion, meurtre, déliaescence. Chacun annonce un noyau narratif relativement autonome, mais tous appartiennent au même champ sémantique de la dégradation. La fragmentation construit donc une unité par accumulation. Au lieu de suivre la transformation progressive d'un héros central, le roman distribue les symptômes d'un désordre collectif entre plusieurs personnages et plusieurs milieux. Le lecteur comprend l'impunité non comme un accident isolé, mais comme une logique diffuse capable de pénétrer la vie politique, la famille, le couple et le discours intellectuel.

Cette organisation explique la mobilité du point de vue. Le passage d'une trajectoire à une autre interdit l'identification durable à une conscience unique et oblige à comparer des formes de domination différentes. Les personnages ne possèdent pas tous le même statut moral ni la même capacité de parole, mais leur juxtaposition produit un espace critique commun. Les contrastes font ressortir les contradictions : l'intellectuel qui défend publiquement les droits des femmes se révèle violent dans l'intimité ; le responsable politique transforme le crime en moyen d'ascension ; les institutions qui devraient protéger les individus garantissent l'invisibilité des violences. La discontinuité met ainsi en relation des scènes que l'ordre social tend à compartimenter.

Lahjomri voit ainsi dans l'œuvre l'accomplissement d'un renouvellement esthétique :

« Les récits de Houria Boussejra annonçaient déjà un saut esthétique dans la création littéraire marocaine de langue française. Le roman *Les impunis* le confirme... » (Lahjomri, 2004, p. 5).

Le titre lui-même prend une valeur collective :

<sup>9</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 65.

<sup>10</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 102.



« Le titre (Les impunis) est lourd de sens, puisqu'en parcourant ce texte nous nous disons que nous sommes tous des impunis et que l'impunité est le tissu conjonctif de notre condition sociale. » (Lahjomri, 2004, p. 4).

### 3.2. Fiction, mémoire et violence politique

La discontinuité s'accroît lorsque la narration quitte les trajectoires individuelles pour intégrer des séquences relatives aux années de plomb. Les élections truquées, la répression des opposants, les disparitions et la torture surgissent au sein du récit sous forme de fragments :

« Les élections étaient programmées pour la semaine suivante et il n'avait pas réussi à terrasser son adversaire qui n'arrêta pas de le déstabiliser de son influence. Il lui fallait de l'éliminer au plus vite. La mort éclaira le chemin qu'on croyait perdu. » (Boussejra, 2004, p. 53).

Le personnage de Bouchra condense cette mémoire militante. Son engagement et son destin rappellent les figures historiques de la contestation étudiante :

« La scène qu'il n'oublierait jamais fut celle qui concernait Bouchra, la jeune fille aux yeux verts. [...] Appartenant à l'UNEM, elle était profondément engagée dans l'action. Elle avait été ordonnée combattante, elle y croyait et elle mourrait pour la cause. » (Boussejra, 2004, p. 64).

À partir du chapitre « La commune de la mort », les digressions historiques prennent une ampleur particulière. Elles interrompent l'action présente et constituent presque des ensembles narratifs autonomes. Toutefois, cette rupture traduit moins une défaillance qu'une volonté de faire revenir ce que l'Histoire officielle a occulté. Les personnages fictifs donnent corps à une mémoire collective fragmentée; les noms de lieux et de personnes demeurent souvent voilés, mais les événements renvoient clairement aux décennies de répression.

Le parcours de Youssef révèle le fonctionnement d'un système où la réussite politique repose sur la dénonciation et la disparition des opposants :

« Il avait gagné ces élections grâce à son ami haut placé [...] Youssef devait sa victoire à quelques vies qu'il avait jetées en pâture aux gens du pouvoir. [...] La plupart d'entre ces étudiants avaient simplement disparu un jour [...] Aucune trace. Disparus dans la nature. » (Boussejra, 2004, p. 61-62).

De même, la narration associe les révoltes populaires à l'immobilité des institutions :

« Azzeddine Anouar put rester à la tête de son administration malgré les grandes vagues de révoltes qui avaient secoué le pays. La dernière avait été sanglante. Les gens avaient faim, partout dans les villes on criait à l'injustice et à la famine. » (Boussejra, 2004, p. 71).

La mémoire historique ne se donne donc pas sous la forme d'un exposé continu. Elle apparaît par bribes, à travers les souvenirs, les retours en arrière et les destins interrompus. Bouchra devient ainsi la figure d'une espérance sacrifiée :

Le motif de la disparition condense cette esthétique. Un personnage disparaît du récit comme il disparaît de l'espace social : sans corps, sans sépulture et sans réponse institutionnelle. La lacune narrative ne se contente pas de représenter l'absence ; elle en fait éprouver la violence. Le lecteur rencontre des trajectoires interrompues et des informations incomplètes, puis doit mesurer ce que cette incomplétude signifie pour les proches. Les mères, les épouses et les amantes parcourent les prisons et se heurtent au silence. Le roman oppose à ce silence une pluralité de fragments qui ne rétablissent pas une vérité judiciaire complète, mais empêchent l'effacement définitif des victimes.

La temporalité des années de plomb apparaît dès lors comme un passé non clos. Les retours en arrière ne servent pas uniquement à expliquer la situation présente des personnages ; ils montrent que la violence continue d'agir dans les conduites, les peurs et les stratégies de pouvoir. Les anciens bourreaux réapparaissent sous des identités socialement légitimées, tandis que les victimes demeurent privées de reconnaissance. Cette dissymétrie temporelle nourrit la structure du roman : ce qui aurait dû appartenir au passé revient dans le présent, alors que les existences supprimées restent suspendues.



La discontinuité narrative devient la forme adéquate d'une histoire dont les blessures n'ont pas reçu de résolution collective.

« Les gens prirent peur après la grande confrontation avec la police et les militaires. [...] Bouchra était morte, en vain, martyr laissant chez ceux qui la connaissaient un sentiment de frustration, de malaise et de culpabilité. Elle avait donné sa vie en espérant réveiller chez les autres le goût de la liberté. » (Boussejra, 2004, p. 72).

### 3.3. L'autonomie des trajectoires et le travail du lecteur

À la mémoire politique s'ajoutent des micro-récits consacrés aux déchirements intimes. Le parcours de Farid, faux intellectuel progressiste, semble d'abord détaché des autres intrigues. Son discours public sur l'émancipation féminine contraste avec son comportement conjugal :

« Quand j'en parlai à Farid, il se mit en colère et me vanta la pureté indiscutable de sa famille. [...] Je me tus et m'allongeai sur le lit en écoutant le silence. » (Boussejra, 2004, p. 34).

« J'avais trouvé en Farid un homme différent de tous les archétypes de la société. N'avait-il pas fait des études en sciences politiques ? J'avais été séduite par ses discours. » (Boussejra, 2004, p. 35).

« Quelques semaines après, Farid rédigea pour un journal un article en français qu'il me demanda de corriger. Il avait conçu un texte défendant les droits de la femme au Maroc. » (Boussejra, 2004, p. 37).

Cette trajectoire ne se raccorde pas immédiatement aux autres, mais elle participe au même dévoilement de l'imposture. L'impunité n'est pas seulement politique; elle s'inscrit dans les rapports familiaux, les discours intellectuels et les comportements ordinaires. Le lecteur doit donc établir les correspondances entre des récits que le texte refuse de relier par des transitions explicatives.

Le micro-récit consacré à Farid offre à cet égard un contrepoint essentiel aux séquences explicitement politiques. Son imposture repose sur une séparation entre discours public et pratique privée. La fragmentation permet au roman de rapprocher ces deux scènes sans les fondre : d'un côté, l'article en faveur des droits des femmes ; de l'autre, la colère, le mépris et le silence imposés dans le couple. La contradiction n'est pas expliquée par un commentaire extérieur ; elle apparaît dans le montage même des fragments. Le lecteur devient alors juge de l'écart entre les valeurs affichées et les comportements effectifs.

Ce procédé élargit la notion d'impunité. Celle-ci ne désigne plus seulement l'absence de sanction pénale pour les violences d'État ; elle comprend également les privilèges symboliques qui permettent à certains personnages de conserver une image progressiste tout en reproduisant la domination. Les fragments intimes et politiques s'éclairent réciproquement parce qu'ils montrent une même capacité à contrôler les récits : les puissants imposent leur version des faits, les intellectuels façonnent leur réputation, les institutions organisent l'oubli. En multipliant les voix minorées, le roman conteste ce monopole narratif et fait de la forme polyphonique un instrument de dévoilement.

La pluralité des figures – responsables politiques, militants, détenus, femmes brisées, citoyens marginalisés – donne parfois au roman une tonalité documentaire. Pourtant, l'œuvre ne renonce jamais au travail de la fiction. Elle met en récit les silences de l'Histoire et restitue aux victimes une présence symbolique :

« Certains des jeunes martyrs de la répression n'avaient plus jamais réapparu sur terre. On leur avait volé jusqu'à leur propre corps. [...] Les mères, les épouses, les amantes, l'esprit égaré, avaient fait le tour des prisons, partout, elles avaient buté contre le silence blessant... » (Boussejra, 2004, p. 79).

La fiction intervient ainsi dans les blancs de l'Histoire. Elle ne prétend pas établir une chronique exhaustive; elle fait sentir la violence par l'accumulation de fragments et la confrontation de voix inégalement audibles. Le passage consacré à la reconversion des anciens bourreaux est exemplaire :



« Le parti politique de Youssef avait une place importante dans le pays [...] On l'avait fabriqué de toute pièce, en exhibant soudain tous les anciens bourreaux et geôliers naguère soigneusement discrets. [...] Du jour au lendemain, ces gens-là, blanchis de leurs crimes, devenaient intouchables. [...] Ils avaient falsifié la mémoire du pays en créant des mythes creux... » (Boussejra, 2004, p. 78).

La fragmentation traduit alors une société privée de récit commun. L'espace public se réduit au silence, à l'errance et à la banalité :

La banalité évoquée à la fin de ces séquences ne marque pas l'apaisement de la violence ; elle constitue son prolongement. Parler de la pluie, des accidents ou des faits divers revient à réduire l'espace public à des sujets sans portée politique. Le morcellement des conversations reflète ainsi la difficulté à formuler une expérience commune. Là où *Rêves de femmes* multiplie les récits pour agrandir le monde partagé, *Les impunis* montre une parole collective appauvrie par la peur. Cette opposition précise la portée différente du fragment dans les deux œuvres : puissance d'évasion et de transmission chez Mernissi, indice de désagrégation et travail de remémoration chez Boussejra.

Toutefois, le roman de Boussejra ne se limite pas au constat d'une décomposition. En recueillant des paroles, des scènes et des destins que le discours dominant disperse ou efface, il reconstitue un lieu de confrontation. L'unité thématique de l'impunité fait communiquer les fragments sans annuler leur singularité. La lecture peut ainsi transformer la juxtaposition en diagnostic : les violences conjugales, les trahisons politiques, la torture et la corruption ne sont plus perçues comme des événements indépendants, mais comme les manifestations d'une même crise de responsabilité. La cohérence obtenue demeure ouverte, car elle dépend de la vigilance interprétative du lecteur.

« L'errance, la déperdition et le désespoir furent le lot quotidien des gens. On ne parla plus que de la pluie et du beau temps ou des accidents de la route et des menus faits divers. » (Boussejra, 2004, p. 80).

« Le règne de la peur et de la menace pesa sur le pays. [...] On sombra dans le paraître, la consommation des corps. On ne savait plus qui on était. [...] L'identité était devenue le compte en banque. » (Boussejra, 2004, p. 80).

Ainsi, la disjonction formelle et la dispersion des destins reproduisent, sur le plan esthétique, la décomposition du lien social. La lecture devient une opération de sélection, de hiérarchisation et de reconstruction. Elvire Gomez-Vidal rappelle à juste titre que la dynamique de la continuité et de la discontinuité dépend du projet esthétique de l'œuvre et qu'elle organise également les opérations accomplies par le lecteur.<sup>11</sup> (Gomez-Vidal, 2007, p. 261).

La comparaison fait apparaître que la fragmentation agit à trois niveaux complémentaires. Sur le plan compositionnel, elle substitue à la progression continue une organisation en constellations. Sur le plan énonciatif, elle relativise l'autorité d'une voix unique en faisant alterner récits, témoignages et paroles rapportées. Sur le plan historiographique, enfin, elle oppose aux représentations totalisantes une mémoire plurielle, lacunaire et située. Ces niveaux ne fonctionnent pas séparément : la forme discontinue devient la condition esthétique d'une histoire racontée depuis ses marges.

Cette lecture permet également de préciser la différence entre discontinuité et incohérence. Une œuvre incohérente ne fournit pas au lecteur les moyens de relier ses éléments ; une œuvre discontinue déplace au contraire les principes de liaison. Dans les deux romans, les raccords ne reposent pas principalement sur la succession causale, mais sur la récurrence de motifs : la frontière, la parole, la peur, l'impunité et la mémoire. La cohérence est donc réticulaire plutôt que linéaire. Elle se constitue progressivement par comparaison entre des scènes éloignées, par reconnaissance d'analogies et par reconstruction des silences qui séparent les fragments.

<sup>11</sup> Elvire Gomez-Vidal, « Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité », dans Nadine Ly (dir.), *Figures du discontinu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 261.



#### 4. Vers une poétique commune de la discontinuité

Les deux romans établissent, chacun selon une logique propre, une relation étroite entre le romanesque et l'Histoire. Cette relation ne reconduit pas le modèle traditionnel du roman historique, longtemps conçu comme prolongement vraisemblable de l'Histoire.<sup>12</sup> Dans la fiction contemporaine, l'Histoire n'occupe plus nécessairement le centre de l'entreprise scripturale : elle est filtrée par les mémoires minorées, les destins individuels et les voix demeurées à la marge.

Dans *Rêves de femmes*, la période coloniale et la marche vers l'indépendance sont abordées depuis l'espace du harem. Les femmes réinterprètent l'Histoire officielle en la mêlant à leurs récits de vie, aux contes et aux légendes. Dans *Les impunis*, les années de plomb reviennent par bribes à travers les victimes, les militants, les opportunistes et les bourreaux reconvertis. Dans les deux cas, l'Histoire fragmente la narration tout en lui donnant une portée collective.

La différence tient au statut de la parole. Chez Mernissi, conter permet de franchir les *hudud*, de rêver la liberté et de préserver la mémoire. La fragmentation est expansive : elle multiplie les mondes et redistribue la parole. Chez Boussejra, les fragments révèlent au contraire les effets d'une violence qui a brisé les individus et falsifié la mémoire collective. La discontinuité y est plus âpre, parce qu'elle porte les traces de la disparition, de la peur et de l'impunité.

Ces deux poétiques participent néanmoins d'une même remise en cause des frontières génériques. Le roman accueille le conte, l'autobiographie, le témoignage, le document et la chronique historique. La culture contemporaine, marquée par l'instantanéité et par la circulation accélérée des formes, favorise certes l'émergence de ces « textes mutants », selon l'expression de Roland Barthes,<sup>13</sup> mais l'hybridation ne saurait se réduire à un effet de mode : elle correspond à la nécessité de représenter des expériences qu'une forme unitaire ne pourrait contenir.

Maurice Blanchot formule radicalement ce dépassement des classifications :

« Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. [...] Tout livre relève de la seule littérature. »<sup>14</sup> (Blanchot, 1959, pp. 272-273).

Le fragment renvoie étymologiquement à la rupture, à la dispersion et à la violence de la désintégration. Il devient, dans les deux œuvres, le moyen d'affronter la crise de la totalité et celle des genres. Cette « exigence fragmentaire »<sup>15</sup> interdit de considérer la forme comme un cadre stable et achevé. La littérature doit, selon Blanchot, « échapper à toute détermination essentielle » et demeurer « toujours à retrouver ou à réinventer ».<sup>16</sup>

La fragmentation n'est donc pas l'envers de la cohérence. Elle déplace celle-ci : au lieu d'être donnée par un enchaînement continu, la cohérence se construit à partir de motifs, de voix et de tensions récurrents. Dans *Rêves de femmes*, ces motifs sont la frontière, la parole, le rêve et la mémoire féminine; dans *Les impunis*, ce sont la violence, l'imposture, le silence et la mémoire politique. Le lecteur rassemble ces éléments et produit une totalité nécessairement ouverte.

<sup>12</sup> Le roman a longtemps été considéré comme une extension de l'Histoire. Dans la littérature arabe, Jorge Zaydan accorde ainsi la priorité à l'événement historique; Gabriel García Márquez, dans *Le Général dans son labyrinthe*, fictionnalise les derniers mois de Simón Bolívar. Georg Lukács insiste, pour sa part, sur la rigueur documentaire exigée du romancier lorsqu'il représente des événements historiques. Au tournant du XXe siècle, cette relation se transforme : l'Histoire perd sa centralité et devient un matériau soumis à la liberté de la fiction.

<sup>13</sup> Roland Barthes emploie l'expression « textes mutants » pour désigner la subversion des classements anciens et l'abolition des limites qui permettaient de distinguer clairement les genres.

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 272-273.

<sup>15</sup> La notion d'« exigence fragmentaire » appartient à la terminologie de Maurice Blanchot dans *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 273.



## Conclusion

L'étude de *Rêves de femmes* et des *Impunis* montre que la fragmentation et la discontinuité constituent des principes majeurs du renouvellement romanesque marocain. Chez Fatima Mernissi, l'enchâssement des contes, la pluralité des voix féminines et l'articulation du récit d'enfance à l'Histoire font du roman un espace de circulation entre l'intime et le collectif. Chez Houria Boussejra, l'autonomie des chapitres, la dispersion des trajectoires et l'irruption des années de plomb donnent forme à une mémoire sociale brisée.

Dans les deux œuvres, la rupture de la linéarité possède une fonction critique. Elle conteste les modèles esthétiques fondés sur l'unité, mais aussi les récits dominants qui réduisent au silence certaines expériences. L'hybridation du roman, du conte, du témoignage et de l'Histoire permet ainsi de faire entendre des voix longtemps marginalisées.

Cette esthétique impose enfin une nouvelle responsabilité au lecteur. Celui-ci ne reçoit plus passivement une histoire ordonnée : il doit relier les fragments, identifier les échos et reconstruire les continuités sous-jacentes. Loin de désagréger le sens, la discontinuité l'ouvre à la pluralité. Elle apparaît, en définitive, comme l'une des formes privilégiées d'une écriture de la subversion.



## Références bibliographiques

- Bédé, D. & Coulibaly, M. (Eds.) (2015). *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. L'Harmattan.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Gallimard.
- Blanchot, M. (1973). *Le pas au-delà*. Gallimard.
- Boussejra, H. (2004). *Les impunis ou les obsessions interdites*. Marsam Éditions.
- Gbanou, S. K. (2004). Le fragmentaire. *Tangence*, 75, 83-89. <https://doi.org/10.7202/010783ar>
- Gomez-Vidal, E. (2007). Vers un genre autre : esthétique de la continuité et de la discontinuité. In N. Ly (Ed.), *Figures du discontinu* (pp. 259-283). Presses universitaires de Bordeaux.
- Jouve, V. (2014). *Poétique du roman*. Armand Colin.
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. Gallimard.
- Lahjomri, A. (2004). Préface. In H. Boussejra, *Les impunis ou les obsessions interdites* (pp. 3-6). Marsam Éditions.
- Mernissi, F. (1996). *Rêves de femmes : une enfance au harem* (C. Richetin, Trad.). Albin Michel.
- Rey, P.-L. (1997). *Le roman*. Hachette.
- Segarra, M. (2005). *Le féminin en miroir : entre l'Orient et l'Occident*. Le Fennec.
- Susini-Anastopoulos, F. (1997). *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Presses universitaires de France.