



**La fusion des genres littéraires
dans Rêves de femmes de Fatima Mernissi
EL-HOUSSAINE AZAGGAGH
Maroc**

Introduction

La question de la fusion des genres devient de plus en plus systématisée dans le roman marocain francophone, notamment les écrits de la nouvelle génération. Les écrivains s'engagent dans la quête d'une forme romanesque qui agite les normes génériques habituelles.

Cet article est une tentative d'examiner les manifestations de la fusion des genres qui revêt des aspects scripturaux divers en générant un espace romanesque marqué par l'hybridation et fondé sur une association problématique et contre nature.

A la lumière de cette situation, il convient de s'interroger sur la fusion des genres comme une perturbation de la catégorisation ordinaire des genres littéraires. Il est aussi question de réfléchir sur le devenir des genres sombrant dans le mélange des productions littéraires hétérogènes et sans soubassement commun. La fusion des genres n'est-elle pas une déconstruction qui sert le texte littéraire ou, au contraire, c'est un processus de renouvellement des formes traditionnelles de l'œuvre littéraire ?

I- L'aspect autobiographique

Dans cet article nous allons tenter de nous interroger sur la question générique en relation avec le texte de Fatima Mernissi qui évoque déjà, par le titre qu'elle attribue à ce premier et dernier roman, un aspect autobiographique. Cela s'explique par les réminiscences de son enfance où domine la tonalité affective par la mention « une enfance au harem. ». A ce propos et pour une meilleure lisibilité du genre en question, nous considérons que le premier paragraphe de l'incipit semble confirmer cette tendance :

« Je suis née en 1940 dans un harem à Fès, ville marocaine du IX^e siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de La Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens, disait mon père, commencent



comme avec les femmes, lorsque les hudud, les frontières sacrées, ne sont pas respectées. Je suis née en plein chaos, car chrétiens et femmes contestaient constamment les hudud et les violaient sans cesse. » (*RF*, p. 7).

En ce sens, nombreux sont les éléments qui permettent de croire à la dimension autobiographique du récit. On peut citer, de ce fait, le recours à sa naissance qu'elle évoque avec une datation exacte et réelle, élément ayant une certaine crédibilité en matière d'écriture autobiographique. Soulignons à cet effet qu'en décidant d'intégrer de tels éléments dans son texte, l'auteure l'inscrit délibérément dans l'autobiographie.

La critique littéraire Gisèle Mathieu-Castellani, dans son ouvrage intitulé *La scène judiciaire de l'autobiographie*, mentionne à ce propos que l'évocation de la date de naissance s'inscrit dans le cadre des « motifs discursifs ou narratifs »¹ de l'autobiographie. Rappelons que l'événement de la naissance de la narratrice est de retour à nouveau à l'intérieur de l'histoire, plus précisément à la page 101 lorsqu'elle met l'accent sur la cérémonie de baptême musulman réservée à la fillette et les rituels qui l'accompagnent.

« Malgré son épuisement ma mère a insisté que mes tantes et mes cousines lancent les mêmes youyous et célèbrent le même rituel que pour Samir. Elle a toujours rejeté la supériorité masculine comme une absurdité, en contradiction totale avec l'Islam [...] La maison avait vibré une seconde fois cet après-midi-là des traditionnels chants de fête, si bien que les voisins crurent que deux garçons étaient nés. » (*RF*, p. 15-16).

Aussi, il s'agit d'un second aspect situant le texte de Mernissi dans le genre autobiographique. Cette fois-ci elle évoque son véritable nom sans détours. Au fur et à mesure de la narration des événements du récit, elle s'arrête sur un événement très significatif à la page 84 en évoquant les propos de sa maitresse d'école qui lui dit au cours d'un échange ou interaction quelconque : « il faut respecter tes ancêtres, Fatima Mernissi. »

¹ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1996, p. 20.



Force est de constater que l'alternance des temps est un phénomène quasiment présent dans le récit. L'auteure hésite ainsi entre le présent et l'imparfait, ce qui conforte la thèse de la dimension autobiographique. Tout cela en ayant recours à la mémoire pour se rappeler ses premières années d'enfance : son arrivée à l'école, coutumes du harem entre autres.

A cet effet, le lecteur se trouve, lors de la réception, confronté à un récit rétrospectif où les empreintes d'une narratrice adulte sont à suffisance évidentes. L'auteure tente de mettre en exergue le passé et son parcours d'enfant au moyen d'un travail de remémoration truffé de commentaires et de prises de position vis-à-vis de plusieurs questions d'une époque révolue.

Pour être plus précis à ce niveau, il faut relever, bien entendu, les indices énonciatifs qui se rapportent à l'autobiographie. Le roman du premier paragraphe de l'incipit au dernier de l'excipit contient des éléments linguistiques et connotatifs du genre autobiographique tels que « je », « notre », « mon », « ma ». Le fait que l'auteure procède de cette façon en tirant profit des procédés narratifs de l'autobiographie fait de son texte un récit hybride qui s'accommode avec l'écriture autobiographique.

Ce constat qui se dégage de la pratique d'écriture chez Mernissi, nous permet de nous interroger sur la manière de pouvoir identifier sa vocation générique. Toujours est-il que ce phénomène d'écriture inscrit *Rêves de femmes* dans les pratiques romanesques postmodernes. L'auteure intègre son texte dans le genre romanesque par la mention « roman » qui figure sur la première de couverture. L'écriture pour autant fonctionne, ici, de manière à engendrer de l'ambiguïté, la contradiction, le résidu, et par conséquent le brouillage générique comme l'une des facettes de la transgression des genres.

« L'autobiographie est le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence parce qu'elle met l'accent sur sa propre vie individuelle en particulier, sur l'histoire de sa personnalité. »²

² LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14.



Suivant cette définition de Philippe Lejeune, *Rêves de femmes* se rapproche de l'autobiographie à divers égards même si Mernissi ne se livre pas dans son texte en détail et de manière chronologique quand elle parle de sa personnalité.

En revanche, elle se limite à des moments de son enfance et à des bribes de sa vie d'enfant qu'elle mène au harem. Face à son texte, on peut remarquer l'absence de ce que Philippe Lejeune appelle « le pacte autobiographique » qu'un auteur est censé nouer avec le lecteur en s'engageant de dire la vérité.

Dans ce sens, Lejeune explique que « seule la mémoire peut aller à l'encontre du pacte », dans la mesure où l'évocation des réminiscences situées dans le passé est un acte abrupt. Mernissi, et en dépit de la présence patente ou effective de l'aspect autobiographique dans son récit, persiste de nier que :

« [Son] livre n'est pas une autobiographie, mais une fiction qui se présente sous forme de contes racontés par un enfant de sept ans, la version des faits concernant janvier 1944, rapportée ici, est celle qui trainait dans mes souvenirs. Souvenirs de ce que se racontaient les femmes illettrées dans la cour et sur les terrasses. » (*RF*, note 2, chapitre 3, p. 302).

Dès lors, nous pouvons signaler que l'ambition de Mernissi d'attribuer à son texte une dimension fictionnelle ne saurait exclure son aspect autobiographique et cacher sa trame ambiguë ou passer sous silence son caractère hybride et transgressif en matière des genres. C'est ainsi que l'auteure s'efforce à maintes reprises de mettre en lumière la nature générique de son texte en se focalisant sur l'emploi du mot « fiction » et certains de ses dérivés tel que « fictionnel ».

« Cette version des faits concernant la demande d'indépendance et les rapports entre les nationalistes, le roi et le protectorat français, n'est pas historique, on s'en doute : c'est celle de ma mère, qui est un personnage de fiction, comme d'ailleurs l'enfant qui parle, et qui est supposé être moi-même. Si j'avais essayé de vous raconter mon enfance, vous n'auriez pas terminé les deux premiers paragraphes, parce que mon enfance fut plate et prodigieusement ennuyeuse. Comme ce livre n'est pas une autobiographie, mais une fiction qui se présente sous forme de contes racontés par une enfant de sept ans, la version des faits concernant janvier 1944, rapportée ici, est celle qui traînait dans mes souvenirs de ce que se racontaient les femmes illettrées dans la cour et sur les terrasses. » (*RF*, note 2, chapitre 3, p. 302).



Néanmoins, nous pouvons, à partir de la prédominance du pronom « nous » auquel « je » cède la place, dire que la narration englobe d'autres protagonistes et non seulement la narratrice. L'auteure passe du « je » à « nous » pour prouver que la communauté dont il est question dans le texte émane de la pure fiction alors que nombre d'éléments démentent cette réalité et confirme la thèse contraire, celle de la narration des événements qui se déroulent au harem en la présence et devant les yeux d'une narratrice enfant.

En principe, on assiste à des notes auctoriales d'ordre littéraire, linguistique et historique qui traversent le récit en décalage avec l'écriture autobiographique et pourtant, il y'a une part assez importante dudit récit autobiographique.

C'est dans ce sens que la désintégration au niveau des faits, des personnages et de la trame est perçue par Marta Segarra, en sa qualité de spécialiste de la littérature francophone au Maghreb notamment féminine comme suit :

« *Rêves de femmes*, partant d'un pacte autobiographique plus ou moins patent et s'en éloignant progressivement notamment par sa parenté avec le conte légendaire et avec l'essai et la mémoire des temps se présente comme un récit de pure fiction mais en adoptant des structures et des formes typiques du récit autobiographique. »³

Contrairement à certaines critiques qui soutiennent que le récit féminin marocain, et parfois son homologue masculin obéit aux pratiques de la linéarité qui épousent formes traditionnelles de l'écriture romanesque. La preuve est *Rêves de femmes* où l'auteure recourt à différents subterfuges qui brouillent les chemins et laisse croire à la présence de tous les genres dans son récit.

Dans son acception globale, ce métissage des formes d'écriture et le règne d'ambiguïté apparaît comme signe de « polygénérécité » du texte face à laquelle le lecteur éprouverait des difficultés à expliciter ou à repérer les dimensions narrative, poétique ou réflexive du texte. Marta Segarra témoigne de son innovation dans le récit de Mernissi en ajoutant :

³ SEGARRA, Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2010, p. 67.



« Ces deux trajets inverses, qui se rejoignent en quelque sorte dans un point d'ambiguïté au-delà de toute frontière générique, sont représentatifs de l'innovation que représente l'écriture contemporaine des femmes, en ce cas marocaines. Cela contredit l'idée répandue par et parmi les critiques soutenant que les écrits de femmes épousent des formes plus traditionnelles que ceux de leurs collègues mâles. »⁴

D'un autre côté, le récit de Fatima Mernissi trouve dans le théâtre une possible élaboration du dire. La mise en scène théâtrale s'avère le moyen privilégié pour mettre en avant la fiction tout au long du récit.

En effet, l'auteure recourt au théâtre de Chama pour mettre, d'une part, en exergue un certain passé arabe glorieux et riche sur le plan culturel et civilisationnel. Cela d'une part. Et d'autre part, mettre à profit le théâtre dans l'intention d'apprendre aux femmes du harem des idées féministes en faisant d'elles de véritables militantes de la condition féminine. En outre, parvenir à promouvoir une image positive et honorée, à différents égards, de la femme arabo-berbéro-musulmane qui diffère de la conception véhiculée auparavant par les orientalistes.

Pour défendre certaines de ses positions, l'auteure procède par le mélange du théâtre et du récit. Cette confusion générique s'inscrit dans la rupture, la faille, l'écart où vient se loger le caractère pervers et transgressif du texte. Force est de constater que jusqu'ici il est difficile de ramener l'œuvre au genre.

L'écriture romanesque devient, de ce fait, non-écriture et le brouillage générique rejoint la transgression dans ses multiples facettes. C'est ainsi que le récit de Mernissi présente une vision sur les possibilités littéraires qui se fournissent à l'écriture et le jeu sur et avec le genre. De ce point de vue, la longue errance que son texte incarne en hésitant entre le romanesque et le dramatique nous conduit à croire en l'utilité d'une esthétique qui rature les frontières pour défendre nombre de thèses et de causes.

Nous sommes donc en présence d'un roman qui, dans sa pratique atypique et révolutionnaire par rapport au respect des règles formelles et génériques, semble chercher à construire le texte dans sa spécificité mernissienne. Une esthétique autre

⁴ SEGARRA, Marta, Op. Cit., p. 68.



qui rompt avec les modèles classiques qu'il faut, pour le roman postmoderne, mettre en question en les modifiant au moyen des pratiques scripturales novatrices, et partant transgressives à divers égards.

II- Insertion du conte, de la poésie et de l'Histoire

Il est à remarquer que Mernissi, dans le cadre de ses tentatives d'assurer plus de liberté à la voix féminine, forme son récit de manière fragmentaire. Autrement dit, ledit récit s'articule totalement autour d'un certain nombre de contes. Aussi, cette technique de l'intégration des contes dans le tissu du roman permet de passer du « je » représentatif de la narratrice à « nous » représentant le collectif féminin.

En principe, le roman fait du personnage central son centre de gravité. Contrairement à cette tradition, Mernissi ne se focalise pas seulement sur la vie de la narratrice en tant que protagoniste, mais elle va au-delà de tout cela en accordant une grande importance à d'autres personnages féminins bien entendu.

Les événements relatifs à la vie des personnages du récit l'emportent souvent sur les expériences vécues par la protagoniste en assurant de cette façon au récit de Mernissi un ascendant collectif. Ainsi, pénétrer dans ce récit, c'est aborder un espace où les repères sont mêlés et les balisages brouillés. Dans ce sens, *Rêves de femmes* est un récit qui se développe et évolue sous la forme d'un texte désorganisé qui récuse, de manière permanente, les paramètres traditionnels qui régissent les pratiques scripturales romanesques.

Nous remarquons, en substance, que les genres existent à des niveaux différents et cohabitent au long du récit. C'est ainsi que *Rêves de femmes-Une enfance au harem* étale une écriture traversée par une redoutable puissance de la parole qui cherche à s'affirmer en dehors de toute contrainte générique. C'est pourquoi la romancière a recours à des stratégies narratives employées efficacement dans des œuvres littéraires d'envergure telles que *Les Mille et Une Nuits*.

Le principe de distanciation permet à la narratrice de prendre ses distances en manifestant un certain détachement par rapport aux événements relatés. Ce procédé qui est d'ordinaire une spécificité liée au théâtre consiste à engendrer « l'illusion référentielle » pour le roman selon la terminologie de Jean Ricardeau.



Dans *Rêves de femmes*, ladite distanciation se fonde sur la technique de l'enchâssement employé d'ailleurs par Shahrazade en s'adressant au roi Shahriar dans les contes des *Mille et Une Nuits*. A son instar, Mernissi prête son identité personnelle (nom et prénom) à une certaine narratrice de jeune âge.

En procédant ainsi, elle vise faire allusion à ses positions en échappant à toute responsabilité qui en découle. Pour ce faire, il est à noter que le récit enchâssé et inséré dans le roman qu'elle intitule « La théorie de Chama », se présente sous forme de conte destiné apparemment aux enfants. C'est pourquoi il revêt l'aspect d'un fait amusant, voire théâtral :

« La théorie de Chama était fort intéressante, en fait, et nous l'adorions, Samir et moi, car notre cousine mettait en scène ce qu'elle disait. Elle était une fois une époque où les hommes se faisaient constamment la guerre. Tant de sang coulait inutilement qu'un jour ils décidèrent de désigner un sultan pour organiser la situation, exercer la sulta, c'est-à-dire l'autorité, et dire aux autres ce qu'ils devaient faire. Tout le monde serait obligé d'obéir. » (*RF*, p. 57).

En guise de récapitulation, malgré la présence du moi autobiographique de l'auteure qui reste omniprésent en occupant le devant de la scène, nous assistons à cette opération permettant de déléguer la parole aux personnages féminins. C'est ainsi que Mernissi introduit dans le texte deux figures féminines, sa cousine Chama et sa tante Habiba. Deux protagonistes qui illustrent efficacement leur sujétion à la narratrice des *Mille et Une Nuits*.

Les deux personnages, somme toute modestes et ordinaires, parviennent par le théâtre et l'art de conter à donner envie à leur public du harem d'admirer les spectacles et les contes, ce qui n'est pas tâche facile d'ailleurs et assurent à leur action une visée emblématique. En examinant de près la capacité communicative et la puissance de se confiner dans la mise en scène et l'évocation des contes, Habiba et Chama rejoignent le rang des personnages légendaires vu leur influence inégalable sur leur entourage.

L'utilisation par lesdits personnages des formules rituelles relatives aux contes telles que « il était une fois », « une époque où les hommes se faisaient constamment la guerre », ou l'évocation des personnages historiques comme « Le calife Harun », projettent les récits enchâssés hors du temps vécu. Cela assure également aux contes



racontés un caractère merveilleux. D'autant plus qu'ils comportent une réflexion souvent morale. Ce qu'il faut souligner c'est l'importance de cette stratégie théâtrale, si l'on peut dire, qui assure au récit un intérêt dramatique.

En effet, la stratégie de la distance narrative apparaît comme un biais qui vise la mise à nu de la nature obscurantiste du harem. En élaborant son récit de la sorte, Mernissi fait du mélange des genres un choix délibéré qui tend à faire de son texte une machine qui crée une discontinuité au niveau du récit.

En ce sens, le brouillage générique incessant et la présence évidente du discontinu tendent à mettre en place une pratique romanesque dont le rôle majeur est la remise en cause de toute uniformité et la destruction de toute perspective unitaire de l'histoire. C'est dans ce cadre que l'auteure s'emploie à ne pas se borner à l'insertion du théâtral ou des contes, mais elle éprouve la volonté d'intégrer outre cela le lyrisme et l'épopée.

Le lyrisme s'avère ainsi l'un des aspects qui dominent dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi. Nous assistons, de ce fait, à la verve des chants, au retour des refrains flamboyant de haine vis-à-vis du colonisateur. Telles sont donc certaines manifestations dudit lyrisme qui glorifie sans cesse les exploits de la résistance des nationalistes marocains.

Dans ce contexte, nous considérons que deux chanteurs arabes célèbres, évoqués dans le texte, illustrent ce genre de lyrisme, à savoir Oum Kelthoum, figure symbolique de la chanson égyptienne et arabe et le chanteur populaire marocain Houssein Slaoui. Ainsi, la chanson de celui-ci intitulée *al- 'Ain az-zarga jana b-kul khir* (*Les gars aux yeux bleus nous ont apporté toutes sortes de cadeaux*), fait allusion aux soldats américains qui accostent à Casablanca en novembre 1942 lors de la seconde guerre mondiale.

« Le chewing-gum et les cigarettes nous étaient arrivés par l'intermédiaire des Américains [...] les américains étaient très grands, avec des yeux bleus extraordinaires [...] Ils ont effrayé une bonne partie de la population de la ville quand ils ont débarqué, à cause de leurs uniformes de combat... » (*RF*, p. 228-229).

Certes, la chanson est évoquée dans le cadre de la narration de certains faits d'ordre historique, mais c'est une autre manière de composer l'œuvre littéraire qui



s'annonce et qui consiste à favoriser la métamorphose générique. A cela s'ajoute les chants d'Oum Kelthoum qui font preuve de la glorification du nationalisme, de l'héroïsme et la résistance contre la colonisation.

« Malheureusement, Il était rare de tomber sur une chanson d'Asmahan. On entendait beaucoup plus fréquemment les rengaines nationalistes d'Oum Kelthoum, la diva égyptienne qui pouvait roucouler des heures durant sur le thème du passé glorieux des Arabes, et la nécessité de regagner la gloire perdue en résistant aux envahisseurs colonialistes. » (*RF*, p. 134).

En rajoutant cet aspect du lyrisme à l'œuvre littéraire, l'auteure cherche à concrétiser un projet global, celui de la mise en place d'une esthétique nouvelle qui convoque l'héritage civilisationnel et culturel de l'auteure et ses homologues. C'est dans ce sens que l'insertion des chants d'Oum Kelthoum et ses rengaines nationalistes se définit comme une sorte éloge de la violence dissimulée sous le nom de la gloire.

Fidèle à son écriture fondée sur la désorganisation des codes, Mernissi procède à l'insertion d'un autre genre lyrique, celui de l'élégie. Ainsi, l'aspect tragique de l'élégie assimile le harem à la mort et au deuil. En effet, l'évocation du harem dans trois poèmes élégiaques explicite le caractère funeste du harem et sa dimension symbolique.

« Zaman (le temps) est la blessure des Arabes.

Ils se sentent bien dans le passé.

Le passé, c'est le retour à la tente de nos ancêtres disparus.

Taqlidi est le territoire des morts.

L'avenir est terreur et péché.

L'innovation est bid'a, criminelle. » (*RF*, p. 267).

Il ressort de ces vers qui se présentent, ici, comme un cri de calamité démentant les rengaines nationalistes d'Oum Kelthoum. Si ces dernières s'affichent comme une nostalgie vers des gloires révolues, ce poème dénonce ardemment le penchant tendu au passé révolu et aux ancêtres. Loin de se conformer à un agencement logique et traditionnel, Mernissi semble abolir les frontières génériques. Elle se remet, en fait,



à écrire à propos du harem en insérant tout ce qu'elle peut et tout ce qu'il faut pour une écriture transgressive qui plonge le lecteur dans un univers où le texte romanesque puise dans l'infini des possibilités du langage, dans la mesure où seule la parole importe et non la manière de dire.

Cette pratique qui consiste à amalgamer les genres, à franchir les frontières n'a qu'un seul but, celui de mettre le doigt sur la nature funeste, oppressive, violente et offensive du harem. C'est pourquoi d'ailleurs Mernissi se sert de tout moyen et de tout procédé et met à profit tous les genres mêlés pour défendre sa thèse et sa cause noble : celle de libérer la femme en franchissant les « hudud ». C'est ainsi que l'auteure fait montre de transgression des structures narratives habituelles pour en arriver à garantir aux femmes leurs droits.

Le recours à l'emploi exagéré de différents procédés tels que les figures de style, l'allusion, la distance narrative, l'enchâssement et l'insertion des genres lyriques comme l'ode, l'élégie et l'épopée en témoignent et s'inscrivent dans l'esprit de la stratégie de l'auteure qui vise la dénonciation d'une certaine réalité calamiteuse et une condition féminine néfaste. *Rêves de femmes*, semble-t-il, constitue un exemple frappant du roman postmoderne, hybride et transgressif en matière d'écriture romanesque qui s'avère, ici, fondé sur l'éclatement méthodique de toutes les structures et le dynamitage du texte tout entier.

Au fur et à mesure de la composition de son texte, Mernissi surprend son lecteur par l'insertion des photographies partout dans le récit. Celles-ci représentent, paraît-il, le moyen le plus efficace pour évoquer l'image authentique de la femme du harem.

A cet égard, nous remarquons qu'une photo figure sur la page qui suit le titre de chaque chapitre. C'est ainsi que le texte romanesque et la photo semblent entretenir un rapport de cocréation si l'on peut dire.

Même si la photographie n'est qu'une technique réaliste, elle demeure très significative, dans la mesure où elle fournit les informations de manière précise dans l'intention de guider la lecture en vue d'une meilleure compréhension.

Il est à signaler, de ce fait, que l'arrière-fond culturel, religieux et social propre aux musulmans est quasiment présent grâce à cette technique innovante. Dans ce



sens, il est important de préciser que cette pratique relève du domaine de la sociologie. Ce qui justifie encore une fois l'interaction des genres, et partant des spécialités dans le récit.

Etant dans une situation de narration et de dénonciation de l'interdit, Mernissi ne se limite pas seulement à mettre à profit tous les genres (poésie, théâtre, roman), mais elle s'inspire également des champs paralittéraires.

En sa qualité de sociologue, elle croit, à l'instar du sociologue Pierre Bourdieu et l'écrivain Roland Barthes en l'utilité de la photographie et sa capacité de créer un sens comme le montre, bien entendu, les œuvres photographiques. Cette tendance à insérer des photos est, à notre sens, une pratique sociologique ayant même une dimension anthropologique.

Enfin, Ladite pratique s'inscrit dans le cadre d'un projet ambitieux d'investigation qui concourt à l'élaboration du texte littéraire, notamment le récit romanesque en lui assurant de nouvelles dimensions esthétiques.

Rêves de femmes incarne le refus du modèle, le rejet du genre, voire la norme littéraire. Le récit déjoue les limites des genres en engendrant un éclatement considérable de la composante narrative. L'analyse du roman montre à suffisance que l'écriture subvertit et dynamite les frontières entre les textes littéraires en ayant recours à la mise en place d'un système scriptural régi par la remise en cause et caractérisé par le brouillage des codes et l'effritement des structures narratives.

Cette forme de la fiction romanesque paraît en état d'opposition totale aux conventions habituelles du roman traditionnel. Sommes-nous donc face à l'antiroman ? L'intromission de la paralittérature n'est-elle pas l'indice d'un mauvais genre ? La transgression générique apporte-t-elle une valeur ajoutée au roman ?

Conclusion

En guise de conclusion, il semble évident que l'appropriation du canon générique reste parmi les préoccupations esthétiques de l'écrivain marocain francophone de la nouvelle génération. La fusion des codes génériques inscrit l'œuvre dans une stratégie de renouvellement qui s'adapte, de toute évidence, aux spécificités de la littérature-monde et aux structures narratives du roman de l'extrême contemporain.



En termes de ces processus romanesques, Fatima Mernissi fait appel à une sorte d'écriture fondée sur la fusion, l'hybridation et le croisement. Partant, elle esquisse, dans *Rêves de femmes*, les contours d'un monde fictionnel dialogique dans le cadre duquel l'univers romanesque marocain s'interfècond avec l'univers romanesque mondial en générant des nouveautés esthétiques et des pistes créatives inhabituelles.



Bibliographie

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- SEGARRA, Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2010.
- HOUDZI, Ahmed Aziz, Hybridation générique : théorie et fonctionnement, in *Relais* n° 7, 2022, p. 13-29.